

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

**ALMANYA'DA YAŞAYAN TÜRKİYE KÖKENLİ KADIN
YÖNETMENLER: DİASPORADA KADIN YÖNETMEN OLMAK**

Yüksek Lisans Tezi

Damla Nur UYGUN

Ankara, 2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

**ALMANYA'DA YAŞAYAN TÜRKİYE KÖKENLİ KADIN
YÖNETMENLER: DİASPORADA KADIN YÖNETMEN OLMAK**

Yüksek Lisans Tezi

Damla Nur UYGUN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

Ankara, 2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

**ALMANYA'DA YAŞAYAN TÜRKİYE KÖKENLİ KADIN
YÖNETMENLER: DİASPORADA KADIN YÖNETMEN OLMAK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

1- Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

2- Doç. Dr. Eren YÜKSEL

3- Doç. Dr. Aşlı EKİCİ

Tez Savunması Tarihi

25.06.2024

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK danışmanlığında hazırladığım “Almanya’da Yaşayan Türkiye Kökenli Kadın Yönetmenler: Diasporada Kadın Yönetmen Olmak (Ankara, 2024)” adlı yüksek lisans tezimideki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 25.06.2024

Damla Nur UYGUN

ÖNSÖZ

“Almanya’da Yaşayan Türkiye Kökenli Kadın Yönetmenler: Diasporada Kadın Yönetmen Olmak” adlı bu çalışmada, sinema sektöründe kadın ve göçmen olarak var olabilmenin inceliklerini toplumsal cinsiyet, göç ve sinema kesişimselliği üzerinden dile getirmeyi ve kadın yönetmenlerin emeklerine görünürlük kazandırmayı hedefledim. Bu çalışmanın; toplumsal cinsiyet, göç ve sinema kesişimiyle ilgili akademik söylemi artırmasını umuyorum, aynı zamanda kadınların sinema sektöründe yaşadıkları zorluklarla ilgili farkındalık yaratarak sektördeki eşitliğin, kapsayıcılığın ve çeşitliliğin artmasını diliyorum.

Öncelikle, “Sinemada Kadın Temsilleri” dersini aldığımda adeta büyülediğim ve tezimi sinema ve kadın üzerine yazmama karar vermemde en büyük etkiye sahip, öğrencisi olmaktan her daim gurur duyacağım, bütün öğrencilik sürecimde her zaman desteğini ve anlayışını hissettiğim değerli danışman hocam Prof. Dr. S. Ruken Öztürk’e sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

İkinci olarak, yüksek lisans eğitimimi tamamlayabilmemdeki en önemli unsurlardan biri olan TÜBİTAK’a teşekkürlerimi iletiyorum. Bu çalışma TÜBİTAK 2210 Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı desteği sayesinde gerçekleştirilmiştir.

Son olarak, ideallerimi ve kendimi gerçekleştirmem adına beni her daim destekleyen aileme sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Özellikle bu çalışma süresince ama aynı zamanda tüm hayatım boyunca beni cesaretlendiren, motive eden ve düştüğümde ayağa kaldıran biricik annem Seher Uygun’a, nereye kadar gitmek istersem hep arkamda olduğunu dile getiren babam Nejdet Uygun’a, her zaman birbirimize dayanabildiğimiz birbirinden değerli kız kardeşlerim Yasemin Uygun, Ferdane Gül ve Dilara Uygun’a teşekkür ediyorum. Desteklerini hiç esirgemeyen halalarım ve arkadaşlarıma da ayrıca teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
TABLolar LİSTESİ	iv
GİRİŞ	1
1. KİMLİK VE KÜLTÜR	5
1.1. Kimlik.....	5
1.1.1. Bireysel ve sosyal kimlik.....	6
1.1.2. Post-modern kimlik.....	7
1.1.3. Modern diasporik kimlik.....	9
1.1.4. Diasporada kimliğin şekillenmesi.....	10
1.2. Kültür.....	14
1.2.1. Bütüncül ve senkretik kültür nosyonu	16
1.2.2. Öteki.....	17
1.2.3. Kültür ve kuşak dinamikleri.....	20
1.2.4. Üçüncü kültür.....	22
1.2.5. Kültür ve küreselleşme ilişkisi.....	24
2. GÖÇ, SİNEMA, TOPLUMSAL CİNSİYET	26
2.1. Anadolu'dan Avrupa'nın Kalbine	26
2.2. Sınırların Ötesinde: Aksanlı Sinema ve Diasporik Yönetmenler	31
2.3. Türk-Alman Sineması.....	45
2.4. Toplumsal Cinsiyet ve Sinema İlişkisi	53
3. ALMANYA'DA YAŞAYAN TÜRKİYE KÖKENLİ KADIN YÖNETMENLER VE İKİ FİLM ANALİZİ.....	59
3.1. Yönetmenler.....	59
3.1.1. Aslı Özge.....	60
3.1.2. Ayla Yıldız.....	61
3.1.3. Aysun Bademsoy	62

3.1.4. Ayşe Polat.....	64
3.1.5. Buket Alakuş.....	68
3.1.6. Nuray Şahin	70
3.1.7. Serap Berrakkarasu	70
3.1.8. Seyhan Derin.....	71
3.1.9. Süheyla Schwenk.....	73
3.1.10. Verena S. Freytag.....	74
3.1.11. Yasemin Şamdereli.....	74
3.2. Film Analizleri.....	75
3.2.1. Tüyü Takip Et.....	76
3.2.2. Almanya'ya Hoşgeldiniz.....	84
4. TOPLUMSAL CİNSİYET VE GÖÇ: YÖNETMENLİK DENEYİMİ.....	92
4.1. Ben hep kadın sorunlarını ele alacağım. Bunu yapmasam zaten neden film yapayım ki?..	92
4.2. Çok ayrımcılık yaşadım. Hem kadın olmam hem göçmen olmam bunda etkili oldu.	98
4.3. Büyükanne, ben kendi kararlarımı verebilen ilk nesilim!	102
4.4. Öyle bir şey olursa nereye giderim? Muhakkak Türkiye'ye gideceğim.....	104
4.5. Her bir karar, her bir ödül, her bir fon politik bir davranıştır.	107
SONUÇ	109
KAYNAKÇA	114
ÖZET.....	125
ABSTRACT	126
EKLER	127
EK 1 DERİNLEMESİNE GÖRÜŞMELER.....	127

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Naficy'e Göre Aksanlı Stilin Unsurları	32
Tablo 2: Aşlı Özge filmografi.....	60
Tablo 3: Ayla Yıldız filmografi	61
Tablo 4: Aysun Bademsoy filmografi.....	64
Tablo 5: Ayşe Polat filmografi.....	67
Tablo 6: Buket Alakuş filmografi.....	69
Tablo 7: Nuray Şahin filmografi	70
Tablo 8: Serap Berrakkarasu filmografi	71
Tablo 9: Seyhan Derin filmografi.....	73
Tablo 10: Süheyla Schwenk filmografi.....	73
Tablo 11: Verena S. Freytag filmografi	74
Tablo 12: Yasemin Şamdereli filmografi.....	75

GİRİŞ

Bu çalışmanın temel amacı, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin deneyimlerini ve filmlerini analiz etmek ve diasporada kadın yönetmen olmanın ne anlama geldiğini Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin gözünden anlamaktır. Bu anlamda, bu çalışma kesişimsel bir bakış açısı kullanarak bu yönetmenlerin göç, toplumsal cinsiyet, kimlik ve kültür bağlamında deneyimlerini ve sinemasal ifadelerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, kadın yönetmenlerin pek de görünür olmayan emeklerini ve başarılarını vurgulamayı amaçlayan bu çalışma, aynı zamanda, yönetmenlerin kimlik algılarını, göç hikâyelerini, toplumsal cinsiyetlerinin ve göçmen statülerinin yönetmenlik deneyimine olan etkilerini inceleyerek Türkiye’den Almanya’ya göç ve kadın olmaları bağlamında karşılaştıkları zorlukların daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunarak literatürdeki boşluğu doldurmayı ve sinema sektörünün çeşitliliği, kapsayıcılığı ve eşitliği teşvik etmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin diasporada kadın yönetmen olma deneyimlerini çeşitli yönleriyle irdelemeyi amaçladığından öncelikle kimlik, kültür ve toplumsal cinsiyet ekseninde kuramsal bir çerçeve çizmektedir. İkinci olarak bu çalışma, Türkiye’den Almanya’ya göç sürecini, aksanlı sinema kavramını, Türk-Alman sinemasını ve toplumsal cinsiyet ile sinema ilişkisini irdeleyen bir literatür taraması içermektedir. Sonrasında, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin tanıtılması amacıyla yönetmenlerin özgeçmişleri, filmografileri, göç ile ilgili filmleri irdelenmekle birlikte göç hikayelerine ve kimliklerini nasıl tanımladıklarına değinilmektedir. Daha sonra, Nuray Şahin’in yönettiği *Folge der Feder! (Tüyü Takip Et, 2004)* ve Yasemin Şamdereli’nin yönettiği *Almanya - Willkommen in Deutschland (Almanya’ya Hoşgeldiniz, 2011)* filmleri analiz edilmektedir. Bu iki filmin seçilmesinin sebebi, bu filmlerin aksanlı sinemanın ve kadın sinemasının somut bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olacağına düşünülmesidir. Ayrıca belirtmek gerekmektedir ki üç veya daha fazla filmin analizi amaçlanmış olsa da çalışma süresince yönetmenlerin birçok filmine ulaşmanın mümkün olmadığı anlaşılmıştır. Analiz edilen filmlerden *Folge der Feder!* yönetmenin filmin bir kopyasını iletmesi sayesinde izlenmiş olup *Almanya - Willkommen in Deutschland* anaakımda daha fazla yer bulduğu için dijital bir platformda yer almaktadır. Çalışmanın son bölümünde ise derinlemesine görüşme yapılan Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın

yönetmenlerin yönetmenlik deneyimleri toplumsal cinsiyet ve göç bağlamında tematik analiz yöntemiyle analiz edilmektedir.

Yalnızca kısa filmi ve/ya televizyon filmi bulunan yönetmenlerin dahil edilmediği bu çalışmada yer alan yönetmenler; Aslı Özge, Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Buket Alakuş, Nuray Şahin, Serap Berrakkarasu, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk, Verena S. Freytag ve Yasemin Şamdereli olarak belirlenmiştir. Altı yönetmen (Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Nuray Şahin, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk) ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş olup diğer yönetmenlere ulaşılamamıştır. Çalışmanın sınırlılıklarından biri olarak bütün yönetmenlere ulaşılamamasından bahsedilebilir. Ayrıca, yönetmenlere ulaşılsa bile birçok yönetmenin birçok filminin günümüzde erişilebilir olmaması da sınırlılıklardan biridir. Sadece anaakım medyada yer edinebilen filmler günümüzde erişilebilir durumdadır ancak diğer birçok film zamanında festivallerde gösterilmekle sınırlı kalmıştır. Bu filmler çok dilli olduğu için altyazı gerektiren filmlerdir ve dijital bir platformda bulunmamaları, filmlerin izlenme imkânını özellikle kısıtlamaktadır. Filmlerinin kopyasını bana iletmeleri sayesinde filmlerini izleme şansına eriştiğim Aysun Bademsoy ve Nuray Şahin'e ayrıca teşekkür ederim.

Yönetmenlere hem e-posta aracılığıyla hem de sosyal medya üzerinden ulaşılmıştır. Bazı yönetmenlere ise görüşülen yönetmenler aracılığıyla ulaşılmıştır. Görüşmeler çevrimiçi görüntülü veya yazılı şekilde gerçekleştirilmiştir. Görüntülü gerçekleştirilen görüşmeler Zoom aracılığıyla Türkçe dilinde gerçekleştirilmiş, 30-45 dakika sürmüştür. Yazılı görüşmelerde ise sorular; Almanca, Türkçe ve İngilizce olarak üç ayrı dosya halinde hazırlanmış olup yönetmenlerin soruları istediği dilde cevaplandırması sağlanmıştır. Soruları cevaplandırmaları için yönetmenlere yaklaşık üç hafta süre verilmiştir. Ayla Yıldız, Seyhan Derin ve Süheyla Schwenk yazılı görüşmeyi tercih ederken Aysun Bademsoy, Ayşe Polat ve Nuray Şahin görüntülü görüşmeyi tercih etmiştir. Görüntülü görüşmelerde ses kaydı almak için izin istenmiş, bütün yönetmenler kabul etmiştir.

Toplumsal cinsiyet, göç ve sinema ekseninde yapılan çalışmaların sayısının oldukça az olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu çalışmaların ise genellikle, sinemada göçmen kadın temsili üzerine olduğu gözlenmektedir. Feminist sinema, kadın sineması ve sinemada kadın temsilleri üzerine önemli bir bilgi birikimi olmasına rağmen, uluslararası ve ulusal sinemadaki varlıkları gün geçtikçe artmaya devam etse de kadın yönetmenlerin üretimleri üzerine yapılan

yayınların sayısı sınırlı kalmıştır (Sönmez ve Satıcı, 2019). Bu çalışma için yapılan literatür taramasına dayanarak bu bölümde toplumsal cinsiyet, göç ve sinemanın kesişiminde yer alan araştırmalara dair genel bir bakış sunulacaktır. Bu bağlamda, bu alandaki araştırma eksikliğini vurgulayarak bu konuda gelişmekte olan akademik söylemin artması umulmaktadır.

Erkan Zengin tarafından 2016 yılında yazılan *Toplumsal Cinsiyet Penceresinden Türk-Alman Sinemasına Bakış* adlı kitap, Almanya’da yaşayan Türk kadınlarının sinemaya yansımaları Tefik Başer’in yönettiği *40 Quadratmeter Deutschland* (40 Metrekare Almanya, 1986), Fatih Akın’ın yönettiği *Gegen die Wand* (Duvara Karşı, 2004) ve Yasemin Şamdereli’nin yönettiği *Almanya - Willkommen in Deutschland* (Almanya’ya Hoşgeldiniz, 2011) filmleri üzerinden incelemektedir. Bu filmler üzerinden Almanya’da yaşayan Türk kadınlarının yaşantılarına ışık tutan Zengin, kadınların bu filmlerdeki temsiline odaklanmıştır.

F. Neşe Kaplan tarafından 2017 yılında yazılan *Göç, Kimlik, Çok kültürlülük: Türk Sinemasında Almanya’ya Göç* adlı kitap, Türkiye’den Almanya’ya göçü filmler üzerinden analiz etmekte olup göçü kimlik ve çok kültürlülük bağlamında değerlendirmektedir. Türkiye’den Almanya’ya dış göç konusunu işleyen tüm kurmaca filmlere değinmeye çalışan bu kitap, göç sinemasına dair bir derleme niteliğindedir.

Ayhan Kaya tarafından 2000 yılında yazılan *‘Sicher in Kreuzberg’ Berlin’deki Küçük İstanbul: Diasporada Kimliğin Oluşumu* adlı kitap, modern diasporaları ve diasporik bilinci tanımlamakta, Berlin’de diasporik bir mekân olarak Kreuzberg’e değinmekte, diasporik gençliği ve Türk hiphop gençliğinin kültürel kimliğini incelemektedir. Modern diasporik kimlik kavramına yer veren bu kitap, bu çalışmadaki yönetmenlerin modern diasporik kimliklerinin tanımlanmasında ve anlaşılmasında özellikle etkili olmuştur.

Özgür Yaren tarafından 2007 yılında yazılan “Avrupa Göçmen Sineması” adlı doktora tezi, Avrupa’daki göçmen sinemacıları ve filmleri konu edinmektedir. Yaren, bu sinemacıları ve filmleri; diasporik topluluklar ve sürgünler, sömürge sonrası göçmenler ve emek göçmenleri olarak üç ayrı şekilde kategorize etmektedir. Buket Akdemir Dilek tarafından 2022 yılında yazılan “Avrupa’daki Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sinemasında Self-Oryantalizm: Almanya Örneği” adlı doktora tezi ise aksanlı sinema üzerinden Avrupa’da Türkiye kökenli yönetmenlerin ürettiği filmlerdeki self-oryantalizm örneklerini incelemektedir. En son bölümde

Almanya üzerine yoğunlaşan bu tez, birçok filmi aksanlı sinema ve self-oryantalizm bağlamında eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelemektedir.

Ece Deliormanlı tarafından 2006 yılında yazılan “Fatih Akın’ın ‘Aksanlı’ Sineması” adlı yüksek lisans tezi, kimlik üzerinden kuramsal bir çerçeve oluşturarak Alman ve diaspora sinemasını içeren bir literatür taramasından sonra Fatih Akın’ın filmlerini çözümlemiş ve filmlerin anlatısal özelliklerini irdelemiştir. Diasporada oluşan melez kimlikleri aydınlatan bu tez, Fatih Akın’ın hem Türk hem Alman dilini ve kültürünü kullanarak üçüncü ve yeni bir dil oluşturduğundan bahsetmektedir. Akın Kılıç tarafından 2019 yılında yazılan “Diaspora Sinemasında Yönetmen Olmak: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Örnekleme” adlı yüksek lisans tezinde, göç ve kültür kuramları üzerinden bir çerçeve kurmakta olup Fatih Akın ve Ferzan Özpetek’in filmlerini çözümlenmektedir.

Akil Fikret Tosun tarafından 2006 yılında yazılan “Almanya’da Yaşayan Türk Yönetmenlerin Filmlerinde Göçmen Olgusu” adlı yüksek lisans tezi, göç kuramlarını baz alarak Almanya’daki Türk yönetmenlerin filmlerinde göçmen olgusunu ele almaktadır. Bu tez, son bölümde görev sineması, geçiş sineması ve üçüncü alan sineması olmak üzere birinci, ikinci ve üçüncü kuşağın filmlerindeki göçmen olgusunu ayrı ayrı incelemektedir. Diğdem Işıkoğlu tarafından 2005 yılında yazılan “Kültürlerin Kesişimi, Aksanlı Sinema ve Almanya’daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi” adlı yüksek lisans tezi ise kültürlerin kesişim alanındaki kimlikleri senkretik olarak tanımlayarak Almanya’da yaşayan ikinci ve üçüncü kuşak Türk yönetmenlerin (Fatih Akın, Buket Alakuş, Yüksel Yavuz, Sülbiye Günar, İdil Üner ve Sinan Akkuş) filmlerini aksanlı sinema üzerinden incelemiştir.

Toplumsal cinsiyet, göç ve sinemanın kesiştiği çok az sayıda kitap ve tezin olması, bu çalışmanın çıkış noktalarından biridir. Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenleri bir araya getiren herhangi bir çalışma yapılmadığından bu çalışma literatürdeki eksikliği doldurması açısından ayrıca önem taşımaktadır. Aynı zamanda, kadınların sinema sektöründe karşılaştıkları çeşitli zorlukların ayrıntılı bir şekilde anlaşılmasını sağlayan bu ve bunun gibi çalışmalar, kadın yönetmenlerin neredeyse görünmeyen emeklerinin görünürlüğünü artırması bakımından da önemlidir. Bu çalışma, toplumsal cinsiyet, göç ve sinema kesişimselliği üzerine oluşan akademik söylemi genişletmeyi ve kadın yönetmenlerin görünürlüğünü artırmayı hedeflemektedir.

1. KİMLİK VE KÜLTÜR

Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin deneyimlerini baz aldığından bu çalışmanın kuramsal çerçevesi; kimlik, kültür ve toplumsal cinsiyet etrafında şekillenmektedir. Bu kuramsal çerçeve üzerinden çalışma, diasporada yaşayan kadın yönetmenlerin kimlik oluşumu, kültür yapısı ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini irdelemeyi amaçlamaktadır.

1.1. Kimlik

Kimlik, birçok farklı disiplin tarafından ele alınan, birçok farklı tanımı bulunan ve birçok faktörden etkilenen karmaşık ve dinamik bir yapıya sahip bir kavramdır. En geniş kapsamıyla, bir bireyin varlığının her yönünü kapsayan kimlik hem bireyin kendini nasıl algıladığıyla hem de bireyin toplum tarafından nasıl algılandığıyla ilgilenmektedir (Aşkın, 2010, s. 213). Dolayısıyla, kimlik “bizi diğer herkesten ayrı kılan, kişisel bir serüvenle var olma çabasıdır” (Kaçar, 2023, s. 307). Kişisel ve toplumsal olanın etkileşimi olan kimlik, bireyin kendini anlamak için kendine atfettiği değerler ile diğerleriyle etkileşimden kaynaklanan ve beklentileri karşılamak için içselleştirdiği değerlerin birleşimidir (Kaplan, 2017, s. 44).

Stuart Hall, kimlikten bahsederken yaşam boyunca sabit kalan bir yapıdan söz etmemektedir. Ona göre kimlik, koşullarımıza göre kendimizi nerede ve nasıl konumlandığımızla ilgilidir (1996, s. 3). Kimliği sabit bir tarihsel gerçeklik olarak görmek yerine asla tam olarak oluşmayan, sürekli gelişen bir üretim olarak düşünen bu bakış açısı, kimliğin her zaman akış halinde olduğunu, temsillerden bağımsız olarak var olmaktan ziyade temsiller içinde sürekli olarak yeniden şekillendiğini öne sürmektedir (Hall, 1989, s. 68). Bu bağlamda, kimliği kavramsallaştırmaya çalıştığımızda; akışkan, net ve belirgin sınırları olmayan, bireysel ve toplumsal boyutların bir araya gelmesiyle oluşan çok yönlü ve katmanlı bir yapıyla karşılaşmaktayız.

Kimliğin davranışlar üzerindeki etkisini ve farklı grup dinamiklerini ayrıntılı bir şekilde inceleyen sosyal psikolojiye göre, kimlik daha çok bireylerin sosyal çevrelerinde kendilerini nasıl algıladıklarıyla ilgilenmektedir.¹ Psikanalitik açıdan ise sosyal çevre gibi dışsal faktörlerin yanı sıra kimliğin şekillenmesinde içsel çatışmalar, bilinçdışı ve çocukluğun ilk yıllarında yaşanan

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Abrams (1988).

deneyimler etkilidir. Sigmund Freud, kimlik gelişimini bebeklikten yetişkinliğe kadar gelişen bazı psikoseksüel aşamalar üzerinden ortaya koymuştur. Erik Erikson ise Freud'un çalışmalarının üstüne koyarak kimlik oluşumunun yaşam boyu devam ettiğinden bahsederek bireylerin sağlıklı bir kimlik algısına ulaşmak amacıyla aşmaları gereken gelişim aşamaları tanımlamıştır.² Özellikle, ergenlik dönemine denk gelen "kimlik kazanmaya karşı kimlik karmaşası" evresi, kimliğin oluşmasında ve şekillenmesinde kritik rol oynamaktadır.

Bu çalışmada, kimlik tanımlanırken kimliğin çok yönlü yapısı özellikle dikkate alınmıştır. Ancak, kimliğin bütün yönlerine değinmek çalışma kapsamında mümkün olmadığından bu çalışma daha odaklı bir yaklaşım benimseyerek kimliği sırasıyla; bireysel ve sosyal kimlik, post-modern kimlik ve modern diasporik kimlik merceklerinden inceleyecektir. Sonrasında ise çalışmanın amacı gereği diasporada kimliğin nasıl şekillendiğine ayrıca değinilecektir.

1.1.1. Bireysel ve sosyal kimlik

Barker (2000, s. 220), bireysel kimliği (*self-identity*) kendimiz hakkında sahip olduğumuz sözlü kavramlar ve tanımlamalarla duygusal özdeşleşmemiz olarak tanımlarken sosyal kimliği (*social identity*) de başkalarının bizim hakkımızdaki beklenti ve görüşleri olarak tanımlamaktadır. Giddens'a göre bireysel kimlik, bireyin eylemlerinin sürekliliği nedeniyle verili değildir; bireyin refleksif faaliyetleri aracılığıyla sürekli olarak yaratılması ve sürdürülmesi gerekmektedir (1991, s. 52). Bir başka deyişle, Giddens bireysel kimliği sadece belirli özelliklere sahip olmakla değil, bireylerin yaşam öykülerine dayanarak kendilerini nasıl tanımladıklarıyla da açıklamaktadır. Bir kişinin bireysel kimliğine dair düşünceleri veya tanımlamaları kültürler arasında farklılık gösterse de bazı ortak unsurlar mevcuttur. Örneğin, farklı durumlarda "ben" kelimesini ne şekilde kullandığımız bir ipucudur, öyle ki bu kullanım bütün kültürlerde insanların kendilerini nasıl algıladıklarına dair temel bir unsurdur (Giddens, 1991, s. 53).

² Ayrıntılı bilgi için bkz., Freud (2022) ve Erikson (1994).

Bireyin seçimlerini, eylemlerini, davranışlarını belirleyen bireysel kimlik, başkalarıyla etkileşim yoluyla yaratılan bir özne olarak benliğe vurgu yapmaktadır; buna göre kimliğin en önemli özelliklerinden biri onun özne olmasını sağlayan benliktir (Kaçar, 2023, s. 308). Dünyadaki pek çok toplumda benlik, ayrı bir bireysel varlık olarak değil, kolektif olarak kavramsallaştırılmaktadır (Robinson Wood, 2016, s. 49). “Bir bireyin benlik kavramı ve dolayısıyla da benlik saygısı, onun sosyal sınıf üyeliğine, yani algıladığı sosyal kimliğine demirlenmiştir” (Turner’dan akt. Zengin, 2016, s. 30). Bu bağlamda, bireysel kimlik ve sosyal kimlik birbirinden bağımsız düşünülemez. Bireysel kimlik ve sosyal kimlik birbirlerini sürekli olarak etkileyerek bireyin kimliğini bir bütün halinde algılamasına yardımcı olmaktadır. Örneğin, içinde bulunduğumuz gruplar benlik algımızı etkilerken benlik algımız da içinde bulunmayı “seçtiğimiz” grupları ve bireyleri etkilemektedir. Ayrıca, sosyal dinamikler kendimizi algılama şeklimizi, benlik algımız ise grup içindeki davranış şeklimizi belirlemektedir.

Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli bireyler için ise bireysel kimlik ve sosyal kimlik arasındaki etkileşim, Türk ve Alman kimliklerinin de kesişmesi sebebiyle özellikle karmaşık hale gelebilmektedir. Bireyi diğerlerinden ayıran kendine has özellikleri onun bireysel kimliğini öne çıkarırken içinde bulunan topluma uyumlu bir birey olma uğraşı onun sosyal kimliğini vurgulamaktadır. Bu sebeple, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli bireylerin bireysel kimlikleri kendilerine özgü deneyimleri, anıları ve Türkiye ile sürdürdükleri veya sürdürmedikleri bağlarıyla şekillenirken sosyal kimlikleri diğer göçmenlerle, Türk ve Alman toplumlarıyla etkileşimleriyle şekillenmektedir. Üstelik, ayrımcılık, ön yargılar, kalıp yargılar, uyum sorunları, dil yeterliliği, sosyoekonomik statü, vatandaşlık statüsü gibi birçok unsur, benlik algılarını ve başkaları tarafından nasıl algılandıklarını şekillendirmektedir. Sonuç olarak, bireysel kimlik ve sosyal kimlik arasındaki bu karşılıklı etkileşim, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli bireylerin kimliklerini nasıl algıladıklarını anlamak için oldukça önemlidir.

1.1.2. Post-modern kimlik

Post-modern kimlik; kültürün, deneyimlerin, küreselleşmenin, sosyal etkileşimlerin ve başka birçok unsurun veya bunların toplamının etkisiyle sürekli olarak gelişen ve şekillenen bir yapı sürecidir. Deliormanlı, post-modern düşünceye göre gerçeklerin popüler kültür tarafından inşa edildiğini, ayrıca teknoloji, bilim ve kültür sarmalında bireyin kaybolduğunu iddia

etmektedir. Kaybolmuş ve kategorilere ayrılmış bireylere, buna karşı koymak için popüler kavramlara eleştirel bir şekilde yaklaşması, körü körüne bağlılıktan uzaklaşması önerilmektedir. Ayrıca, toplumsal normlara meydan okumak için azınlık hareketlerini ve etnik hareketleri güçlendirmenin gerekliliği vurgulanmaktadır. İşte, post-modern düşünce de bu noktada devreye girmektedir, post-modern düşüncenin önemi bireyin özgürleşmesi ve kimlik yapılarının yapı söküme uğratılmasında yatmaktadır (Deliormanlı, 2006, s. 15).

Bauman'a göre, postmodernite, modern zihnin kendisine, durumuna ve geçmişteki işlerine uzun, dikkatli ve ölçülü bir şekilde bakmasından, gördüklerinden tam olarak hoşlanmamasından ve değişme dürtüsünü hissetmesinden daha fazlası değildir (ama daha azı da değildir). Postmodernite modernitenin reşit olmasıdır: Modernite kendine içeriden değil uzaktan bakmakta, kazanımlarının ve kayıplarının tam bir envanterini çıkarmakta, kendini psikanalize tabi tutmakta, daha önce hiç dile getirmediği niyetlerini keşfetmekte, bunları karşılıklı olarak iptal etmekte ve uyumsuz bulmaktadır. Postmodernite, modernitenin kendi imkânsızlığıyla yüzleşmesidir; kendi kendini denetleyen, bir zamanlar bilinçsizce yaptıklarını bilinçli olarak bir kenara atan bir modernitedir (Bauman, 1971, s. 272).

Hall'a göre, kimlikler asla tamamlanmaz, asla bitmez ve her zaman bir süreç içindedir. Bunu her zaman biliyor olsak da kendimizi her gün biraz daha kendimize benziyor olarak düşünürüz ancak kimlik her zaman oluşum sürecindedir (1991, s. 47). Post-modern kimlik de aynı şekilde sabit ve katı bir kimlik fikrinden uzak durmaktadır. Bireyler, onlara "atanmış" rollerin dışına çıkıp kimliklerini zaman içinde yeniden tanımlayabilmektedir. Başka bir deyişle, post-modern kimlik sabit bir yapıdan ziyade dinamik bir yapıdadır. Çeşitliliğin (*diversity*), kapsayıcılığın ve eşitliğin önemini artırdığı günümüz dünyasında, toplumda var olan tüm kimlikleri tanımanın ve kabul etmenin önemi büyüktür. Zaten böyle bir çağda homojen ve sabit bir kimlik anlayışından bahsetmek bir anlamda küreselleşmeyi ve modern dünyayı reddetmek anlamına gelebilmektedir. Deliormanlı, aynı anda kendini solcu, çevreci, Müslüman, baba, doktor ve tüketici olarak tanımlayan bir kişinin tek bir kişi olduğuna dikkat çekmektedir. Bu anlamda, kimlik çok yönlü ve dinamiktir. Bu sayılan özelliklerden her birine yapılan vurgu çeşitli durumlara ve faktörlere göre değişebilmektedir. Küreselleşen dünyamızda ve günümüzde ise bu dinamikler daha da karmaşık hale gelmiştir (Deliormanlı, 2006, s. 23).

Küreselleşme ve buna bağlı olarak artan göç hareketleri ise kimliği şekillendiren en önemli faktörlerdendir. Çok kültürlü toplumlar, birçok farklı kültüre dolayısıyla birçok farklı kimliğe ev sahipliği yapmaktadır. Göçmenler beraberlerinde getirdikleri kültürel geçmişleri, gelenekleri, dilleri, yemekleri ve müzikleriyle hem ev sahibi toplumdaki bireylerin kimlik oluşumunu etkilemekte, hem de kendi kimliklerini anavatan ve ev sahibi ülkenin kültürel kodlarıyla şekillendirmektedir. Bu karşılıklı etkileşim, kimlik oluşumunun karmaşıklığının ve sürekli olarak gelişen bir yapı süreci olduğunun göstergesidir. Aynı zamanda göçmenlerin entegrasyon sürecinin kolaylaşması, farklı kimlikleri kucaklamaya ve çeşitliliği desteklemeye bağlıdır.

1.1.3. Modern diasporik kimlik

Ayhan Kaya, Berlin’de yaşayan Türk gençlerinin kültürel kimlikleri üzerine gerçekleştirdiği ‘*Sicher in Kreuzberg*’ Berlin’deki küçük İstanbul: *Diyasporada kimliğin oluşumu* çalışmasında modern diasporik kimlikleri ayrıntılı bir şekilde incelemiş ve bu kimliğin oluşmasında etken olan küreselleşme ve kültürel alışım gibi etkenleri sosyokültürel anlamda irdelemiştir. Ona göre, Berlin’de yaşayan modern diasporik kimliğe sahip gençler hem Alman hem de dünya kültürlerinden etkilenmiş olup Türkiye’deki geçmişlerinden miras kalan bazı değer ve inançları da benimsemektedir. Kültürel kimlikleri içinde etnik köken ve din gibi unsurlara değer verirken evrensel ve popüler gençlik kültürlerinden de büyük ölçüde etkilenmektedirler (Kaya, 2000, s. 54).

Modern diasporik kimlik kavramı, diasporada yaşayan bireylerin kültürler arasında sürekli olarak gezindiği ve kültürel geçmişlerinden gelen unsurları içinde yaşadıkları toplumun kültürüyle harmanladığı fikriyle bağdaşmaktadır. Post-modern bakış açısı ise popüler kültürel normların yıkılmasını ve çeşitliliğin tanınmasını vurgulamaktadır. Bu bağlamda, post-modern kimlik modern diasporik kimliği de kapsayan bir küme olarak düşünülebilir. Modern diasporik kimliğe sahip bireyler, sadece anavatanlarının veya ailelerinin geçmişinden gelen bir kimlikle var olmaksızın bunu aşan bir melezlikle var olmaktadır. Bu çalışmada, genellikle ikinci ve üçüncü kuşak göçmen yönetmenler yer aldığından bu özelleştirmeye ayrıca gerek duyulmuştur çünkü modern diasporik kimlik kavramı çalışmada yer alan yönetmenlerin kimliklerine ayna tutar niteliktedir. Deliormanlı’ya göre, Almanya’daki üçüncü kuşak göçmenler modern diasporik

kimliği örnelemektedir. Çünkü bu kişiler kendilerini ne yalnızca Alman ne de Türk olarak tanımlamakta, bunun yerine her iki kültürün unsurlarını da içeren bir melez kimlik anlayışını benimsemektedir. Çifte bilinç (*double consciousness*) ile karakterize edilen bu bireyler hem kültürel miraslarının hem de Alman yetiştirilme tarzının sınırlarını aşarken farklılıkları ve çeşitliliği de kucaklamaktadır (Deliormanlı, 2006, s. 137-138). Böylece, üçüncü kuşak göçmenler, ailelerinden miras kalan kültürel değerleri ve Almanya’da yetişmiş olmanın getirdiği kültürel değerleri harmanlayarak benzersiz ve akışkan bir kimliğe sahip olmanın somut göstergeleri haline gelirler. Özellikle küreselleşmenin ve göç hareketlerinin yaygınlaştığı bu internet çağında, evrensel ve popüler kültürlerin de ortaya çıkmasıyla tüm bu kültürel değerlerin harmanlandığı modern diasporik kimlikler ön plana çıkmaktadır.

Post-modern kimlik anlayışıyla da örtüşen modern diasporik kimliğe sahip bireyler hem ailelerinden miras aldıkları kimliği hem içinde yaşadıkları toplumla etkileşimden edindikleri kimliği hem de evrensel ve popüler kültürden edindikleri kimliği harmanlayarak çok yönlü bir kimlik elde etmektedir. Melezlik (*hybridity*) olarak da adlandırabileceğimiz bu çok yönlü kimlik daha önceleri çoğunlukla “iki kültür arasında kalmak” olarak algılansa da küreselleşmenin ve ulusötesi medyanın önemini artırdığı günümüzde, dinamik ve modern olması ve yaratıcılık potansiyeli barındırması ile anılmaktadır.

1.1.4. Diasporada kimliğin şekillenmesi

Göç ve kimlik doğası gereği yan yana kullanılmayı gerektiren kavramlardır. Özgür Yaren’in ifade ettiği üzere, “sınırlarla birlikte kimlik de değişir” (2007, s. 49). Birçok göçmen halkın ulusötesi değişim ve katılım ağları, bazı ortak kimlik algılarına dayanmaktadır; ancak çok sayıda birey ve insan grubunun kimlikleri birden fazla yere yayılan sosyal dünyalar içinde müzakere edilmektedir (Gürkan, 2016, s. 145). Bir başka deyişle, diasporada yaşayan bir halkın ortak kültürel mirasları ve değerleri olsa da her bir bireyin edindiği kendine özgü nitelikleri sayesinde diğerlerinden veya belirli sosyal gruplardan farklılaşması mümkündür. Birlikte hareket eden ve çeşitli etkileşimlerde bulunan bireylerin ortak değerlere, davranışlara ve dile uyması beklenirken bir yandan da kendilerini birey olarak diğerlerinden ayıran davranışlar sergilemeleri, dolayısıyla kimliklerin eşsizliğini ortaya koymaları beklenmektedir (Krappmann’dan akt. Zengin, 2016, s. 23). Bu çalışmada, bu anlamda diasporada kimliğin şekillenme sürecinin ve bunun

etkilerinin irdelenmesinin çalışmaya dahil edilen yönetmenlerin kimliklerinin ve filmlerini yaratma süreçlerinin daha kapsamlı bir biçimde anlaşılmasına sebep olacağı düşünülmektedir.

Jenkins'e göre, kimliğimizle ilgili bir sorun olup olmadığı çoğumuzun genelde aklına dahi gelmez ancak kimliğin bir problem haline geldiği bazı durumlar mevcuttur (2008, s. 1). İşte, diasporik bağlamda kimlik inşası da kimlik oluşumunun karmaşıklaştığı ve problem haline geldiği durumlardan birine örnek olabilmektedir. Almanya'daki Türk diasporası; tarihsel, sosyal ve kültürel faktörler tarafından şekillendirilen karmaşık bir kimlikler ağını temsil etmektedir. Almanya'da yaşayan, farklı etnik yapıları kapsayan heterojen olarak karakterize edilen Türk toplumu, her biri farklı dilsel, bölgesel, tarihsel öğelerle tanımlanan Türk, Kürt, Çerkes, Laz vb. gibi çeşitli etnik kimlikleri barındırmaktadır (Tosun, 2006, s. 71). Bu bağlamda, Almanya'daki Türk toplumunun karşılaştığı ayrımcılık, ön yargılar, uyum sorunları ve ötekileştirme deneyimleri, bu bireylerin bir direniş biçimi olarak etnik kimliklerini öne çıkarmalarına sebep olabilmektedir.

Alman toplumunda Türk kimliği, Türk toplumunda da Almancı kimliğiyle ötekileştiren Türk-Almanlar, tireli kimlikleriyle³ bir şekilde her iki toplumda da var olmaktadır. Almanya'da yaşayan Türkleri en çok rahatsız eden unsurlardan biri, sadece Almanlar tarafından ötekileştirilmek değil, anavatandaki yurttaşları tarafından da ötekileştirilmek olmuştur. Almancı kimliği, aşağılayıcı ve onur kırıcı olmasının yanı sıra, Almanlaşmış bir Türk olmayı vurgulamakta ki bu da kavramın ahlaki ve töresel bir çöküşün sembolü olarak kullanıldığına dikkat çekmektedir (Tosun, 2006, s. 75).

1990'larda üçüncü kuşağın kimlik oluşumunu etkileyen önemli gelişmeler olmuştur. Türk ulusal televizyon kanallarının çoğalması ve izleyici kitlesinin Almanya'ya kadar uzanması, Avrupa Birliği tartışmaları ve çok kültürlülük, üçüncü kuşak göçmenlerin kültürel kimliğini şekillendirmiş ve bu sayede modern diasporik kimliğin yükselişi mümkün olmuştur (Tosun, 2006, s. 72-73). Modern diasporik kimliğin ortaya çıkışı bir anlamda, Türkiye ve Almanya arasında daha güçlü bağlar kurulmasını kolaylaştıran televizyon, radyo, yazılı basın, internet erişimi ve uygun fiyatlı ulaşım gibi çeşitli küresel iletişim araçlarıyla kendini gösteren küreselleşmenin bir

³ Tireli kimlik kavramı; Türk-Almanlar, Avrupalı-Türkler, Müslüman-Türkler, İtalyan-Amerikanlar gibi ifadelerde kullanılan tire işareti dikkat çekerek bütün bu tireli ifadeleri kapsamaktadır.

sonucudur ve böylelikle anavatan kültürünün diasporaya aktarımı kolaylaşmış, aynı zamanda diaspora kültürünün anavatana taşınması da bu şekilde mümkün olmuştur (Kaya, 2000, s. 5-6). “Daha önceki sosyokültürel uzaklaşma biçimleri zamansal uzaklıkla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğundan, dağınık göçmenlerin ortak deneyimlerini paylaşmaları ve bunları anlamlandırmak için ortak çerçeveler oluşturmaları çok zor bir durum iken geç modernitede diasporik medyanın mümkün kıldığı eşzamanlılık duygusu yeni ‘birlikte var olma’ ve ‘birlikte deneyimleme’ yollarını mümkün kılmaktadır” (Tsagarousianou, 2004, s. 62). Almanya’da yayın yapan yerel etnik medya, göçmenlerin gündelik hayattaki sorunlarını ele alarak ve iki dilli bir şekilde hizmet vererek üçüncü kuşak göçmenlerin kimlik oluşumunu önemli ölçüde etkilemiş, böylelikle yersiz yurtsuzluk düşüncesine karşı etnik kimliklerin güçlendirilmesine yardımcı olmuştur (Tosun, 2006, s. 74). Modern çağda teknolojinin ilerlemesi ve iletişimin hızlanması, diaspora deneyimini ve kimliğini dönüştürmüştür; çünkü günümüz göçmenleri, artan hareketlilik, fikir ve bilgi alışverişi nedeniyle önceki nesillere kıyasla daha fazla bağlantıya sahip ve daha az izole durumdadır (Tsagarousianou, 2004, s. 60). Dolayısıyla, üçüncü kültür (*third culture*) olarak da adlandırılan modern diasporik kimlikler, küresel kültürün doğal bir uzantısını temsil etmekle birlikte farklı kültürlerin birleşiminden kaynaklanan karmaşık ve kültürel açıdan zengin kimlikleri ifade etmektedirler (Kaya, 2000, s. 185). Ayrıca, imparatorlukların ortaya çıkışı ve gelişiminden bahseden Morley ve Robins, bu tür karmaşık kimliklerin ulusötesi imparatorlukların ulus-devletlerden daha zengin olmalarının altında yatan sebep olduğundan bahsetmektedir (2003, s. 47-48).

Melez bir kimliğe sahip olmak gerek akademik literatürde⁴ gerek sanatsal üretimlerde her zaman olumlu bir durum olarak aktarılmamıştır. Bu görüşe göre melezlik, iki kültüre bölünmüş olup bu kültürlerin ikisine de tam anlamıyla ait olamamak, uyum sağlayamamak, arada kalmak olarak algılanmaktadır. Kaya’ya göre, Almanya’da yaşayan Türk gençleri çoğunlukla “kimliksiz”, “kültürsüz”, “kayıp kuşak”, “dejenere olmuş”, “kimlik krizi yaşayan” gençler olarak görülmektedir. Bu görüş hem Alman hem Türk akademisyenler tarafından benimsenmiştir. Bu tür görüşler, sosyolojik perspektifi dışlayarak gençleri iki kültür arasında kalmış mağdurlar olarak yansıtmakta ve onları “kurban” rolüne sıkıştırmıştır. Ancak diasporik gençler kültürler arasındaki bu dinamiği kendi lehlerine çevirmiş, çok yönlülüklerini dile getirebildikleri bir düzlemde

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Abadan Unat (1985) ve Kağıtçıbaşı (1987).

gezinerek zengin bir kültürel kimlik edinmişlerdir. Bu kültürel kimlikle geleneksel ve modern unsurları harmanlamakta, köklerine bağlı kalırken aynı zamanda evrensel yönleri de kucaklamaktadırlar (Kaya, 2000, s. 64).

Burul'a göre, özellikle 1970'li yıllarda Almanya'daki Türkiye kökenli göçmenler sıklıkla "iki dünya arasında kalmış" olarak görülmüştür. Bu algı, ikinci kuşak Türk göçmenler için kültür şoku, dejenerasyon gibi negatif kavramlarla karakterize edilen bir kimlik oluşumuna yol açmıştır. Ancak bu olumsuz bakış açısı, 1990'larda Almanya'da yaşayan Türk gençlik kültürleri üzerine yaptıkları çalışmalarda⁵ alternatif bakış açıları sunan ve kültürlerin senkretik⁶ yönlerini vurgulayan birçok araştırmacı tarafından eleştirilmiş ve reddedilmiştir (2003, s. 211). Bu çalışmalarda "modern diasporik kimliğin bazı çevrelerce iddia edildiği gibi, muhafazakâr ve tözcü (*essentialist*) bir kültürel kimlik olmadığı, aksine oldukça dinamik, değişken ve modern bir nitelik taşıdığı anlatılmıştır" (Kaya, 2000, s. 7).

Diasporik deneyim, öz ya da saflıkla değil, heterojenlik ve çeşitliliğin tanınmasıyla karakterize edilmekte olup farklılık yoluyla ve farklılıkla var olan, melezlikle tanımlanan bir kimliği benimsemektedir (Hall, 1994, s. 235). Almanya'ya ilk Türk göçünden 40 yıl sonra, arada kalmış veya başarısız entegrasyon örneği olarak hatta patolojik görülen göçmenler, olumsuz yüklerinden kurtulmayı başarmış; ulusötesi göç literatüründe göçmenlerin melezlikleri, onların yaratıcılıklarının, kendilerine özgü sanat anlayışlarının ve çoklu kimliklerinin kaynağı olarak görülmeye başlanmıştır (Çağlar ve Soysal, 2003, s. 9). Yaren'e göre, "melezlik vurgusunun ardında kültürel farklılaşmanın beraberinde taşıdığı varsayılan yaratıcı potansiyel yatar" (2007, s. 77). Deliormanlı'ya göre ise melez kimlik sayesinde sanat eserlerinde daha farklı ve özgün anlatılar ortaya çıkmış ve bu eserlerde iki dil bir arada kullanılarak üçüncü ve daha zengin bir dil yaratılmıştır (2006, s. 5). Kaplan'ın da belirttiği üzere, "Bu kimlik, arada kalmışlığı değil, her iki kültürden de beslenen ve her iki kültüre de katkıda bulunan, bir değerler zenginliğini ifade ederek, kültürü zenginleştirici bir işlev görmektedir" (2017, s. 5).

Yaren'in değindiği üzere; yer değiştirmenin ve sürgünün yaratıcı bir potansiyele sahip olduğu fikri, geçen yüzyılın modernistleri tarafından fark edilmemiş olsa da post yapısalcılar

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Çağlar (1997) ve Soysal (2001).

⁶ Kültürün coğrafi sınırları aştığı, bir alışım haline geldiği ve kültürlerin birbirinden kalın çizgilerle ayrılamayacağını savunan kültür nosyonu.

tarafından kültürel çeşitliliğin monolitik kültürlerden, çok sesliliğin tek seslilikten, diyalogun monologdan, demokrasinin totalitarizmden ve farklılığın tekdüzelikten daha zenginleştirici ve yaratıcı olduğu kabul edilmiştir. Günümüzde ise Neonaziler ve onların üçüncü dünyadaki benzerleri dışında, çokkültürlülük ve melezliğin üretken yönleri kabul görmektedir. Saflığı vurgulayan, karışma ihtimalinin bütünlüğü bozacağını vurgulayan ırkçı kimlik kuramları büyük ölçüde geçmişte kalmıştır (Yaren, 2007, s. 84).

Sonuç olarak, kültürel çeşitliliğe ve melez bir kimliğe sahip olmanın, bireylere özgün bir bakış açısı sunduğu, yaratıcılık sağladığı ve farklı kültürlerin birleşiminden doğan harmoniyi ortaya çıkardığı söylenebilir. Melezliği içtenlikle benimsemek, geçmişteki olumsuz anlamlarından kurtararak melez kimliğin beraberinde getirdiği yaratıcılıktan faydalanmak, küreselleşmenin yaygınlaştığı ve çeşitliliğin önemini artırdığı günümüz dünyasında oldukça önemlidir.

1.2. Kültür

Kültür, bireylerde çeşitli çağrışımlar uyandırsa da tam olarak tanımlanması zor bir kavram olmaya devam etmektedir. Sapir'e göre kültür kavramı üç anlama gelmektedir. İlk olarak, kültür insan yaşamındaki maddi ve manevi, toplumsal olarak miras alınan her türlü unsuru somutlaştırmak için kullanılmaktadır. İkinci olarak, belirli bir ölçüde özümsemiş bilgi ve deneyim üzerine inşa edilen ancak esas olarak bir sınıf tarafından kabul edilen ve uzun süredir devam eden geleneklere dayanan tipik tepkilerden oluşan bir bireysel incelik idealine atıfta bulunmaktadır. Başka bir deyişle, belirli bir sosyal grup içindeki "kültürlü" olarak kabul edilen tutum ve davranışları ifade etmektedir. Son olarak, kültür bir grubun manevi değerlerini vurgulayan ve genel tutumları, hayat görüşlerini ve bir toplumu diğerlerinden ayıran, ancak sanat, din ve bilimle sınırlı olmayan medeniyetin belirli tezahürlerini kapsayan bir kavramdır (Sapir, 1924, s. 402-405).

Kültürü özellikleri üzerinden tanımlayan Bozkurt Güvenç'e göre "kültür; öğrenilir, tarihidir ve süreklidir, toplumsaldır, ideal veya idealleştirilmiş kurallar sistemidir, ihtiyaçları karşılayıcı ve doyum sağlayıcıdır, değişir, bütünleştiricidir ve bir soyutlamadır" (1979, s. 103-107). "Kültür, canlıüstü (yani yaşanan, yaşatan, yaşayan) varlık alanı olarak, geçmişten geleceğe sürekliliktir" (Güvenç, 1993, s. 227). Hofstede ve diğerlerine göre, kültür her zaman kolektif bir

olgudur, çünkü benzer sosyal çevrede yaşayan ya da yaşamış olan bireylerle paylaşılmakta ve öğrenilmektedir; diğer bir ifadeyle, kültür sosyal oyunun yazılı olmayan kurallarından oluşmaktadır (2010, s. 6). Kültürün en önemli özelliği kendine has oluşudur; bir toplumu şekillendiren dini inançlar, sanat, gelenekler, anlayış ve davranışların tümü, o toplumun kültürünü ve kimliğini belirlemektedir (Hıdıroğlu ve Yıldırım, 2018, s. 1370). Sonuç olarak, kültür doğası gereği toplumsaldır, çünkü bireyler içinde yaşadıkları toplumla ve kültürle kaçınılmaz bir şekilde iç içe geçmektedir ve bu kültür zaman içinde onların yaşam biçimlerini ve sosyal davranışlarını belirlemektedir.

Kültürü ele alırken daha odaklı bir yaklaşıma geçmeden önce kısaca; kültürel yayılma (*diffusion*), kültürlenme (*culturation*), kültürleşme (*acculturation*), asimilasyon (*assimilation*), marjinal kültür (*separation*), izolasyon (*segregation*), entegrasyon (*integration*), çok kültürlülük (*multiculturalism*), kültürlerarasılık (*interculturalism*), üçüncü uzam (*third space*), kültür şoku (*culture shock*) kavramları tanımlanacaktır. Güvenç'e göre kültürel yayılma, "belli bir toplumda, dıştan içe doğru ya da içten dışa doğru, maddi ve manevi öğelerin sürekli olarak yayılmasıdır" ve kültürlenme, "belli bir toplumun alt-kültürlerinden ya da farklı toplumlardan kopup gelen birey ve grupların buluşması ve bir etkileşim süresi sonunda asıl kültür ve alt-kültürlerde bulunmayan yepyeni bir birleşime varılması, ulaşılmasıdır" (1979, s. 131). "Farklı kültürlerin etkileşime geçmesiyle gerçekleşen kültür alışverişine kültürleşme denir" (Zengin, 2016, s. 41). Başka bir deyişle, kültürleşme sonucu her iki kültürün de değişmesi söz konusudur. Berry, Segall ve Kağıtçıbaşı'na göre, kültürleşme dört şekilde gerçekleşebilmektedir: Bireyler kültürel kimliklerini korumak istemediklerinde ve diğer kültürlerle günlük etkileşim arayışında olduklarında asimilasyon, baskın olmayan grup orijinal kültürünü korumaya değer verdiğinde ve aynı zamanda diğerleriyle etkileşimden kaçınmak istediğinde marjinal kültür, aynısı baskın grup tarafından baskın olmayan gruba karşı sürdürüldüğünde izolasyon, bireyler diğer gruplarla günlük etkileşim içindeyken kendi özgün kültürünü de korumaya ilgi duyuluyorsa entegrasyon seçeneği söz konusudur (Berry vd., 1997, s. 297). Çok kültürlülük ise etnik çeşitliliği ve bir toplumdaki heterojen sosyal ve kültürel kalıpların bir arada varlığını tanımlayan kavramdır (Lexikon, 2013, s. 546). "Çok kültürlülük farklı kültürlerin sadece yan yana bulunması olarak görülürken bunun sonucunda oluşan herhangi bir etkileşim kültürlerarasılık kavramı içinde değerlendirilmektedir" (Mackuth'dan akt. Zengin, 2016, s. 45). Homi Bhabha (1994) tarafından

açıklanan üçüncü uzam kavramı, kültürlerin kesiştiği metaforik bir boyuta işaret ederken Alman/Türk veya ev sahibi/misafir gibi kültürel ikilikleri sorgulamaktadır. İkinci ve üçüncü kuşakla birlikte gelişen göçmen kimlikleri, anavatanları ile ev sahibi kültürler arasındaki köprü üzerinde ulusötesi üçüncü bir uzam kurmuştur (Gürkan, 2017, s. 19). Kültür şoku, bireylerin bir kültürden diğerine geçerken yeni çevrelerine uyum sağlamaya çalışırken yaşadıkları zorlukları, bunalımları ve tepkileri ifade etmektedir (Güvenç, 1979, s. 131). Görüldüğü üzere literatürde kültürle ilgili birçok kavram mevcuttur. Bu çalışma boyunca bu kavramların kullanılacağı göz önüne alınarak tanımlarının dahil edilmesi sağlanmıştır.

1.2.1. Bütüncül ve senkretik kültür nosyonu

Ayhan Kaya'ya göre, kültür kavramına anlam açısından iki farklı perspektiften yaklaşılabilmektedir: “Bütüncül” (*wholistic*) ve “senkretik” (*syncretic*). Modernite anlayışıyla gelişen bütüncül kültür, kültürü ulusal sınırlar içine hapsederken, küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan senkretik kültür, kültürün coğrafi sınırları aştığını ve bu sınırların ötesinde bir alışım ile geliştiğini savunmaktadır. Bütüncül kültür nosyonu; kültürün toplumlar tarafından paylaşılan ortak anlam ve değerlerle oluştuğunu, bu değerlerin birleşerek değiştirilemez bir bütüne dönüştüğünü ve bu bütünün diğer toplumların bütününden kalın çizgilerle ayrıştığını iddia etmektedir. Bu anlamda, modern diasporik kimlikleri olumsuz çağrışımlarıyla “iki kültür arasında kalmış” veya “kayıp ve dejenere olmuş kimlikler” olarak değerlendiren görüşün, bütüncül kültür nosyonunun ürünü olduğu söylenebilir (Kaya, 2000, s. 21).

Daha basit bir ifadeyle, bütüncül kültür nosyonu, Almanya'daki Türkleri Türkiye'deki Türklere ayırmamakta, kültürün bu anlamda sabit olduğunu vurgulamaktadır; senkretik kültür nosyonu ise göç ile birlikte oluşan yeni yapıdan farklı bir toplum ve kültürün oluşacağını ileri sürmektedir ve böylelikle kültürlerin kalın çizgilerle birbirinden ayrılamayacağını iddia etmektedir (Şenel, 2015, s. 1123). Almanya'da yaşayan Türklerin sosyal alanının, iki farklı toplumdaki sosyal konumlarının etkileşiminden oluştuğunu “German Turks in Berlin: Social exclusion and strategies for social mobility” adlı makalesinde ortaya koyan Ayşe Çağlar da kültürün senkretik yönlerini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak, “Bütünselci kültür nosyonu, diasporik gençliği ‘göçün kurbanları’ olarak betimlerken senkretik kültür kavramı ise, onları aktif sosyal aktörler ve/veya brikolör (*bricoleur*)⁷ olarak tanımlar” (Kaya, 2000, s. 185). İşte, bu çalışma da çalışmaya konu olan modern diasporik kimliğe sahip yönetmenleri “göçün kurbanları” olarak ele almayı reddetmekte ve onları “sosyal aktörler” olarak değerlendirmektedir.

1.2.2. Öteki

Çalışmanın odağı gereği yönetmenlerin yönetmenlik ve göç deneyimlerinin tam olarak aktarılabilmesi ve Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli bireylerin kültürel kimliklerinin daha ayrıntılı anlaşılabilmesi için “öteki” kavramını ele almak gerekmektedir. Öteki aslında “bizden olmayana” çağrışım yapmaktadır. Ortak değerler ve geçmişle bir bütün haline gelen toplumlar, doğal olarak diğer toplumları “öteki” olarak tanımlamakta, farklı toplumlardan belirli bir “ortaklığı” paylaşmadıkları bireyleri ise risk olarak görmekte ve böylece kendi çıkarlarını ve toplumlarını korumak için bir şekilde bu “yabancıları” ötekileştirmektedir (Akdemir Dilek, 2022, s. 23). Çoğunluğa ait olduğumuzda toplumun belirlediği ötekiyi düşman veya tehdit olarak algılamakta, çoğunluğa ait olmadığımızda ise kendimizi öteki olarak görmekte veya dışlanmış hissetmekteyiz (Onur, 2003, s. 256). “Adı olmayan bir halk, ben ve öteki, biz ve onlar ayrımının yapılmadığı bir dil ve kültür yoktur” (Calhoun’dan akt. Kaçar, 2023, s. 309). Wallerstein’in “Fakat her zaman zenci olan birileri vardır. Eğer ortada hiç siyah yoksa ya da bu rolü oynamak için sayıları yetersizse beyaz zenciler icat edilebilir” sözü, öteki kavramının doğasını özetler niteliktedir (Balibar ve Wallerstein, 2000, s. 46).

Bauman’a göre, dostlar, düşmanlar ve yabancılar vardır. Dostlar ve düşmanlar birbirine zıttır, biri ne ise diğeri o değildir. Düşmanın tanımlanması dost sayesinde mümkündür. Bütün karşıtlıklar gibi bu karşıtlık da kavramları anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır. Yabancıların taşıdığı tehdit, düşmanın taşıdığı tehditten daha fazladır çünkü yabancı, toplumsallaşmanın kendisini ve toplumsallaşma olasılığını tehdit etmektedir. Yabancıların dost veya düşman olmaması, dolayısıyla bilinmezlik taşıması tehlikeye işaretir (1993, s. 53-55).

⁷ Fransızca; her çeşit iş yapan (kişi), elinden her iş gelen işçi anlamlarına gelmektedir.

Öteki kavramı, içinde bulunulan topluma ve çağa göre değiştiği için kavramın kesin bir tanımını yapmak oldukça zordur. Fakat, “biz” tarafından “ötekinin” nasıl algılandığını anlamamıza yardımcı olan aynı zamanda ötekiye atfedilen ortak özellikleri sıralayarak bir kavramsallaştırmaya ulaşan Özçalık Dumanogulları, ilk olarak ötekinin düzen bozma potansiyeline dikkat çekmektedir. Buna göre, “biz” toplumsal düzenin korunmasına yardımcı olurken “ötekinin” geleneklere, yasalara ve toplumsal normlara meydan okuma gibi tehlikeli olarak algılanabilecek yönleri mevcuttur. İkinci olarak, toplumsal sorunların sebebinin ötekiye atfedilmesi, toplumun farklı kesimlerini bir araya getiren ortak bir zemin işlevi görmektedir. Buna göre, biz algısının oluşması ancak ötekinin yaratılmasıyla mümkün olmaktadır. Böylelikle toplumsal problemler ötekinin “suçu” olarak görülmekte, “biz” duygusu pekiştirilmektedir. Üçüncü olarak, ötekinin kendi içindeki çeşitliliği yok sayılmakta ve genelleştirmelere başvurulmaktadır. Bu genelleştirmeler bazen çok geniş grupları kapsayabilmektedir: Tüm kadınlar, tüm Müslümanlar, tüm siyahlar gibi. Çalışmanın devamında, ötekiye dair ön yargılardan, ötekinin her zaman olumsuz olarak nitelendirildiğinden ve adeta bir “günah keçisi” haline getirildiğinden bahsedilmektedir. Öteki kavramının sürdürülmesinde ırkçı politikaların ve kapitalist üretimin etken oluşundan; ön yargıların “kendini gerçekleştiren kehanetlere”⁸ dönüşmesinden söz edilmektedir. Son olarak, kapitalist üretim sürecinin göçle birlikte yeni ve farklı bir sömürü düzenine ve yeni bir tür ırkçılığa işaret ettiğinden ve entegrasyonun en kolay öteki kavramının ortadan kalkmasıyla gerçekleşebileceğinden bahsedilmektedir (Özçalık Dumanogulları, 2008).

Edward Said’e göre Avrupa kültürünün hegemonyasının temelinde yatan unsur, Avrupa’nın Avrupalı olmayan tüm halklar ve kültürlerle kıyasla üstün bir kimlik olduğu düşüncesidir. Bu hegemonya, Doğu’nun geri kalmışlığı algısı üzerinden Avrupa’nın üstünlüğünü savunan düşüncelerle pekişmektedir (Said, 2013, s. 17). Bu anlamda, hegemonik bir gücü elinde bulunduran Batı, bilgi üretme ve yayma otoritesini de kullanarak Doğu’yu ötekileştirmektedir (Akdemir Dilek, 2022, s. 20-21). Üstelik, bilgi üretme ve yayma gücünün toplumda belirli bir kesimin elinde olması, ötekileştirilenler için oldukça tehlikeli sonuçlara yol açabilmektedir. 1982

⁸ Kendini gerçekleştiren kehanet, başlangıçta yanlış olan bir beklentinin kendi kendini doğrulamasına yol açan süreç. Kendini gerçekleştiren bir kehanette, bir bireyin başka bir kişi veya varlık hakkındaki beklentileri, sonunda diğer kişi veya varlığın beklentileri doğrulayacak şekilde hareket etmesiyle sonuçlanmaktadır (Jussim, 2024).

yılında Almanya’da 12 profesör tarafından yazılan Heidelberg Manifestosu bu güce örnek olarak gösterilebilir:

Sadece aktif ve yaşayan Alman aileleri halkımızı gelecek için koruyabilir. Almanya’nın ve Avrupa’nın geleceğinin yegâne temeli kendi çocuklarımızdır. Sorunu kökünden ele almak, misafir işçilerin yaşam koşullarını iyileştirmek için kendi ülkelerinde odaklanmış kalkınma yardımı sunmak anlamına gelir, burada ülkemizde değil. Dünyanın en yoğun nüfuslu ülkelerinden biri olan Federal Almanya Cumhuriyeti için yabancıların ata topraklarına geri dönmesi sadece sosyal bir rahatlama değil aynı zamanda çevresel bir rahatlama da sağlayacaktır. Kamuoyunda geniş yankı uyandırmak amacıyla, halkımızın korunmasına kendini adanmış tüm kuruluşlara, derneklere, yurttaş girişimlerine; kooperatif ve bireysel üyeliğe açık bir şemsiye örgüt kurmaları çağrısında bulunuyoruz. Her grup tam bağımsızlığını ve özerkliğini koruyacaktır. Akademik bir danışma kurulu, bu koalisyonun çalışmalarının siyasi ve ideolojik olarak bağımsız kalmasını sağlayacaktır (*Heidelberger Manifest, 1982*).

Akademik alanda bile böylesine açıkça dile getirilebilen ırkçı söylemin, toplumdaki gençleri ırkçı hareketlere ve propagandalara itmesi oldukça olası değil midir? Dolayısıyla, bilgi üretmenin ve yaymanın gücünün farkında olarak bu tarz söylemler üretirken dikkatli olunmalıdır. Medyada, akademi ve gündelik hayatın her alanında yankı bulabilen bu tür ötekileştirme söylemleri, ırkçılığın güncel tezahürlerine ışık tutmaktadır. Tosun’a göre, yeni ayrımcı ırkçılığın temel motivasyonu, Batı kültürünü, yaşam tarzını ve değerlerini koruyarak üçüncü dünya ülkelerinden etkilenmeyi engellemektir. Buna göre, kültürel farklılıkların varlığını kabul etseler bile kültürlerin birbirine karışmaması gerektiğini savunmakta ve Batı kültürünün diğer kültürlerden üstün olduğunu varsaymaktadırlar (Tosun, 2006, s. 47). Batı, gücünü ve kimliğini kendisinin alternatif, hatta gizli bir versiyonu olarak hizmet eden Doğu’ya karşı kendini tanımlayarak kurmuştur (Said, 2013, s. 13). Bu durumda, Doğu yoksa Batı da yoktur.

Türk-Alman tireli kimliğine sahip bireyler, sadece Alman toplumu tarafından değil, Türk toplumu tarafından da “Almancı” sıfatı altında ötekileştirmektedir. “Almancı” yakıştırması, bu şekilde etiketlenen kişilerin Almanlar gibi zengin oldukları, kıyafet ve dil kullanımını farklılıkları, domuz eti tükettikleri, rahat bir yaşam sürdükleri, Türk kimliklerini terk ettikleri ve giderek Alman kültürüne asimile oldukları yönündeki yaygın stereotiplerden kaynaklanmaktadır (Kaya, 2000, s. 133-134). Anavatanlarında bile ötekileştirmeye maruz kalan Türk-Alman bireyler, Almanya’da da benzer bir muameleyle karşılaşmaktadır. Almanya’da doğmuş ve eğitim görmüş

olmalarına, anadillerinin Almanca olmasına, Alman vatandaşlığına sahip olmalarına rağmen bu bireyler ötekileştirmeden kaçamamaktadır. Son olarak bu bölümün anlatmak istediğini, çok yakın zamanda, Berlin doğumlu yönetmen İlker Çatak'ın yaşadığı bir durum özetlemektedir. Çatak'ın *Das Lehrerzimmer* (Öğretmenler Odası, 2023) filmi Yabancı Dilde En İyi Film dalında Almanya'nın Oscar adayı olmuştur. Alman basınında yapılan haberlerde, diğer dallarda adaylıkları bulunan Alman oyuncu Sandra Hüller ve Japonya adına yarışan Alman yönetmen Wim Wenders'in adlarının sürekli anılması ve İlker Çatak'ın bir şekilde göz ardı edilmesi dikkat çekmiştir. “Sandra Hüller, Wim Wenders ve Öğretmenler Odası” başlıklı bir haber sonrasında daha fazla dayanamayan Çatak sosyal medya hesabında, “İstediğin kadar çok şey başar, yine de diğer (gerçek) Almanların yanında her zaman öteki olarak kalacaksın” diyerek tepkisini göstermiştir. Kısaca, Türk-Alman tireli kimliğine sahip olmak, Oscar gibi prestijli bir etkinlikte Almanya'yı temsil etmek söz konusu olduğunda bile “öteki” olarak algılanmaya yol açabilmektedir.

1.2.3. Kültür ve kuşak dinamikleri

Kültür toplumdan topluma değiştiği gibi kuşaktan kuşağa da değişmektedir. Türkiye'den Almanya'ya göç eden birinci kuşak göçmenlerin deneyimleri ile üçüncü kuşak göçmenlerin deneyimleri arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Alman toplumu tarafından 1960-70'li yıllarda Alman toplumu tarafından misafir olarak görülen ve barakalarda yaşayan göçmen Türk işçiler, sokak, okul, pazar yeri, restoran, tren, sinema gibi sosyokültürel alanlara entegre edilmedikleri için bir anlamda görünmez olmuş ve Alman toplumu tarafından toplumsal bir sorun olarak algılanmamıştır; ancak göçmen Türk işçilerin sayısı arttıkça ve işçiler Almanya'ya kalıcı olarak yerleşmeyi, ailelerini getirmeyi, mülk, araç ve işyeri sahibi olmayı, sosyokültürel etkinliklere katılmayı tercih ettikçe toplumsal bir sorun olarak görülmeye başlanmışlardır (Tosun, 2006, s. 42). Kültürel ve kimlikle alakalı sorunlar da tam olarak bu dönemde ortaya çıkmıştır (Akdemir Dilek, 2022, s. 124). Bu bölümde hem bu sorunlara hem de bu sorunların en çok hangi kuşakta görüldüğüne ve kuşaklar değiştikçe ne gibi gelişmelerin yaşandığına değinilecektir.

Ekonomik sebeplerle oluşan Türk diasporasında, birinci kuşak göçmenler için “vatan ulaşılmaz, dönüşü çok zor olan mitik bir yer değil, her zaman ikinci bir ev, dönülecek bir yuva gibidir” (Deliormanlı, 2006, s. 4). Göç yazınında da sıkça değinildiği gibi, göçmenlerin çocukları

yeni ülkede doğduklarında veya orada büyüüp okula gittiklerinde, kalıcı yerleşim kaçınılmaz hale gelmektedir (Castles, 1985, s. 520). Diğer bir deyişle, göçmenlerin çocukları göç edilen ülkede doğduğunda göç kalıcılaştırmaktadır. Birinci kuşak göçmenler de çocukları Almanya’da okula başladığında ve çifte vatandaşlık sahibi olduklarında, artık göçün kalıcılaştığının farkına varmışlardır. İkinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin ise Türkiye ile tek bağlantısı aileleridir. Bu sebeple, onlar için Türkiye “dönülecek bir ev” değildir, daha ziyade ailevi bağlarından ötürü ara sıra ziyaret ettikleri bir yerdir.

Geri dönüş mitinin (*myth of return*) oldukça belirgin olduğu birinci kuşak göçmenler; Alman toplumuyla sosyal veya kültürel herhangi bir etkileşime girmekten kaçınmış, Almanca dilinde yeterlilik kazanamamışlar, Almanya’da kalıcı olmaya başladıklarını anladıklarında ise kendi yarattıkları küçük alanlarda sosyalleşip bunun dışında evden çıkmamışlar, kendi geleneklerini sürdürmeye devam ederek modern kent yaşamına ve içine girdikleri bu yeni kültüre uyum sağlamakta zorluk yaşamışlar, Türkiye’den getirdikleri kültürel kodlardan (dil, din, tarih, müzik, folklor vb.) güç alan kimlikleriyle kendi kültürlerini korumuşlardır (Tosun, 2006, s. 64). Kuşakların kökenleriyle ve göçle ilişkilerini, giderek genişleyen bir daire olarak düşünerek birinci kuşak göçmenleri en derin etkiyi hisseden ve aynı zamanda köklerine en bağlı kuşak olarak değerlendiren Ayça Tunç Cox, devam eden bir sürecin ilk özneleri olan birinci kuşağın, Almanya’daki en zorlu çalışma ve yaşam koşullarını deneyimlemiş olduklarından ve bunun da onların sosyal koşullarını estetize etmeleri için zaman ve enerji harcamalarını engellediğinden bahsetmektedir (2011, s. 117-118).

Böyle bir kuşağın çocukları olan ikinci kuşak göçmenler, anavatanlarının kültürüyle bağlarını sürdürme ve ev sahibi ülkenin kültürüyle kaynaşma seçenekleri arasında kalmış, bu da onların okul, iş ve sosyal ortamlarda Alman pratiklerini benimserken ev yaşamlarında Türk geleneklerini sürdürdükleri ikili bir yaşam tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Hıdıroğlu ve Yıldırım, 2018, s. 1371). Yazar Zafer Şenocak, bu ikili yaşam tarzını “nehirin iki yakasında da yürümeyi öğrenmek” olarak betimlemiştir (Kaya, 2000, s. 47). Genellikle kayıp kuşak olarak adlandırılan bu kuşak, evde öğrendikleri Türk kültürü ile Alman okullarında aldıkları eğitim arasında gidip gelerek kimliklerini ve kültürlerini hem Almanya’ya hem de Türkiye’ye göre şekillendirmişlerdir; ancak asıl dönüşüm, daha çok Alman toplumunun kültürüyle yetişen, Türklük ve Almanlık ikilemini kendi lehlerine çeviren, tireli kimliklerini ve çifte bilinci

benimseyen üçüncü kuşakla birlikte gerçekleşmiştir (Tosun, 2006, s. v). İlk misafir işçi topluluğunun gelişinden bu yana göç ve yerleşimin sosyal tarihi ile birlikte yeniden şekillenen gündelik kültürde dönüşümler gerçekleşmiş; geleneksel aile hiyerarşileri, çocukların Almanca dil yeterliliğinde ebeveynlerini geçmesi ve genelde sosyal etkileşimlerde tercüman görevini üstlenmesiyle değişmiş ve sonuçta Almanya'daki Türkler, hem Türkiye'de hem de Almanya'da yabancı muamelesi görmelerine rağmen dilleri her iki kültürü de yansıtan Türk-Almanlar haline gelmiştir (Horrocks ve Kolinsky, 1996, s. xxiv). Türk göçmenler, misafir işçilikten daimî ikamet sahipleri haline gelince ikinci ve üçüncü kuşaklar farklı kültürel, sosyal, eğitim ihtiyaçları ve istekleriyle ortaya çıkmışlar; artık sadece işçi değil, Alman okullarına giden ve siyaset ve hukuk gibi çeşitli alanlarda yüksek öğrenime devam eden, geçici bir göçmen topluluğundan toplumdaki sosyal aktörlere dönüşmüşlerdir (Tunç Cox, 2011, s. 117).

Türkiye kökenli çağdaş göçmenler ve onların Batı Avrupa'daki torunları artık sadece 'geri dönüş miti' ile yaşayan geçici göçmen toplulukları ya da sistem tarafından yabancılaştırılan ve kapitalist Batı'nın egemen olduğu bir kadere sürüklenen küresel kapitalizmin pasif kurbanları olarak görülemez. Aksine, kalıcı yerleşimciler, aktif sosyal aktörler ve karar vericiler haline gelmişlerdir (Kaya ve Kentel, 2005, s. 3).

Geri dönüş mitiyle karakterize edilen ve Alman toplumuyla etkileşime geçmekten kaçınan birinci kuşak göçmenler, pasif işçiler olarak görülmüştür. Onların Almanya'da okula giderek büyüyen çocukları ise sosyal ortamlarda Alman kültürünü benimserken ev ve aile ortamlarında Türk geleneklerini sürdürmüştür, böylece ikinci kuşak göçmenlerin iki kültüre de tam olarak ait hissedemedikleri ikili bir yaşam sürdürdükleri görülmüştür. Ancak asıl dönüşüm hem Alman hem Türk kültürlerini içtenlikle benimseyen, Alman toplumunda çeşitli başarılar elde etmiş ve tam anlamıyla entegre olabilmiş üçüncü kuşakla gerçekleşmiştir. Sonuçta kuşaklar değişikçe göçmenler pasif işçilerden sosyal aktörlere dönüşmüşlerdir.

1.2.4. Üçüncü kültür

İkinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin her iki kültürü de benimsedikleri görülmüştür. Bu durum, iki farklı renkteki sıvının tek bir kaba döküldüğü düşünülerek tasvir edilebilir. Bu sıvılar birbirine karışıkça orijinal tonların karışımını temsil eden yeni bir renk oluşur. Ortaya çıkan bu renk, iki kültürün harmanlanmasından kaynaklanan üçüncü bir kültürün oluşumuna işaret eder. Zengin'in de belirttiği gibi ikinci ve üçüncü kuşak Türk gençleri, öz kültürlerinden uzak

yetişmekte, kendi kültürleriyle karşılaştıkları bu yeni kültür arasında bağ kurup yeni bir kültür yaratmaktadır (2016, s. 14). Küreselleşmenin de etkisiyle, resim sanatında kullanılan kolaj tekniğine benzer şekilde, farklı kültürel unsurların bir araya getirilmesiyle bireyler tarafından yeni bir kültürel alışım yaratılmıştır (Kaya, 2000, s. 6). Mike Featherstone, küresel düzeyde bir miktar özerklik kazanan iletişim süreçlerine yol açan malların, insanların, enformasyonun, bilginin ve imgelerin değişimini ve akışını sürdüren süreçler sonucu ortaya çıkan bu kültürü “üçüncü kültür” olarak adlandırmaktadır (1990, s. 1). Bu kültürel alışımı “üçüncü uzam” olarak açıklayan Homi Bhabha üçüncü uzamın, kendisini oluşturan tarihlerin yerini aldığından ve yeni otorite yapıları, yeni siyasi inisiyatifler kurduğundan bahsetmektedir. Ona göre, kültürel melezlik süreci farklı, yeni ve tanınmaz bir şeydir; yeni bir anlam ve temsil müzakere alanı ortaya çıkarmaktadır (Rutherford, 1990, s. 211).

Göç literatüründe, kültürel öğelere ve göçmenlerin kimlik arayışlarına yapılan vurgunun artması, ayrıca üçüncü uzamın ve melezleşmenin irdelenmesi, dışlanan ve stereotipleştirilen göçmen temsillerinin sarsılmasına sebep olup göçmenler için güçlendirici bir alanın oluşmasına katkıda bulunmaktadır (Sayan Cengiz, 2019, s. 1206). Yeşim Burul, ev/ev sahibi, esas/öteki ve Alman/Türk gibi inşa edilmiş kültürel ikiliklerin dayattığı kısıtlamaların üstesinden gelmek için, ikinci nesil Alman Türk (post) göçmenlerin kendilerini hayal edebilmenin başka yollarını aramak için kimliklerinde üçüncü uzamı keşfetme çabasında olduklarını iddia etmektedir (2003, s. 213). Bu doğrultuda, göç deneyimi, kültürü sınıflandırmaya yönelik geleneksel kalıplarımızın sorgulandığı ulusötesi bir yolculuk ve çeviri (*translation*), üçüncü uzamı yaratan üretken bir provokasyon olarak anlaşılabilir (Göktürk, 2003a, s. 180). Bununla birlikte, Alman hükümeti tarafından uygulanan çok kültürlülük politikaları, Türk göçmenlerin ulusal kimliklerinden ziyade etnik kimlikleri vurgulanmasına sebep olmuş, bu da üçüncü kuşağın hem Alman hem de diğer etnik kimliklerle etkileşimini kolaylaştırarak Türk-Alman melez kimliğine doğru giden süreci pekiştirmiştir (Tosun, 2006, s. xiii).

Fatih Akın, Neco Çelik, Emine Sevgi Özdamar, Aziza A., Zehra Çırak, Ayşe Polat ve Yüksel Yavuz gibi çok sayıda sanatçı, sanatsal katkılarıyla kültürel alışverişi kolaylaştırmış ve farklı kültürler arasında köprü kurulmasını sağlamıştır (Tosun, 2006, s. 75). Berlinli rap sanatçısı Aziza A., Kaya'nın gerçekleştirdiği görüşmede, “Türk müyüz, Alman mıyız sorusunu silmeye ve çok kültürlü ve kozmopolit olduğumuzu ilan etmeye çalışıyorum. Artık iki sandalye arasında

oturmadığımızı, bu ikisi arasında bir üçüncü sandalyemiz olduğunu göstermek istiyorum” ifadelerine yer vermektedir (2000, s. 180). Aslında Aziza A., bu sözleriyle üçüncü kültürü sandalye metaforuyla açıklamaktadır.

Kaçar’a göre Fatih Akın, filmlerinde kültürel ikilikleri, çatışmaları ve kimlikleri farklı anlatılarla dokunaklı bir biçimde sunmakta, farklı kimliklerin ve kültürlerin bir karışımı olan “metissage” isimli bir anlatıyı benimsemektedir. Bu anlatı, iki kültür arasındaki çatışmayı ve uyumu ortaya koyarken yeni bir anlam yaratan üçüncü bir bakış açısı sunmaktadır. Bu yeni kimlik alanı da melez kimliklerin oluştuğu bir geçiş alanıdır ve melezlik birbirinden çok farklı köklerin harmanlanmasını içermektedir (Kaçar, 2023, s. 311). Bu anlamda, kendini “iki kültürlü yönetmen” olarak tanımlayan Fatih Akın gibi sanatçıların eserleriyle kültürel melezliği ve üçüncü kültürü ön plana çıkardığı ve “nehirin iki yakasında da yürümeyi” öğrendikleri gözlemlenmektedir. Bu, ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin “arada kalmışlığını” vurgulayan kalıp yargıları yıkmaktadır. Sonuç olarak, melez kültür bir kayıptan ziyade bir güçlenme kaynağı olarak görülebilirse çok kültürlülük kucaklanabilir ve böylelikle saf kültür anlayışı ortadan kalkabilir (Tosun, 2006, s. 112). Küreselleşmenin arttığı ve göç hareketlerinin hızlandığı günümüz dünyasında, saf ve yalıtılmış bir kültür anlayışı giderek yok olmaktadır. Farklı kültürel geçmişlerden gelen bireylerle günlük etkileşimler, spor turnuvalarına küresel katılım, sanatsal etkinliklerin dünya çapında yankı bulması ve kültürel eğilimlerin internet ve sosyal medya aracılığıyla yaygınlaşması diğer kültürlerle kaynaşmayı kolaylaştırmaktadır. Çok kültürlülüğün kucaklanması ise sanatçıların yaratıcılığına ve özgünlüğüne önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır.

1.2.5. Kültür ve küreselleşme ilişkisi

Kültür ve küreselleşme arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırmak için bireylerin kendilerine özgü kültürel “renklerini” kattıkları geniş bir kap hayal edilebilir. Bu geniş kabın içinde, tüm kültürlerin ayırt edici renkleri birbirine karışarak tek ve özgün bir renk oluşturması kültür ve küreselleşme ilişkisini ortaya koyar. “Küreselleşme, dünyanın sıkışması, konsantre hale gelmesi ve bir bütün olarak algılanması bilincidir” (Robertson, 1998, s. 8). Ekonomiden siyasete, kültürden sanata kadar çeşitli alanlarda meydana gelen değişimlerin tüm dünyayı etkilemesini vurgulayan küreselleşme, farklı kültürlerin harmanlanmasından kaynaklanan tek bir kültürlülük

biçimini ifade etmektedir (Hıdıroğlu ve Yıldırım, 2018, s. 1371). Antropolojik bir perspektiften bakıldığında kùltür, coğrafi sınırları aşan, çeşitli bileşenlerden oluşan dinamik bir varlıktır; senkretik doğasıyla öne çıkmakta, küresel kapitalizm aracılığıyla ulusötesi alanlara yayılmaktadır (Kaya, 2000, s. 12). Bu anlamda küreselleşme, ulusların ve toplumların farklı ritüellerinin ve kültürel kodlarının tüm dünya tarafından tanınmasına sebep olmaktadır (Kılıç, 2019, s. 8). Hıdıroğlu ve Yıldırım'a göre, küreselleşme sayesinde farklı kimlik ve kültürlerin iç içe geçtiği küresel bir toplum mümkün olabilmektedir. İletişim ve ulaşım alanındaki gelişmeler, kişisel kültürel unsurların hızla hareket etmesinde, değişmesinde ve karışmasında özellikle etkili olmaktadır. Sonuç olarak, ev sahibi toplumda genellikle öteki konumuna getirilen göçmenler, milli kùltür öğelerinden kolay vazgeçir hale gelmektedir (Hıdıroğlu ve Yıldırım, 2018, s. 1372).

Son olarak, filminin galasından önce gazetecilerin sorularını yanıtlayan Fatih Akın'ın "Ben, Adam'ı Yunan olarak değil Adam olarak görüyorum, Birol'u Türk olarak değil Birol olarak görüyorum. Kızları da Alman olarak görmüyorum, kızlar olarak görüyorum. Amerika'da da böyle. Burada da böyle aslında. Bu globalizm. Küçüklüğümden beri Arnavutlar, Araplar arasında yaşadım. Ben onları şu milletin, bu milletin insanı olarak değil, hep insan olarak görüyorum" demiştir (*Fatih Akın yeni bir sayfa açıyor*, 2009). Bu sözler, kùltür ve küreselleşme ilişkisini vurgular niteliktedir.

2. GÖÇ, SİNEMA, TOPLUMSAL CİNSİYET

Göç, doğası gereği tüm dünyada toplumsal yapıyı şekillendirmektedir ve toplumsal cinsiyetin karmaşık yapısını da önemli ölçüde etkilemektedir. Bireyler coğrafi anlamda sınır değiştirirken kültürel anlamda da sınırları değişmektedir. Kendi kültürel miraslarını, geleneklerini, ritüellerini, farklı bakış açılarını ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini gittikleri topluma götürmekte olup kültürel kodlarını duruma göre yeniden şekillendirmekte ya da kendilerine ait kültürel alanlarında yaşamaya devam etmektedirler. Elbette bu durum kültürün ve toplumsal yapının en önemli aktarıcılarında biri olan sinema aracılığıyla yeniden üretilmektedir.

Bu bölümde, Türkiye’den Almanya’ya göçün detayları irdelendikten sonra göçün sinemayla, özellikle de aksanlı sinema kavramıyla nasıl kesiştiğine odaklanılacaktır. Sonrasında ise Türk-Alman sineması ve toplumsal cinsiyet ile sinemanın kesişimi irdelenecektir. Bu sayede, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlere dair bölüme zemin hazırlanacak olup yönetmenlerin kadın ve göçmen yönetmen olma deneyimleri ve aksanlı sinema ve kadın sineması örneği olan filmlerinin analizi daha incelikli bir şekilde anlaşılacaktır.

2.1. Anadolu’dan Avrupa’nın Kalbine

*“Davulla zurnayla yola çıkmış
Bandoyla karşılanmıştık
İş gücümüzü sattığımız
Ter olup çarklara aktığımız
Servete servet kattığımız
Gurbet el şimdi bize geri dön diyor”*

(Cem Karaca, 1987)

Kendisinden sonra gelen kuşakları da etkileyen, ulusal ve uluslararası düzeyde politik ajandayı belirleyen ve uzun soluklu bir sürece ve kendi dinamiğine sahip olan göç, karmaşık bir yapıya sahiptir. Castles ve Miller’ın “göçler çağı” olarak adlandırdığı ve küreselleşmenin etkili olduğu günümüzde geniş anlamda bir göç tanımı yapmak kolay değildir. Buna göre; uluslararası göçü, daha iyi fırsatlar arayan birinin başka bir yere taşınmayı seçtiği, kökenlerini geride bıraktığı ve yeni bir ülkeye hızla uyum sağladığı basit bireysel bir karar olarak tanımlamak mümkün

değildir (Castles ve Miller, 2008, s. 29). “Genellikle bireylerin ya da grupların bir coğrafyadan diğer bir coğrafyaya yer değiştirme hareketleri olarak tanımlanan göç, günümüzde ekonomik, sosyal ve siyasal gelişmelerle paralellik gösteren yer değiştirme hareketleri olarak karşımıza çıkmaktadır” (Tosun, 2006, s. xii). Castles ve Miller, göçün “toplumsal değişimin neden olduğu kolektif bir eylem olmasından ve hem göç alan hem de göç veren ülkedeki bütün bir toplumu etkilemesinden” söz etmişlerdir (2008, s. 29). Bu durumda, Almanya ile Türkiye arasında 30 Ekim 1961’de imzalanan İşgücü Anlaşması sonucu Almanya’ya göç eden Türk işçilerin, iki toplumun da farklı şekillerde değişmesine ve gelişmesine sebep olacak uluslararası göçün bir parçası olduğundan söz edilebilir. Almanya tarafından her ne kadar başta sadece misafir işçi olarak gelmeleri planlanmış olsa bile göç edenlerin makine değil de “insan” olması sebebiyle, göç zamanla kalıcılaşmış ve bu iki toplum bir şekilde kültürlerini paylaşmak durumunda kalmışlardır. Max Frisch, bu durumu ünlü sözü “Biz işgücü çağırdık, insanlar geldi” ile özetlemektedir (Akalin, 2018, s. 96). Çalışmanın bu bölümünde, bu etkileşimin farklı boyutları ve sonuçları incelenecektir.

Ekonomik sebeplerle, II. Dünya Savaşı sonrası Akdeniz ülkelerinden Batı Avrupa’nın endüstriyel bölgelerine kitlesel bir göç hareketi yaşanmıştır (Ekin, 1970, s. 73). 1950’lerin başından 1960’ların sonuna kadar ekonomik kalkınma için işgücüne ve çeşitli ülkelerden yabancı işçilerin istihdam edilmesine ihtiyaç duyan Almanya ve yüksek dış borç, işsizlik ve siyasi istikrarsızlık gibi sorunlarla boğuşan Türkiye, her iki ülkenin de acil ihtiyaçlarını karşılamak için geçici bir düzenleme olarak İşgücü Anlaşması’nın imzalanmasına karar vermişlerdir (Vardar, 2021). Rotasyon ilkesine dayanan bu anlaşma, seçilen işçilerin birinci yılın sonunda ülkelerine dönecekleri ve yeni işçilerin seçileceği bir döngüye işaret etmektedir (Kaya, 2018, s. 106). Bu sebeple, Almanya’da yabancı işçilere “konuk işçi” anlamına gelen *Gastarbeiter* denmeye başlanmıştır (Orendt, 2010, s. 168). Yurt dışında çalışan Türkiye kökenli işçiler, Almanya’da *Gastarbeiter* olarak anıldığı sırada Türkiye’de “gurbetçi” olarak anılırken, fazla maliyetli rotasyon ilkesinin uygulanmamaya başlanmasıyla Almanya’da *Ausländische Mitbürger* (yabancı hemşeriler) olarak anılmaya başlanmış, Türkiye’de ise bu dönemde “Almanci” ifadesi ortaya çıkmıştır (Doğan, 2001, s. 19).

Kısmen 1973’te yaşanan petrol krizi ve ekonomik gerileme, kısmen de büyük ölçekli göçün sosyal ve siyasi sonuçlarına ilişkin artan tedirginlik, organize işçi alımının askıya

alınmasıyla sonuçlanmıştır ancak göçmen kökenli nüfus, sayılarını “aile birleşimi” yoluyla artırmaya devam etmiştir (Brubaker, 2009, s. 75). Horrocks ve Kolinsky’nin değindiği üzere; Almanya’daki sosyal gerçeklik, ev sahibi ve konuk modeline uymamıştır. İşverenler, vasıflı işgücünü gereksiz yere vasıfsız işçilerle değiştirmek konusunda isteksiz davranarak mevcut personel ile sözleşmelerini uzatmayı tercih etmiştir. Ancak, Alman istihdam politikası *Gastarbeiter*’ın yerleşik topluluklardan, yerel mahallelerden, eğitim kurumlarından ve sosyal hizmetlerden uzak kalmasını öngörmesine rağmen sosyal gerçeklik buna da uymamıştır. Sonuç olarak, Almanya’nın yabancı işgücü *Gastarbeiter* veya göçmen işçi olarak kategorize edilmekten daimî ikametgâh sahibi olmaya geçiş yapmış, siyasi haklar ve vatandaşlık konusunda sınırlamalar olsa da Alman vatandaşlığına benzer bir statü elde etmiştir (Horrocks ve Kolinsky, 1996, s. xviii). Ancak, elbette ki, bu sürecin, yukarıda kısaca tasvir edildiği gibi, kolaylıkla olmadığını belirtmek gerekmektedir. O zamanlar oluşturulan ve uzun süreler geçerli olan bazı ilkeler, işgücü arzını piyasa talebiyle uyumlu hale getirmeyi vurgularken aynı zamanda Almanya’nın ikametden ziyade kan bağına dayalı vatandaşlık görüşünü yansıtmakta, ayrıca göçmenlerin sivil toplumdan ve vatandaşlık taleplerinden geçici olarak dışlanmasına yönelik bir tutumu da sürdürmektedir (Horrocks ve Kolinsky, 1996, s. xiv). Bu sebeple, ikinci ve üçüncü kuşak Türk kökenli ve Almanca bilen bireyler *Ausländer* (yabancı) olarak algılanmaya devam etmekte, bu da kavramın yalnızca milliyete değil, aynı zamanda “bizden olmayan” tanımlamasına yaptığı vurgunun altını çizmektedir; Üçüncü Reich sınırlarından gelen ve Almancayı akıcı bir şekilde konuşamayan bir kişinin, Almanya’da doğmuş anadili Almanca olan birinden “daha Alman” olarak kabul edilebileceği düşüncesi buna örnek teşkil etmektedir (Deliormanlı, 2006, s. 32). Dolayısıyla, Türkiye’den Almanya’ya göç edenlerin deneyimi hem yaşadıkları ülkede hem de anavatanlarında öteki olarak algılandıkları ikili bir yabancılık duygusu içermektedir. Göçmenler, Türkiye ile olan ailevi ve kültürel bağlarına rağmen Türkiye’ye gittiklerinde “Almanca” olarak etiketlenerek çoğunlukla bir yabancılık hissiyle karşılaşmaktadır. Benzer şekilde, Almanya’da nesiller boyu ikamet etmelerine ve topluma katkıda bulunmalarına rağmen, halen *Ausländer* olarak algılanmaktadırlar. Bu çifte yabancılık hissi, göçmenlerin kimlik ve kültür bağlamında yaşadıkları sorunlara örnek teşkil etmektedir.

Alman hükümeti sürekli olarak “Almanya bir göç ülkesi değildir” cümlesinin altını çizmiştir; öyle ki bu söylem Türkiye’den Almanya’ya göç temalı çalışmaların neredeyse hepsinde

kendine yer bulmaktadır. Bu anlamda, Castles'ın “kalan misafirleri” (*the guests who stayed*) ve Alman hükümetinin yabancılarla ilgili politikalarını içeren çalışması, göçmenlerin o dönemdeki durumlarını ve Almanya'nın göç politikalarını özetler niteliktedir. Bu çalışmaya göre, Almanya'nın göçün kalıcılaştığını bir türlü kabul etmemesi üzerine, bütün göçmenler bir şekilde güvensizlik hissediyor olsa da kültürel ve sosyal farklılıklar ve Alman toplumunun tutumları açısından, Almanya'da en fazla zorluk yaşayanlar Avrupalı olmayanlar yani Türkiye kökenliler olmuştur. 1930'lardan kalan ve Nazilerin oluşturduğu yabancılarla ilgili yasaları düzenleyen Almanya, yetkilileri oturma izni verme veya vermeme konusunda serbest bırakmış ve göçmenleri kontrol etmek amacıyla özel polis departmanları (*Ausländer-polizei* veya *Ausländerbehörde*) kurmuştur. 1965'te yasa değişikliğine gidilse de göçmenlerin durumunu iyiye götüren bir değişiklik olmamıştır. Yabancılar Yasası, göçmenleri sadece oy kullanma hakkından değil, diğer medeni haklardan da mahrum bırakmıştır. Castles'ın belirttiği üzere, göçmenlerin oturma izinleri çalışma izinleriyle bağlantılı olup bu izinler sadece halihazırda Alman bir işçinin bulunamaması durumunda verilmiştir. Böylece devlet, sermayenin çıkarları gerektirdikçe misafir işçilerin işe alınabileceği, kontrol edilebileceği ve işten çıkarılabileceği kurumsallaştırılmış bir ayrımcılık sistemi kurmuştur. 1980'lerin başında da göç konusunda kısıtlayıcı politikalara eğilim devam etmiştir. Artan işsizlik ve kentsel sorunlar ve yürütülen medya kampanyaları yabancı düşmanlığını daha da artırmıştır. Bu dönemde de Almanya'nın halen göçmenlerin bir noktada ülkelerine geri döneceği beklentisinde olduğunu söylemek mümkündür. Sürekli olarak “sınır dışı edilme” tehdidiyle yaşayan ve günlük konuşmalarının sınır dışı edilmekten ibaret olduğunu dile getiren göçmenler bu dönemde, korku ve güvensizlik içinde yaşamışlar, hatta bazıları baskılara dayanamayıp ülkelerine dönmüşlerdir (Castles, 1985).

“Türkiye'den Almanya'ya Göçün 40. Yılında Beklentiler ve Gerçekler” makalesinde Doğan (2001), 1961'den 2001'e ilerleyen süreci 10 yıllık dönemlere bölerek dört ayrı bölümde incelemiştir. Buna göre, ilk on yıl Türkiyeli işçilerin de geri dönmeyi umut ettiği, Almanya'da tasarruf ederek Türkiye'ye sermayeyle dönmeye çalıştıkları geri dönüş miti ve özlemlerle geçen yıllardır. İkinci on yıllık dönem ise Türkiye kökenli işçilerin Almanya'da yerleşik bir hayat kurmaya çalışmaları ile geçmiştir ancak göçmenlerle ilgili belirsiz politikalar ve geçici olduğu düşünüldüğü için dinamiği sürekli değişen bir göç süreci, Türkiyeli işçilerin gettolaşmasına ve çeşitli olumsuzluklar yaşamalarına sebep olmuştur. Üçüncü on yıllık dönem ise bundan çok daha

zor geçmiştir çünkü bu dönemde Alman toplumu göçün kalıcılaşması gerçeğiyle karşı karşıya kalmış ve Türkiye kökenli işçiler geri dönmeye zorlanmış ve dışlanmışlardır. Dördüncü on yıllık dönem ise kabullenme ve kimliksizleştirilme ile bağdaştırılmıştır. Bu dönemde, yabancı düşmanlığı ve ırkçılık oldukça artmış ve bu düşmanlık ırkçı eylemlere dönüşmüştür. 1991’de Berlin’de yaşayan bir genç öldürülmüş, 1992’de Mölln’de Türklerin yaşadığı bir evin kundaklanması ile iki çocuk ve bir kadın öldürülmüş, aynı şekilde 1993’te beş kişilik bir aile evlerinin kundaklanmasıyla öldürülmüştür. Elbette, bu olaylar Alman toplumu ve hükümeti tarafından da kınanmıştır ve Neonazi bir oluşumun önlenmesi için çeşitli politikalar uygulanmıştır. 1991 ile 2001 yılları arasındaki son on yıl da Almanya’daki Türkler için zorlu bir döneme işaret etmektedir; zira Türkler, Almanlar tarafından daimî ikamet sahibi olarak kabul edilmek konusunda zorluklarla karşılaşmış ve bu da kimliksizleştirme sürecinin başlamasına yol açmıştır.

Kuşkusuz, ilerleyen yıllarda Almanya’daki Türkiye kökenli bireylerin entegrasyonlarında önemli bir iyileşme sağlanmıştır. İlk *Gastarbeiter* topluluklarının ortaya çıkışından bu yana kayda değer dönüşümler yaşanmıştır; çocuklar Almanca yeterliliklerinde ebeveynlerini geçtikçe geleneksel ebeveyn-çocuk hiyerarşileri değişmiş, sosyal etkileşimlerde çocuklar tercüman rolünü üstlenmiş ve böylece, Almanya’daki Türkiye kökenli bireyler hem Türk hem de Alman bağlamlarında yabancılaşma hissine katlanmalarına rağmen, her iki kültürü harmanlayarak Türk-Almanlara dönüşmüşlerdir (Horrocks ve Kolinsky, 1996, s. xxiv). Bir zamanlar düşmanlık ve dışlanma ile karşı karşıya kalan Türkler artık Alman toplumunun önemli bir parçası haline gelmiştir. Günümüzde Türk toplumu, Almanya’nın çok kültürlü yapısının doğal ve tanıdık bir unsuru haline gelmiştir. Bunun önemli sebeplerinden biri genç neslin ortaya çıkışıdır. Bu yeni nesil, Alman toplumuna entegrasyonlarını yansıtan Almanca dilindeki akıcılıkları ile karakterize edilmektedir. Bununla birlikte, Almandaki bu yeterlilik bazen Türkçe dil becerilerinde bir düşüşe neden olmuş ve kimlik ve kültürün karmaşık yapısı daha da görünür hale gelmiştir. Bu yeni neslin eğitim ve mesleki başarıları da kayda değerdir; zira birçoğu çeşitli alanlarda başarı elde etmiş ve Alman toplumuna bilimsel ve sanatsal anlamda önemli katkılarda bulunmuştur. Almanya’daki Türkiye kökenli bireylerin son yıllardaki deneyimleri; entegrasyon, adaptasyon ve kültürel unsurların karmaşık bir şekilde iç içe geçmesini yansıtır niteliktedir.

2.2. Sınırların Ötesinde: Aksanlı Sinema ve Diasporik Yönetmenler

“I am an immigrant. The greatest thing our industry does is to erase the lines in the sand when the world tells us to make them deeper.”⁹

(Guillermo del Toro, 90. Akademi Ödülleri Töreni “En İyi Yönetmen” ödülü kabul konuşması)

Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin incelenmesine geçmeden önce, aksanlı sinemayı, göçmen ve yönetmen kimliklerinin bir arada işleyen doğasını irdelemek önemlidir. Göçün karmaşık yapısının sanat üzerindeki etkilerini anlamanın, yönetmenlerin bakış açılarını daha iyi bir şekilde anlamaya yardımcı olacağı açıktır. Bu sebeple, çalışmanın bu bölümü aksanlı sinemayı ve diasporik yönetmenleri irdelemeyi amaçlamaktadır.

Film çalışmalarında sıklıkla adı geçen “göçmen sineması”, “sürgün sineması”, “diaspora sineması”, “aksanlı sinema” ve “bağımsız uluslararası sinema” gibi kavramlar, çoğu zaman birbirleri yerine kullanılmaktadır. Bu kavramların ortak özelliği ulusal bir sinema içerisine dahil olmamalarıdır ancak aralarında bazı ince farklar mevcuttur. Göçmen sineması, çoğunlukla göçmenler tarafından yapılan ve göçmenlerin deneyimlerini içeren filmleri ifade ederken sürgün sineması genelde siyasi veya sosyal birtakım nedenlerle yaşadıkları yeri terk etmek “zorunda” kalan bireyler tarafından yapılan filmleri içermektedir. Diaspora sineması ise birden fazla ülkeye yayılmış belirli bir etnik veya kültürel grubun üyeleri tarafından yapılan filmleri içerirken uluslararası sinema küreselleşmenin de etkisiyle ulusal sınırların ötesindeki filmlere odaklanmaktadır. Aksanlı sinema ise 1960’lardan itibaren sürgün, diasporik veya postkolonyal/etnik geçmişe sahip ve Batı ülkelerinde ikamet eden yönetmenler tarafından yaratılan filmleri vurgulamaktadır. İlk bakışta, göçmen sineması kavramı bu çalışmadaki yönetmenleri kapsıyor gibi gözükse de göç deneyimleri yaşamış yönetmenler tarafından üretilen filmler ile göç ve göçmen temalarını konu edinen filmler arasında net bir ayırım yapılması gerekmektedir, bu temaları içeren filmler de göçmen sinemasına dahil olup yönetmenin göç geçmişinin olması göçmen sineması için şart değildir (Özkoçak, 2019, s. 436). Ayrıca, bu çalışmada yer alan bazı yönetmenler gibi göçmen yönetmenlerin hepsi göç temasını ana tema olarak ele almamıştır. Örneğin Fatih Akın, filmlerinde Almanya’da yaşayan çeşitli diasporalardan

⁹ “Ben bir göçmenim. Sinema endüstrisinin yaptığı en iyi şey; dünya, ülkeler arasındaki sınırları daha derin hale getirmeye çalıştığında kumların üstündeki çizgileri silmektir.”

insanları yalnızca birer “göçmen” olarak değil, “insan” olarak resmetmekte ve böylece geleneksel diasporik film sınırlarını aşarak özgün bir sinema dili oluşturmaktadır (Deliormanlı, 2006, s. 4). Kısaca, göçmen sinemasından ziyade çalışmaya dahil olan yönetmenlerin aksanlı sinema içerisinde yer alan modern diasporik kimliklere örnek teşkil etmeleri ve çalışmada incelenen filmlerin aksanlı film¹⁰ tanımlamasına uyması bu çalışmada “aksanlı sinema” kavramının ön planda olmasına yol açmıştır.

De Man (2023), makalesinde diaspora sinemasının film yönetmeninin kimliğini temel alan üretimlerini “kimlik modelleri” (*identity models*) ve filmlerin konusunu temel alan üretimleri “metinsel modeller” (*textual models*) olarak ikiye ayırmaktadır. Ona göre, diaspora sinemasının kimlik modellerinde, Hamid Naficy’nin ufuk açıcı “aksanlı sinema” kavramı teorik olarak en kullanışlı kavramdır. Bu çalışmaya konu olan yönetmenlerin hepsinin filmlerinin diasporayı konu almadığı ancak hepsinin göç hikayesinin bulunduğu göz önüne alınırsa yönetmenlerin “kimlik modellerine” uyduğu görülmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmada aksanlı sinema kavramının temel alınmasının sebeplerinden biri de budur.

Aksanlı sinema denince akla ilk olarak, Hamid Naficy’nin bu konuda adeta bir başucu kitabı niteliğinde olan “Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking”¹¹ (2001) adlı kitabı gelmektedir. 1960’lardan itibaren sürgün, diasporik veya postkolonyal/etnik geçmişe sahip ve Batı ülkelerinde ikamet eden yönetmenler tarafından yaratılan ve Tablo 1’de (Naficy, 2001, s. 289-292) yer alan özelliklerin birçoğunu bünyesinde barındıran filmler, aksanlı filmlerdir.

Tablo 1

Naficy’e Göre Aksanlı Stilin Unsurları

<i>Bileşenler</i>	<i>Kurucu Öğeler</i>
GÖRSEL STİL	Genel özellikler: Aynı anda spontanelik ve kaygılı biçimcilik sergilenmesi Eylemden ziyade kelimeler ve duygularla hareket edilmesi Düzensiz tempo, tamamlanmamışlık, bazen

¹⁰ Naficy (2001, s. 11), aksanlı sinemayı oluşturan üç film türünü; sürgün, diasporik ve etnik olarak tanımlamıştır. Bu anlamda, bu çalışmaya dahil olan filmlerin, aksanlı sinemanın diasporik türünü içerdiğini belirtmekte fayda vardır.

¹¹ “Aksanlı Sinema: Sürgüne Ait ve Diyasporal Film Yapımı” adıyla Türkçeleştirilmiştir.

	sert ve amatör estetik anlayışı, kesin bir kapanıştan yoksunluk
Mizansen Ortam	Çerçevede görülen: Genellikle gerçek mekanlar Genellikle etnik olarak kodlanmış klostrofobik iç mekânlar Uçsuz bucaksız dış mekânlar, anavatan manzaraları, doğa, anıtlar Sınır alanları: havaalanları ve limanlar, tren ve otobüs durakları
Sahne donanımı	Anavatana ve geçmişe ait fetişleştirilmiş nesnelere ve ikonlar
Aydınlatma şeması	Açık ve kapalı film formları ile orantılı aydınlatma
Çekim stili Çerçeveleme	Görüntünün belirgin özelliği: Klostrofobiyi ve kontrolü vurgulayan kapalı form, distopya Açıklığı, olasılığı, coşkuyu vurgulayan açık form
ANLATI YAPISI	Kurgu, ses ve görüntü ilişkisi:
Konuşma dili	Söz, ses ve işitsellik üzerine vurgu
Kaligrafi/başlık	Ekranda anadilde veya çeviri metin
Çok dillilik	Filmde birden fazla dil konuşulması veya yazılması
Çok odaklılık	Doğrudan, dolaylı ve serbest dolaylı çeşitli sesler sunulması
Eşzamansızlık	Ses ve görüntünün kasıtlı eşzamansızlığı Mektupsal medya araçları (mektup, e-mail, not vb.) tarafından eşzamanlı hale getirilen diegetik zaman ve mekânın süreksizliği, hafıza geri dönüşleri, özlem anlatıları
Dış ses Yerli müzik Mektupsal medya araçları	Genellikle yönetmen veya onun vekilleri tarafından sağlanmaktadır Hem diegetik hem de ekstradiegetik olarak kullanılmaktadır Mektuplar, telefonlar, kasetler, bilgisayarlar gibi iletişim araçları kullanılarak eylemler gerçekleştirilmektedir
Yan yanalık	Gerçekliklerin/olasılıkların analitik ve eleştirel olarak yan yana yerleştirilmesi Soy ve rıza ilişkilerinin; yer, zaman, kültürler ve toplumları karşılaştırmak için eleştirel bir şekilde yan yana getirilmesi Kamusal tarih ile özel hafızanın yan yana sunulması

Anlatı mekânı ve zamanı	Zamansızlık/bağımsızlık, klostrofobi/çağdaşlık, geçişken zaman/mekânlar olmak üzere üç örüntüde yazılmıştır
Özdüşünümsellik	Sürgün ve film yapım süreci hakkında özdüşünümsellik
Anı/nostalji	Çocukluğa ve anavatana dair anılar ve nostalji genellikle olay örgüsünü, geri dönüşleri ve karakter eylemlerini yönlendirmektedir
Tamamlanmamışlık	Kapanışa, tamamlanmaya ulaşmanın zorluğu
Tutarsızlık	Anlatı tutarsızlığı ve kaos için göreceli tolerans
Yapılandırılmış yokluk	Bazı karakterlerin, insanların ve mekânların kaybolması, yok olması
Sınır estetiği	Çok odaklılık, eşzamansızlık, parçalanmış anlatılar, çoklu öznellik, shifters, eleştirel mesafe
Üçüncü Sinema estetiği	Tarihsel olarak bilinçli, politik olarak angaje, eleştirel farkındalığa sahip, genel olarak melezleşmiş, zanaatkar üretim tarzı
Gecikme	Çekim ve kurgu arasında, çekim ve seslendirme arasında, film projeleri arasında
KARAKTERLER/OYUNCULAR	Karakter türleri ve özellikleri:
Aksanlı konuşma	Çok dilli karakterler baskın dili aksanlı konuşmaktadır
Kimlik ve performans Yabancılar (outsiders)	Kimlik ve kimlik performansı arasında kayma Karakterler genellikle dışlanmış, yabancılaşmış, yasadışı, yalnız ve tek başınadır
Şekil değiştiriciler (Shifters)	Bağlamsal olarak yaşayan amfibolik karakterler
İkilik	Bazen karakterler hibrit, çift, bölünmüş
Oyuncular	Oyuncu olmayan kişilerin sık kullanımı, kendilerini oynayan kişiler Görüntü ve ses kaydında kendilerini temsil eden yönetmenler
KONU/TEMA/OLAY ÖRGÜSÜ	Yinelenen konu, tema ve olay örgüsü:
Ev arayış yolculuğu	Ayrılış ve sürgüne neden olan olaylar, ev arayışı
Yersiz yurtsuzluk yolculuğu	Gezginlik, sürekli yerinden edilme, yersiz yurtsuzluk
Eve dönüş yolculuğu	Dönüş, dönüş arzusu, dönüşün imkansızlığı, dönüşün sahnelenmesi
Kimlik	Bölünmüş kimliğin iyileşmesi için bütünlük arayışı Kimliğin performatifliği
Aile	Büyük baskı altında olan bir birim

Tarihselleştirme	Kişisel/ulusal geçmişi anlatma ve hesap verme girişimi
Gerçeklik	Neyin gerçek ve neyin görünür olduğu konusundaki belirsizlik ve muğlaklık
Sürgün, yerinden edilme	Yersiz yurtsuzlaşma ve aidiyetsizlikle meşguliyet
DUYGU YAPILARI	İnkâr edilemez kişisel ve toplumsal sürgün deneyimleri filmlerde kodlanmıştır:
Duyarlılıklar	Kutup çiftleri arasında salınım: disfori/öfori, distopya/ütopya, bekarlık/kutlama Belirsizlik ve eşzamansızlıktan tanınma ve bundan mazoşist zevk alma Artan duygusallık, nostaljik özlem
Sinestezi	Farklılık, kayıp, özlem ve sürgün işaretleri olarak duyuusal alanın tüm duyularına dikkat
Geriye Dönüklük	Olay örgüsü ilerlerken karakterlerin ve filmin geriye doğru bakması
Hâkim ruh hali	Melankoli, anomi, korku, panik
Sınırsallık	Psikolojik durumlar ve sosyal oluşumlar arasında yaşamak
Geçişkenlik	Estetik sistemlerin, dillerin, ulusların, pratiklerin ve kültürlerin kesiştiği noktada yer almaktadır
Melezlik (Hybridity)	Diğer kültürleri ve uygulamaları seçerek kendine mal etmek ve bunları gerilim içinde tutmak
Çok odaklılık	Çoklu bilişsel sistemlerin ve kültürel yönelimlerin eşzamanlı farkındalığı ve bunlara erişim
Politiklik	Her şeyi siyasi olarak yorumlamak
Eşzamanlılık	Zaman ve mekânın eşzamanlılığının tanınması
Dokunsallık	Düşünme yerine dikkat dağınıklığına dayalı algı Ses, ekran, kültürler, jestler, bakışlar, doğa dokularına vurgu
Göçebe duyarlılıklar	Zaman öznedir, döngüsel, eşzamanlıdır Güçlü yersizlik/yurtsuzluk hissi Görünmeyen güçlere, büyüye inanç
Yalnızlık	Yalnız karakter ve yönetmen, yalnız üretim tarzı
YÖNETMENİN KONUMU	Biyografik/sosyal/sinematik konumlar:
Kültürel/sosyal konum	Yönetmen liminal (eşiğe ait), geçişken bir figürdür
Otobiyografi	Yönetmenin biyografisi ve öznelliğine yer verilmektedir

Kendine ithaf (Self-inscription)	Filmde yazar, anlatıcı ve konu çoğu zaman çakışmaktadır
Yazarlık (Authorship)	Yönetmenler filmlerde birden fazla işlevi yerine getirmektedir
ÜRETİM BİÇİMLERİ	Film ve videoların üretimi, dağıtımı, sergilenmesi:
Alternatif/bağımsız	Zanaatkâr, kolektif ve ulus ötesi modlar
Minör sinema pratiği	Bölgeselleştirilmemiş dil, siyasi söylem kullanımı, kolektif üretim ve tüketim
Entegre uygulamalar	Yapım öncesinden gösterime kadar tüm aşamalarda yer alan yönetmen
Çoklu işlev	Başından sonuna kadar birden fazla rol üstlenen yönetmen
Alternatif dağıtım	Butik, alternatif, aktivist, etnik, mikrodistribütörler İnternet web yayıncılığı yükselişte
Gösterim mekânları	Repertuar sinemaları, sanat sinemaları, müzeler, üniversiteler, etnik/diasporik/sürgün kültürel kuruluşlar
Finansman	Çeşitli kaynaklar: ulusal ve uluslararası televizyon kanalları, kamu ve özel fon kuruluşları, etnik ve kişisel kaynaklar
Seyirci konumlandırması	Film, bazen birbiriyle çelişen çeşitli izleyicilere hitap etmektedir: etnik özneler, etnik topluluklar, ulusal topluluklar, uluslararası izleyiciler
Seyirci faaliyeti	Aynı anda ekranı izleme ve okuma

Kaynak: Naficy (2001, s. 289-292)

İnsanların durmadan yer değiştirdiği global bir dünya düzeni, aksanlı sinemanın örneklerini ve önemini artırmıştır. Çeliktemel Thomen'in (2015, s. 102) gerçekleştirdiği röportajda, "Mesele şu ki, milyonlarca insanın yerinden edilmesi küreselleşmenin parçası olan önemli bir olgu ve sinema birçok yönden her zaman diasporik bir şey olmuştur" diyen Naficy; farklı yerel ve uluslararası medya platformlarına kolay erişim ve insanların önemli ölçüde yer değiştirebilmesinin, ulusal kültür ve kimlik, ulusal sinema ve türleri ve sanatsal üslup hakkındaki geleneksel anlayışlarımızı altüst ettiğinden bahsetmektedir (2001, s. 8).

Diaspora, Yunanca "diaspeirein" sözcüğünden türemiş olup dağılma veya yayılma anlamına gelmektedir. Başlangıçta "diaspora" kavramı, Aegina şehrinin düşmesinin ardından Yunan nüfusunun dağılmasını, Yahudilerin Babil sürgünü sırasında yerlerinden edilmesini ve

Ermenilerin on altıncı yüzyılın ortalarında Pers ve Türk istilaları nedeniyle sınır dışı edilmesini ifade etmekteydi (Naficy, 2001, s. 13). Robin Cohen (1997), beş farklı diaspora türünden söz etmektedir: Kurban/mülteci (Yahudiler, Afrikalılar, Ermeniler), imparatorluk/sömürge (Antik Yunan, İngiliz, Rus), emek/hizmet (Çinliler, Japonlar, Türkler, İtalyanlar), ticaret/iş dünyası/profesyonel (Venedikliler, Lübnanlılar, Çinliler), kültürel/melez/postmodern (Karayip halkları). Bu noktada, klasik ve modern diaspora farkına değinmek gerekmektedir. Kaya'ya göre, klasik diasporada zorunluluk birincil kriterdir. Bu diasporalar, kendilerini ev sahibi toplumdan ayıran sosyal ve kültürel sınırlara sahip olup genellikle “öteki” ile karışmaktan kaçınmaktadır. Buna karşılık sömürgecilik ve işçi göçü gibi sebeplerle oluşan modern diasporalar, diasporik kültürel kimliğe sahip topluluklar veya ulusötesi diasporik kültürel oluşumu sağlayan topluluklar olarak görülmektedir (Kaya, 2000, s. 56). Martin Scorsese'nin *Italianamerican* (1974) filmini örnek veren Naficy, filmin adında tire işaretinin ve boşluğun akıllıca kaldırılmasının Amerikalılıktan önce gelen ya da ayrı duran bir İtalyanlık olmadığını vurguladığından bahsetmektedir (2001, s. 16). Filmin bu isimlendirmesi, modern diasporanın temelde neye işaret ettiğini anlatmanın yaratıcı bir örneğidir.

Yaren (2007), “Avrupa Göçmen Sineması” adlı tezinde, Naficy'nin kullandığı diaspora kavramının sınırlılığını tartışmaya açmıştır. Naficy, diasporayı “kolektif sürgün” bağlamında kullanmaktadır, ancak günümüzde kavram bundan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Bu sebeple Yaren sınıflandırmasını; diaspora ve sürgünler, sömürge sonrası göçmenler ve emek göçmenleri olarak yapmıştır. Ona göre, tüm göçmen grupları arasında ekonomik sebeplerle Avrupa'ya göçenlerin önemli sayısal varlığı, bu farklı vurgu ve sınıflandırmaya duyulan ihtiyacın altını çizmektedir. Bu çalışmada, ayrıca bir sınıflandırmaya gerek duyulmamıştır, ancak diaspora kavramının Naficy'nin kullandığı dar anlamıyla değil, modern diasporaları da kapsayan geniş anlamıyla kullanıldığını belirtmek gerekmektedir.

Göçmen sinemasının ayrı bir kategori olarak var olması, ulusal sinema kavramının reddedilmesiyle bağlantılı olup ulusal kimliğin sabit ve katı bir yapıdan ziyade akışkan olduğu, tireli ve melez kimlikler gibi çeşitli kimlikleri barındırdığı fikri de kategorinin oluşmasında etkili olan bir unsur olarak görülmektedir. Bütün bunlar, çok kültürlülük ve kozmopolitliğin yüceltildiği ve Avrupa'nın genişleyen dış sınırları içinde küresel vatandaşlığın ideal kabul edildiği bir düzlemde gerçekleşmektedir (Yaren, 2015, s. 220). 1980'lerin ortalarından itibaren göçmen ve

diasporik sinemacılar Batı yarımküredeki ana akım film yapımına daha fazla erişim sağlamak ve bu da Avrupa sinemasında kültürlerarası karşılaşmaların görünürlüğünün artmasıyla sonuçlanmaktadır (De Man, 2023, s. 24). Yaren'e göre, daha önceleri Hollywood ile rekabet edebilecek güçlü ulusal sinemalar geliştirmeye odaklanan kamu fonları, artık kültürel çeşitliliği teşvik etmek amacıyla çok kültürlülük içeren anlatılara yönelmiştir. İngiltere'de ArtsCouncil, Fransa'da Canal Plus ve Arte, Almanya'da Arte ve ZDF gibi televizyon kanalları kamu fonlarını bu gelişmekte olan sinemayı desteklemek için kullanmaya başlamıştır. Bu yapımların çoğu gişeden ziyade film festivallerini, genellikle etnik festivalleri ve belirli izleyici kitlelerine sahip etkinlikleri hedeflemektedir (Yaren, 2015, s. 211).

Ana akım sinema anlayışını büyük eğlence şirketleri tarafından küresel çapta dağıtılan gişe rekorları kıran filmlerle sınırlamak yerine ana akım sinemanın belirli ulusal pazarlarda ticari olarak başarılı olan yerel film yapımlarının yanı sıra uluslararası film festivallerinde eleştirmenlerce beğenilen sanat sinemasını da içerdiğini varsayan Saeys'e göre; Naficy, aksanlı sinemayı ana akım sinemanın karşısına koyarken, aksanlı filmlerin ana akım haline gelme olasılığını peşinen dışlamakta ve aksanlı filmleri daha geniş bir izleyici kitesinden yoksun bir alt kültür sinemasına indirgemektedir. Saeys, ana akım sinemayı daha geniş kapsamlı değerlendirdiği için özellikle düşük bütçeli sanat sineması ve popüler yerel sinemanın ulusal film endüstrilerinin bileşenleri olduğu Avrupa bağlamında, aksanlı yönetmenlerin ötekiliklerini vurgulayarak yabancı filmlere büyük değer verilen sanat sineması çevrelerinde başarı elde edebileceklerini bu anlamda avantaja sahip olduklarını savunmaktadır (2013, s. 34-35). Ancak bu, diasporik sanatçıların artık ayrımcılık ve dışlanmanın çıkmazlarıyla başa çıkmadıkları ya da kendilerine özgü tarihselliklerinin ve öznelliklerinin yok olup gittiği anlamına gelmemektedir (De Man, 2023, s. 31).

Naficy adını açıkça söylemese de Hollywood olduğu anlaşılan egemen sinema, farklı kültürleri ve anlatıları tek tip bir vizyona hapsederek onların ayırt ediciliklerini ve seslerini sildiği için tehlikeli kabul edilmektedir (Marino, 2013, s. 134). Naficy'e göre; tarafsız, değerden arınmış aksan, toplumun egemen üretim tarzı tarafından üretilen egemen sinemayla eşleşmektedir. Buna göre, tüm alternatif sinemalar aksanlıdır, ancak her biri kendisini ayırt eden belirli şekillerde aksanlıdır. Burada tartışılan sinema, aksanını zanaatkâr ve kolektif üretim biçimlerinden ve yönetmenlerle izleyicilerin yersiz yurtsuzlaştırılmış konumlarından almaktadır. Sonuç olarak, tüm

aksanlı filmler sürgün ve diasporik değildir, ancak tüm sürgün ve diasporik filmler aksanlıdır (Naficy, 2001, s. 23). Çeliktemel Thomen'in yaptığı söyleşide, egemen sinemayla aksanlı sinemayı karşılaştıran Naficy şu cümleleri kurmuştur:

Bir Hollywood filmi size bir film izlediğinizi hatırlatmaz. Filmin bir parçası olduğunuzu, o filmin içinde olduğunuzu düşünmenizi ister. Filmin devam ettiği iki saat boyunca karakterlerle özdeşleşirsiniz. Acılarınız, sorunlarınız, işsizliğiniz size hatırlatılmamış olur. Sadece o dünyanın içindesinizdir. Ancak, tarih yazarken bunu yapamazsınız. Nereden geldiğinizi, hangi bakış açısına sahip olduğunuzu kabul etmek zorundasınız (2015, s. 97).

Naficy'e göre; klasik Hollywood üslubuna, herhangi bir ülkenin ulusal sinema üslubuna, herhangi bir film akımının üslubuna ya da herhangi bir film yazarının üslubuna uymasa da aksanlı üslup bunların hepsinden etkilenmekte, bunların üzerine işaretler koymakta ve bunları eleştirmektedir. Zanaatkar ve kolektif üretim tarzıyla, hikâye anlatma ve seyirci konumlandırma geleneklerini altüst etmesiyle, farklı dünyaları, dilleri ve kültürleri yan yana getirmesiyle eleştirmektedir. Aynı zamanda son derece politiktir çünkü başından sonuna kadar politika onu beslemektedir. Yine de bu, aksanlı sinemanın muhalif bir sinema olduğu anlamına gelmez. Eğer kapitalist bir üretim tarzına sahipse yönetmenin ve izleyicinin asimilasyonunun hatta bunun meşrulaştırılmasının araçları olarak hareket edebilmektedir. Bu haliyle aksanlı sinema, sinema dilinin lehçelerinden biridir (2001, s. 26).

Bir filmde bulunan ayırt edici teknik kalıplar -mizansen, sinematografi, kurgu ve ses- o filmin stilini oluşturmaktadır ve stil bazen birkaç yönetmenin çalışmalarında tutarlı teknik kullanımıyla grup stili anlamına gelebilmektedir – Alman Dışavurumculuğu veya Sovyet Montaj Akımı gibi (Bordwell vd., 2020, s. 303-304). Toplumsal hareketler, sanat akımları, sansür, teknoloji ve finansman gibi faktörler stilin oluşmasında etkili olabilmektedir (Deliormanlı, 2006, s. 70). Bununla birlikte, geçmişteki çoğu film hareketi ve tarzının aksine, aksanlı sinema monolitik, uyumlu, merkezi ya da hiyerarşik değildir; aksine, aynı anda hem küresel hem de yereldir (Naficy, 2001, s. 19). Deliormanlı'ya göre, diasporik filmler genellikle ulusötesi, çok dilli ve kültürlerarasıdır. Çoğunlukla bağımsız yapımlar olarak ortaya çıkan bu filmlerde, yönetmen film yapım süresince birçok farklı rol oynamaktadır. Geleneksel türlerin aksine, bu filmler dünyanın dört bir yanında diasporik toplulukların bulunduğu her yerde bulunabilmekte ve birçok farklı tür olarak üretilmektedir. Her yönetmenin etnik farklılığını benimseme düzeyi ve sunuşu farklıdır. Bu çerçevede, diasporik filmlerin belirli mekân veya gelenekle kısıtlanmayıp

yönetmenlerin birbirinden farklı ve özgün anlatılar yaratmalarına olanak tanıdığı söylenebilir (Deliormanlı, 2006, s. 70).

Naficy'e göre, aksanlı yönetmenler genel olarak stüdyo sisteminin veya ana akım film endüstrilerinin dışında, bağımsız olarak faaliyet göstermekte ve bu oluşumları eleştiren geçişli ve kolektif üretim biçimlerini kullanmaktadır. Aksanlı filmler arasındaki farklılıklar birçok faktörden kaynaklanırken benzerlikleri temelde yönetmenlerin ortak noktalarından kaynaklanmaktadır: Liminal öznellik ve toplum ile film endüstrisindeki ara konum. Aksanlı stili oluşturan unsurlar, bu farklılıkların ve benzerliklerin birleşimi ve kesişimidir. Buna ek olarak, kariyerleri boyunca birçok aksanlı yönetmen sadece ülkeden ülkeye değil, aynı zamanda kendi kimlik yolculuklarının ve birincil topluluklarının yörüngesine paralel olarak bir tür film yapmaktan başka bir tür film yapmaya da geçmektedir (2001, s. 10-11). Kendi yapım koşullarını belirleyen ve ana akımdan bağımsız olarak faaliyet gösteren deneysel, kısa veya düşük bütçeli projelere odaklanan yönetmenler, ana akım endüstriye finansal bağımlılıktan kurtuldukları için diasporik sinema içinde daha fazla üretken olabilmektedir (Yaren, 2007, s. 105).

Çeliktemel Thomen'e göre, pek çok aksanlı yönetmen stüdyo sisteminde ya da ana akım film endüstrisinde çalışmamakta; bunun yerine geçici ve bağımsız olarak çalışmaktadır. Ailesinin parasını kullanıp arkadaşlarından destek talep etmekte, hatta ailelerinden filmde rol almalarını istemektedirler. Filmi yapmak için çeşitli yollar bulmakta, bu da yapımlarında belirli anormalliklere, film tarzlarında belirli amatörlüklere neden olmaktadır. Bu amatörlük onların estetiğinin bir parçasıdır. Filmlerinin cazibesinin bir parçası da budur. Aksanlı filmlerin birçoğu anlatı açısından geriye dönüktür; birçoğu çok dilli ve çok kültürlüdür. Altyazı gerektirmektedir. Dolayısıyla seyirci sadece filmi izlemekle kalmayıp aynı zamanda ekranı okumak zorunda kalmaktadır (Çeliktemel Thomen, 2015, s. 103).

Aksanlı sinemacılar kendi yapımlarında oyunculuğun ötesinde çoklu görevler üstlenmektedir. Örneğin, çoklu görevleri kısıtlamaların ya da maddi zorlukların bir sonucundan ziyade proaktif bir yaklaşım olarak gören Yahudi-Amerikalı sinemacı Nina Menkes; yönetmen, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, kız kardeşiyle birlikte ortak kurgucu ve tüm filmleri için bağış toplayıcı olarak görev yapmaktadır (Naficy, 2001, s. 49). Ancak tüm bu ortak özellikler, aksanlı sinemacıların homojen bir grup oluşturduğu anlamına gelmez, kimliklerinin önemli bir bileşeni olan bu "farklılıklar" onları bir araya getirmekte ama aynı zamanda onları birbirlerinden

ayrılmaktadır (De Man, 2023, s. 30). Yaren'e göre, egemen sinemaya karşı konumlanan aksanlı stil, hem biçimde (sınırlılıklar, kusurlar, amatörlük, düşük bütçe ve teknoloji, küçük ekip) hem de içerikte (metinsel zenginlik ve edebi yaratıcılık) belirgindir (2007, s. 87).

Dilbilimden ödünç alınan "aksanlı" terimi, orijinal anlamıyla, konuşmacıyı yabancı ya da farklı bir sosyal veya eğitim geçmişinden gelen biri olarak nitelendiren farklı bir telaffuz anlamına gelmektedir; böylece, aksan bir kimlik işareti, statü ve coğrafi bölgeselleşmenin açık bir göstergesi haline gelmektedir (Marino, 2013, s. 128). Naficy'nin aksanlı sinema kavramında ise "aksan" dilin aksanı değil, filmlerin tarzı ve üretim biçimidir (Çeliktemel Thomen, 2015, s. 103). Aksan sadece telaffuz edilen konuşmaya değil, asla gerçekten ev olmayacak bir diasporada yaşayan yerinden edilmiş, yersiz yurtsuzlaştırılmış sürgünlerin ürünü olan bütün bir "kimlik performansına" atıfta bulunmaktadır (Gordon, 2002, s. 150). Aksanlı filmlerin en iyilerinde kimlik sabit bir öz değil, bir oluş vaadi, hatta bir kimlik performansıdır; gerçekten de her aksanlı film, yazarının kimliğinin bir performansı olarak düşünülebilmektedir (Naficy, 2001, s. 6). Marino'ya göre; dil, sürgünün ana bileşeni ve temel bir sembolik işarettir. Diaspora ya da sürgün deneyimi, kendi dilini kaybetmenin, yabancı bir ortamda kendini yeniden konumlandırmak için içsel bir yolculuktan geçen bireyler üzerindeki etkisini hesaba katmadan tam olarak anlaşılabilir değildir. Diasporik yapımlarda aksan, yönetmenlerin yerinden edilme deneyiminden; parçalı, çok dilli, özdüşünümsel üsluptan; yerinden edilme, kimlik, aidiyet duygusu, liminal konular ve yerleri içeren temalardan gelmektedir. Buna göre, kimlik, sürekli dönüşüm halinde olan bir süreç, hatta günlük ve acı çeken bir performans olarak tanımlanmaktadır. Yaşanılan her mekân, her zaman duygusal bir yolculuğu gizlemekte; bu yolculuk sırasında bazen eski kimlikler bir kenara bırakılıp yeni kimlikler ortaya çıkmaktadır (Marino, 2013, s. 128-129).

Naficy, bilgisayar bağlantısı, etkileşim ve bant genişliğinin yarattığı ulus ve bölge dışı siber toplulukların son zamanlarda aşırı kutsanmasına ve seyahat, seyahat estetiği ve seyahat kimliği kavramlarının popülerleşmesine rağmen, birçok aksanlı filmin bölgeselliği, köklülüğü ve coğrafyayı vurguladığını belirtmektedir. Ona göre, yersiz yurtsuzlaştırıldıkları için bu filmler bölge ve yöresellikle derinden ilgilidir. Mekânla meşguliyetleri, açık ve kapalı mekân-zaman (kronotopik) temsillerinde ifade bulmaktadır. Anavatanın sınırsızlığı ve zamansızlığının vurgulanması; fetişleştirilmeler, anavatanın doğal manzarası, dağları, anıtları ve hediyelik eşyaları ile ve bunlara duyulan nostaljik özlem yoluyla katalize edilmektedir. Sürgün ve diasporadaki

yaşamın temsili ise klostrfobi ve zamansallığı vurgulama eğilimindedir ve hapsedilme ve kontrol alanlarına, panik ve takip anlatılarına eklenmektedir. Evin pastoral açık yapıları sürekliliği vurgularken sürgünün bu paranoyak yapıları kopuşun altını çizmektedir. Daha da önemlisi, paranoyak yapılar, sürgünlerin kendilerini içinde buldukları değişken ve düşmanca toplumsal koşullara karşı protestolarını somutlaştırmak gibi rahatlatıcı ve eleştirel işlevlere de hizmet etmektedir. Bununla birlikte, bazı aksanlı filmler bu tür bölgesel zorunluluklardan kurtulmaktadır (2001, s. 5).

Naficy (2001), Tablo 1’de de görüleceği gibi aksanlı filmlerin özelliklerini belirtmektedir. Aksanlı filmler genellikle otobiyografik ve yazara özgü oldukları için parmak izleri gibi kişisel ve benzersizdirler. Bu filmlerde, hüznün, yalnızlık, yabancılaşma, yerinden edilme favori temalardır. Sınır (*border*), belirsizlik ve kaos alanı olarak sunulmaktadır. Filmler genellikle çifte bilinç ile oluşturulan “melezleştirilmiş” ve deneysel filmlerdir ve “tireli” yani hibrit karakterler içermektedirler. Genellikle aksanlı filmlerde üç çeşit yolculuk mevcuttur: Dışa doğru kaçış, ev arama ve ev bulma yolculukları; içe doğru, eve dönüş yolculukları; arayış, evsizlik ve kaybolmuşluk içeren yolculuklar. Ancak bu yolculuklar sadece fiziksel ve bölgesel değil, aynı zamanda derin psikolojik ve felsefi yolculuklardır. En önemlileri arasında, eski kimliklerin bazen bir kenara bırakıldığı ve yenilerinin yeniden şekillendirildiği kimlik yolculukları yer almaktadır. Yönetmenler kendi yörüngelerini ve dünya çapındaki genel değer akışını aktardıkları için batıya doğru yapılan yolculuklara özellikle değer verilmektedir. Aksanlı filmlerde sıkça yer alan unsurlar olarak sınırlar, tüneller, limanlar, havaalanları, oteller, geçiş mekânları, tren, otobüs ve bavul gibi hareketlilik araçları sayılabilir. Aksanlı filmlerin çoğu iki dilli, hatta çok dilli, çok sesli ve çok aksanlıdır; çeşitli dublaj, çeviri ve başlıklandırma türlerini gerektirmektedir. Aksanlı filmler anavatana ve geçmişe dair görsel fetişlerin (manzara, anıtlar, fotoğraflar, hatıra eşyaları, mektuplar) yanı sıra farklılık ve aidiyetin görsel işaretlerini (duruş, bakış, giyim ve davranış tarzı) vurgularken aynı zamanda sözlü, sesli ve müzikal olanı, yani bireysel ve kolektif kimliklerin sınırlarını çizen aksanları, tonlamaları, sesleri, müziği ve şarkıları da vurgulamaktadır.

Elbette, sürgün ve diasporik yönetmenler her zaman aksanlı filmler yapmaz (Naficy, 2001, s. 39). Yaren’e göre, diasporik sinemacılar topluluklarıyla sinemasal ilişkilerinin derecesine göre üç kategoride sınıflandırılabilir: İlişkisiz, mesafeli, adanmış. İlişkisiz sinemacılar, film endüstrisindeki konumlarını normlara meydan okumak ya da sürgün veya diasporayı

tartışmak için kullanmamaktadır. Mesafeli sinemacılar ise kariyerlerinde diasporik yapımlara ara sıra ilgi göstermektedir. Buna karşılık, kendini diasporaya adanmış sinemacılar kariyerlerinin önemli bir bölümünü, bazen de tamamını diasporik üretime adanmışlardır (Yaren, 2007, s. 97).

Aksanlı sinemanın anlaşılması için üç farklı türünü (sürgün, diasporik, etnik) birbirinden ayırmak gerekmektedir. Naficy, “sürgün” terimiyle esas olarak dış sürgünlere atıfta bulunmaktadır: Gönüllü ya da gönülsüz olarak menşe ülkelerini terk eden ve önceki ve şimdiki yerleri ve kültürleriyle ikircikli bir ilişki sürdüren bireyler ya da gruplar. Sürgün sinemacılar anavatanlarına geri dönmeler de bunu yapmak için yoğun bir arzu beslemektedirler; filmlerindeki güçlü geri dönüş anlatılarında bu arzuyla karşılaşmaktadır. Sürgünler, özellikle de zorla yerinden edilen sinemacılar, en azından yerinden edilmenin liminal döneminde, hayatlarındaki her şeyi sadece anavatanla ilişki içinde değil, aynı zamanda kesinlikle politik terimlerle de tanımlamak istemektedir. Sonuç olarak, ilk filmlerinde kendilerinden çok anavatanlarını ve halklarını temsil etme eğilimindedirler. Bireysel ya da kolektif olabilen sürgünden farklı olarak, diaspora hem çıkış noktası hem de varış noktası itibarıyla zorunlu olarak kolektiftir. Sonuç olarak, genellikle idealize edilmiş bir anavatanla ait kolektif bir hafızanın beslenmesi diasporik sinemacıların özelliklerindedir. Diasporik sinemacılar, sürgündeki sinemacılara kıyasla, tek bir anavatanla kurdukları kateksis ile ilgili ilişkiye ve onu ve insanlarını temsil ettikleri iddiasına daha az odaklanma eğilimindedir. Onların filmleri, sürgündekilere kıyasla kimliğin çoğulluğu ve performatifliği ile daha fazla vurgulanmaktadır. Postkolonyal etnik ve kimlik sinemacıları ise hem etnik hem de diasporiktir; ancak Woody Allen, Francis Ford Coppola ve Martin Scorsese gibi poststüdyo Amerikan etnik sinemacılarından farklıdır çünkü birçoğu ya kendileri göçmendir ya da 1960’lardan bu yana Batı’da beyaz olmayan, Batılı olmayan, postkolonyal göçmenlerin çocukları olarak doğmuşlardır. Ayrıca, ev sahibi ülke içindeki etnik ve ırksal kimliklerine yaptıkları vurguyla da diasporik sinemacılarından ayrılmaktadırlar (Naficy, 2001, s. 11-15). Yaren’e göre, elbette bu üç sınıflandırma birbirinden tamamen bağımsız değildir; çoğu zaman örtüşmelerine rağmen her sınıflandırmanın kendine has özellikleri de bulunmaktadır. Toplumsal çerçeveler ve bireysel anlatılar genellikle iç içe geçmektedir ancak yine de Naficy’nin bu sınıflandırması göçmen sinemaları üzerine çalışan akademisyenler için ufuk açıcıdır (2007, s. 57).

Akdemir Dilek'e göre, Naficy'nin üç bölümde incelediği aksanlı sinema kavramındaki bu ayrışma, anavatana bakış ile bağlantılıdır. Sürgün sineması, öncelikli olarak sürgün deneyimine, sonrasında anavatana odaklanmaktadır. Diasporik sinema, anavatan ile dikey bağlantıları sürdürürken farklı toplumlarla yatay bağlantılar kurmaktadır. Buna karşılık, postkolonyal etnik ve kimlik sinemacıları odağı eski ait oldukları yerden uzaklaştırarak şu anda yaşadıkları ve film ürettikleri ülkelere odaklanmaktadır. Postkolonyal kimlik, geçmişten günümüze evrilen ve değişen kimlik etrafında dönmektedir (Akdemir Dilek, 2022, s. 73).

Yerinden edilme anlayışına dayanarak göçmen sinemacılar, diasporik sinemacılar ve diasporik olmayan sinemacılar olarak üç farklı yönetmen türünü birbirinden ayıran Berghahn ve Sternberg, diasporik sinemacıları Avrupa-Amerikan metropollerinde doğan ikinci ya da üçüncü kuşak göçmen çocukları olarak tanımlamışlardır. Bu sinemacılar, göçü doğrudan deneyimlememişler ancak kuşaklar arası akrabalık bağlarıyla ve post-bellek yoluyla kendilerinden öncekilerin çoğu zaman travmatik olan geçmişlerini sahiplenmişlerdir (2010, s. 16-18). Bu anlamda bu sinemacıların sürekli bir tanımlanma ve çerçevelenme kapsamında olduğu açıktır. De Man diasporik sinemayı yeniden çerçeveleyen çalışmasında, diaspora sinemasını tanımlamanın ve kuramsal kavramlarla etiketlenmenin, onu bir ölçüde homojenleştirmek ve bundan sonra anlaşılacağı söylemsel bir gettoya sürüklemek anlamına geldiğini vurgulamaktadır. Üçüncü Sinema örneğinde olduğu gibi, bu kavramlar genellikle film eleştirmenleri ve profesyoneller tarafından sahiplenilmekte, pazarlama kampanyalarında ve gazete eleştirilerinde bir şekilde dikkatsizce slogan olarak kullanılmaktadır. Sonuç olarak, bu kategoriler tarafsız değildir ve filmlerin piyasada paranteze alınma, reklamının yapılma, eleştirilme ve izleyiciler tarafından okunma biçimlerini yapılandırmaktadır. Elbette bu tür etiketler ya da kategoriler (*beur cinéma*, üçüncü sinema, vb.) içinde yer alanlar için güçlendirici olabilmektedir, çünkü ara konumları hak sahibi bir konum haline gelmekte ve sinema tarihi göz önüne alındığında bunun kesinlikle birçok bireysel diasporik sinemacı için geçerli olduğu görülmektedir. Yine de diaspora sineması kavramı, film çalışmaları alanında eleştirel bir duruşa, kavramsal bir alan açan uluslararasılık, aksanlı üslup, melezlik, kültürel bellek, çifte bilinç gibi kavramlarla ve muazzam sayıda filmin incelenebileceği kaleydoskopik bir optiğe veya merceğe atıfta bulunmalıdır. Bir film, yönetmenin biyografik kimliğine, yapım bağlamına, filmin konusuna ya da bu özelliklerin bir bileşimine bağlı olarak diasporik olabilmektedir (De Man, 2023, s. 33-34).

Bu bölümde Naficy'nin kitabından hareketle aksanlı sinema kavramı açıklanmıştır. Bu çalışmada aksanlı sinema kavramının tercih edilmesinin sebebi, çalışmada yer alan yönetmenlerin aksanlı sinema içerisindeki modern diasporik kimlikleri yansıtması ve çalışmada analiz edilen filmlerin aksanlı sinema örneği olmasıdır. Bir sonraki bölümde, aksanlı sinema örneklerine de yer veren Türk-Alman sineması incelenecektir. Türk-Alman sineması; göç, toplumsal cinsiyet ve sinema kesişiminin anlaşılmasına ilişkin oldukça verimli bir zemin sağlamaktadır.

2.3. Türk-Alman Sineması

Aras Ören, Yüksel Pazarkaya, Zafer Şenocak, Emine Sevgi Özdamar ve Zehra Çırak gibi Almanya'da yaşayan, duygu ve düşüncelerini sanat yoluyla ifade eden Türk kökenli yazarların, *Gastarbeiterliteratur* (misafir işçi edebiyatı) veya *Ausländerliteratur* (yabancı edebiyatı) edebi geleneğine dahil edildikleri, Alman edebi çerçevesine entegre edilmekten ziyade “Türk” olarak kategorize edildikleri görülmektedir (Kaya, 2000, s. 52). Bu bağlamda, “misafir işçilerin” yaptıkları filmlere de *Gastarbeiterfilm* denmiştir. Zamanla bu durum değişse de 1970'lerin sonunda verilen ilk örnekler bu şekilde adlandırılmıştır. Örneğin, Horrocks ve Kolinsky'e göre, “tarafsız” bir konumda bulunan Emine Sevgi Özdamar, kimliğinde ve kültüründe hem ilgili hem ilgisiz, hem içeriden hem dışarıdan, hem inançsız hem inançlı, hem Türk hem Almandır. Dolayısıyla, kabulün dışlamanın yerini alabilmesi için kimliğin yalnızca ulusal özgüllükle bağlantılı olmadığı, bu örnekteki gibi kültürel çeşitliliği de kapsayabileceği kabul edilmelidir. Buna göre, göçmen edebiyatının kendisi, karakterleri ve hikayeleri aracılığıyla temaslar yaratmakta, uçurumlar arasında köprü kurmakta ve kültürler arasında iletişim sağlamaktadır (Horrocks ve Kolinsky, 1996, s. xiii).

Toplumla derinden iç içe olan sinema, tarih boyunca göçle karşılıklı bir ilişki sürdürmüştür ve göç gibi önemli toplumsal olgular popüler filmlerde sıklıkla yer edinmiştir (Uysal, 2018, s. 347). Ayrıca sinema, göçmenlerin sanatsal özgünlüklerini ifade edebildikleri ve deneyimlerini etkili bir şekilde aktarmak için kullandıkları yegâne araçlardan biridir (Özkoçak, 2019, s. 433). İzmir Ekonomi Üniversitesi'nde düzenlenen “Topographies of Turkish cinema: Hybrids, hyphens and borders” (Türk sinemasının topografyaları: Melezler, tireler ve sınırlar) isimli konferansta konuşmacı olan Nejat Ulusay, diasporadaki yönetmenlerin halen tanınmadığından ve diasporik filmlerin ticari olmadığı için ne Almanya'da ne de Türkiye'de çok

fazla seyirci bulamadığından bahsetmiştir (Şahin ve Küpeliöglu, 2011). Diasporik filmler izleyicileri uyandırma gücüne sahiptir ve onları göç, kültürlerin ve etnik kökenlerin kaynaşması gibi konular üzerinde düşünmeye sevk edebilmektedir; ötekilerin seslerinin duyulmasına izin vererek önemli soruları gündeme getiren diasporik yönetmenler genellikle literatürde yanlış temsil edilmekte, hatta neredeyse temsil edilmemektedir (Marino, 2013, s. 146-147). Akademik olarak, medya çalışmaları ve göç çalışmaları ayrı alanlar olarak işlev görme eğilimindedir ancak gerçek hayatta göç ve medyalaşma paralel ilerlemekte, hatta sürekli olarak iç içe geçmektedir (Hannerz, 1996, s. 100). Göçmenlerin kimlik, toplumsal cinsiyet ve mekân bağlamında temsiline odaklanan daha fazla araştırmanın yapılması gerektiğini düşünen Sayan Cengiz, göçün özellikle Batı Avrupa'da siyaseti giderek daha fazla şekillendirdiğini bu durumda sinema, televizyon ve popüler kültürde göçmenlerin nasıl temsil edildiğini anlamının önemini giderek arttığını belirtmektedir (2019, s. 1219).

Türkiye'den Almanya'ya göç ve bunun sonucunda ortaya çıkan sinema eserleri, Türk-Alman sineması olarak bilinen yeni bir türe öncülük etmiş ve film dünyasına yeni bir boyut getiren çok kültürlü bir çerçevenin ortaya çıkışına işaret etmiştir (Akdemir Dilek, 2022, s. 125). Berlin Sanatlar Akademisi Program Müdürü Johannes Odenthal, Türkiye kökenli yönetmenlerin sinema alanındaki katkılarını oldukça önemli bulduğunu dile getirmiş ve Alman kültürüne yeni bir bakış açısı getirdiğini ifade etmiştir (Danışman, 2011). Birinci kuşaktan başlayarak Türk-Alman sinemasının temellerini atan göçmenler, filmlerinde Türk göçmenlerin deneyimlerini ve göçün Almanya'daki toplumsal etkilerini anlatarak göç arşivini zenginleştirmişlerdir (Koçak, 2023, s. 245).

Son otuz yılda, Avrupa ulusal sinemaları çok kültürlülük ve çok etnikli anlatıların giderek artmasına tanıklık etmiştir (Berghahn ve Sternberg, 2010, s. 18). 1970'ler ve 1980'lerde Yeni Alman Sineması yönetmenlerinin etnik azınlıkların deneyimlerini anlatan filmleri göçmen edebiyatının ilk evresindeki iki baskın tematik kaygıyı, yani *Gastarbeiter* deneyiminin sosyal ve maddi gerçekliği ile iki kültür arasında yaşama sorunlarını dile getirmektedir (Burns, 2007, s. 362). Türkiye kökenli sanatçılar ise 1980'lerin ortalarından sonra kültür ve kimlik hikayeleri içeren eserler üretebilmiştir. Svetlana Boym'un da ifade ettiği gibi, sanatsal üretim ancak göçün ilk zorlukları sona erdiğinde ve göçmen rahatça düşünme lüksüne eriştiğinde mümkün olabilmektedir (2001, s. 254). Alman gazeteci Günter Wallraff'ın kılık değiştirip iki yıl boyunca

Türk işçisi Ali Levent kimliğine büründüğü ve misafir işçilerin şartlarının birinci elden tanıdığı olarak 1986 yılında yazdığı *En Alttakiler* kitabı toplumda büyük bir yankıya sebep olmuştur. Sonradan belgeseli de çekilen bu kitap, Soysal'a göre, göç üzerinden emek hikayesinin sona erdiği bir dönüm noktası olmuştur, bundan sonra göçmen ne misafir ne de işçidir. Bu bağlamda 1980'lerin ortalarından sonra göçmenleri anlatan sanat eserlerindeki baskın anlatı kültür ve kimlik hikayeleri üzerinden kurulmuştur. Bu aşamada, göç anlatılarında artık işgücü istatistikleri değil, kimlik hikâyeleri mevcuttur (Soysal, 2003, s. 497). Koçak'a göre, Türk-Alman sinemasının ilk dönem filmleri öncelikle kültür şoku, yabancılaşma, iletişim kopuklukları ve uyum zorlukları konularını ele almaktadır, aynı zamanda kültürel karşılaştırmaları olumsuz bir şekilde sunma eğilimindedirler. Buna ek olarak, kadınların kocaları tarafından kontrol edilen ve ev sahibi toplumdan soyutlanmış olarak resmedilmesi, göçmenlerin geleneklerini koruma çabalarının altını çizmektedir. Karanlık ve kötümser bir tona sahip olan bu ilk dönem filmleri, göçün sadece dezavantajlarına odaklandığı için eleştirilmiştir (Koçak, 2023, s. 262).

Bu anlamda, Almanya'da yaygın olarak birinci kuşak Türk yönetmen olarak anılan Tevfik Başer'in filmlerine değinmek gerekmektedir. Aslında Tevfik Başer'i tam anlamıyla birinci kuşak Türk göçmen kategorisine koyamayacağımızı belirten Tunç Cox, Başer'in Almanya'ya sadece Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1980-1987 yılları arasında sınırlı bir süre eğitim almak için gittiğini ortaya koymaktadır (2011, s. 118). Ancak bu Başer'in Türk-Alman sinemasının en önemli ilk dönem temsilcilerinden olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Başer'in de örneklerini verdiği "görev sineması"¹² (*cinema of duty*) olarak adlandırılan ilk dönem filmleri, kültür çatışması teması ve mağduriyet söylemi etrafında dönmektedir; bu filmler anlatılarını bir dizi ikilik etrafında yapılandırmakta ve bu ikilikler sonunda, kasıtlı ya da kasıtsız olarak, her iki tarafın birbirini algılayışına ilişkin mevcut ön yargıları ve çatışmaları yeniden üretmeye ve hatta bu ön yargıları sağlamlaştırmaya hizmet etmektedir (Tunç Cox, 2011, s. 120). Çokkültürlülük politikalarının ve melezlik kavramının ortaya çıkmadığı 1980'li yıllarda Başer, görev sinemasının ön planda olduğu, Türk kadınlarının "kurbanlaştırıldığı" anlatılara odaklanan, onları hapsedilme ve dışlanma temaları içinde resmeden bir dönemin önde gelen yönetmenlerinden biri olmuştur (Tosun, 2006, s. 113). Başer'in ilk iki filmi, *40 Quadratmeter Deutschland* (*40 Metrakare*

¹² Cameron Bailey tarafından ortaya atılan Sarita Malik'in kullandığı kavram. Görev sineması filmleri, etnik ve ırksal stereotipleri yeniden üretmektedir.

Almanya, 1986) ve *Abschied vom falschen Paradies (Sahte Cennete Veda*, 1989) hapsedilme, tuzağa düşürülme ve dışlanmanın sinematografik eklemlenişi sayesinde kadınları Türk ataerkilliğinin kurbanları, erkekleri ise Alman toplumunun astları olarak resmetmektedir; bu bağlamda, aksanlı filmlerde sıklıkla kullanılan fobik mekânları kullanan Başer, göçmenlerin olası bir tehdit karşısında hissettikleri refleksif liminal panik ve korkuyu bu şekilde ifade etmektedir (Tunç Cox, 2011, s. 120). Çeliktemel Thomen ile yaptığı söyleşide Başer'in *40 Metrekare Almanya* filmi ile ilgili konuşan Naficy şunları söylemektedir:

Kapalı film yapma biçiminden kastım ya tek bir oda gibi küçük alanlarda ya da Türklerin genellikle Almanya'da yaşadıkları küçük apartman dairelerinde çekim yapmak. Bu filmlerdeki klostrofobi hissini bir kısmı kapalı, küçük mekanlardan, bir kısmı da o mekânı çekmenin kapalı yolundan, çok dar çekimler, kare içinde kare vb. kullanmaktan kaynaklanıyor. Bu tür stratejiler karakterin sanki hapisteymiş gibi görünmesini sağlar. Bu yüzden *40 Metrekare Almanya*'yı örnek gösteriyorum. Filmin adı, *40 Metrekare Almanya*, ailenin Almanya'da sahip olduğu alan. Sonra bu alan, kocanın karısına tecavüz etmesiyle kadın için küçülüyor. Yanlış hatırlamıyorsam, tüm sahne tek bir dar çekimde çekilmiştir. Adam kadına arkadan tecavüz ederken kadının başı kadrajın dışına çıkana kadar gittikçe daha da aşağı iner; kadraj tıpkı bir hapisane gibi olur. Türkiye'den sinemacıların Almanya'da çektiği, son derece kapalı ve distopik başka filmler de vardı (2015, s. 103-104).

Film ayrıca, aksanlı filmlerin özelliklerinden biri olarak kabul edilen döngüsel bir anlatıyı tamamlayan çalar saatle sona ermektedir ve Turna'nın köydeki yaşantısına dair özlemi, nostalji ve tatsız deneyimler ve duygular arasında gidip gelen hatıraları birkaç geri dönüş ile gösterilmektedir (Tunç Cox, 2011, s. 120). *40 Metrekare Almanya*, Türkiye'den Almanya'ya göç bağlamında ilk dönemde yapılan filmlerin en önemli örneklerinden biridir. Bu filmler; karanlık, sıkışık ve klostrofobik mekân tasvirleri içermekte, Türklerin Almanya'daki yaşama uyum sağlamada karşılaştıkları zorluklar dramatik bir biçimde betimlenmekte, aynı zamanda Türkiye'yi göçmenlerin sürekli geri dönmeyi arzuladıkları rahatlatıcı bir liman olarak inşa etmektedir. Elbette bu anlatı, ilk dönemin sosyokültürel gerçekleri ile bağlantılıdır.

Alman sinemasındaki Türk anlatıları ağırlıklı olarak toplumsal cinsiyet çatışmalarını içermekte, genellikle Türk göçmen kadınların ataerkil, feodal, Müslüman ve muhafazakâr Türk toplumu içinde ezilmelerini ve aşağılanmalarını tasvir etmekte ve fuhuştan kurtuluşu sıklıkla tekrarlanan bir tema olarak kullanmaktadır (Tosun, 2006, s. 96). Türk-Alman sinemasına ilk

katkılar da Türklüğün temel niteliklerle özdeşleştirilmesi ile Almanların hissettiği suçluluğu örtecek biçimde mağduriyetin özlü bir figürü olarak Türk kadını etrafında dönen etnik ayrımcılık ve baskı hikayelerinden oluşmaktadır (Hake, 2008, s. 217). Ayrıca Almanya’da kendini ikinci sınıf bir birey gibi hisseden birinci kuşak göçmen erkek işçi; geleneksel Türk aile dinamiklerinin bozulması, geleceğin belirsizliği, çalışan kadın olgusu ve yeni bir kültüre uyum sağlama zorluğu gibi sebeplerle öz saygı ve güven kaybı anlatısı ile temsil edilmektedir (Tosun, 2006, s. 78). Bu şekilde işçinin makine gibi görüldüğü ve erkekliğin kadının çalışmasıyla kırılanlaştığını gösteren anlatılara Şerif Gören’in yönettiği *Almanya Acı Vatan* (1979) örnek gösterilebilir. Göçmen sinemasının travmatik niteliklerine dikkat çeken çalışmasında Eren Yüksel, *Almanya Acı Vatan ve 40 Metrekare Almanya* gibi filmlerin Türk göçmenlerin insani yaşam koşullarından yoksun olduklarını, bedensel bütünlüklerinin ihlal edildiğini ve ekonomik sorunları yönetemediklerini vurguladığını belirtmektedir. Buna ek olarak, verimsiz oldukları gerekçesiyle işten çıkarılmaları ve yerlerine makinelerin alınması, göçmenlerde işsizlik korkusu yaratmakta ve bu onların sömürüyü kabul eder hale gelmelerine sebep olmaktadır. Bu filmlerde karakterlerin kimlik krizleri; geriye dönüşler, rüyalar, hayaller, baş dönmesi, bayılmalar, denge kaybı ve tekrarlayan ya da yankılanan sesler duyma gibi fiziksel semptomlar aracılığıyla aktarılmaktadır (Yüksel, 2023, s. 85).

Göç araştırmalarında bazen “1.5 Kuşağı” ya da “2.0 Kuşağı” olarak adlandırılan ikinci kuşak ise ya başka bir yerde doğmuş ama çocukken büyüdüleri ev sahibi ülkeye göç etmiş ya da ev sahibi ülkede göçmen ebeveynlerin çocuğu olarak doğmuş olanları ifade etmektedir (Çeliktemel Thomen, 2015, s. 104). Ne içinde buldukları topluma tam olarak uyum sağlayabilmiş ne de Türk kökenleriyle tam olarak bağ kurabilmiş, özellikle ikinci kuşak ve sonrası, Avrupa sinemasında yer edinmiş ve yaşadıkları zorlukları, özlemlerini, kaygılarını sinema aracılığıyla ifade etmeye gayret etmişlerdir (Özkoçak, 2019, s. 437). Buna karşılık, sonraki yıllarda kültürel melezleşme geçiren göçmenlerin anlattığı ve anlatıldığı yapımlar, yalnızca göçmen deneyimlerini tasvir etmekten uzaklaşmış, bunun yerine çok kimlikli ve çok kültürlü bir gerçekliği bazen açıkça bazen de dolaylı olarak, aynı zamanda eleştirel bir şekilde tasvir etmiştir (Yaren, 2007, s. 3). Aynı olayları alternatif bir perspektiften ve muhtemelen ebeveynlerinin hikayeleri aracılığıyla, yani post-bellek yoluyla hatırlayan, algılayan ve deneyimleyen ikinci kuşak Türkiye kökenli sinemacılar, doğal olarak çalışmalarını

şekillendirerek alternatif sanatsal ifadelerle yol açmışlardır (Tunç Cox, 2011, s. 118). Göç yaygın bir tema olmaya devam ederken, daha önce baskın olan “iki kültür arasında kalmışlık” teması, göç ve göçmenliğin çeşitli boyutlarını kapsayacak şekilde değişmekte, sıklıkla melezlikle iç içe geçmekte, göç veya melezliğin yalnızca bir tema olarak değil, daha ziyade *trope* (mecaz) olduğu örnekler görülmektedir (Yaren, 2007, s. 172). İkinci kuşak Türk-Alman sinemacıların ortaya çıkışı, kültürel melezliklerini kucaklayarak geleneksel “görev sinemasının” ötesine geçmeyi, Almanya’daki Türklerin daha özgün tasvirleriyle klişelere meydan okumayı ve çağdaş Alman sinemasının beğenilen figürleri haline gelmeyi ve böylece “melezliğin hazlarına” (*pleasures of hybridity*) doğru kaymayı hedefledikleri için Türk-Alman sinemasında önemli bir atılıma işaret etmektedir (Tunç Cox, 2011, s. 122-123).

Örneğin, Almanya’da yaşayan ikinci kuşak Türkiye kökenli göçmen olan Fatih Akın, göç ve göçmenliği alt metin olarak kullanarak ve daha çok evrensel konuları ele alarak karakterlerini göçmenden ziyade insan olarak yaratmaktadır (Deliormanlı, 2006, s. 4). Fatih Akın, Naficy’nin aksanlı sinema kavramında modern diaspora olarak adlandırdığı işçi göçünün oluşturduğu topluluklar içinde yetişmiş ve bu bakış açısını benimsemiştir (Akdemir Dilek, 2022, s. 128). “Fatih Akın filmlerinde, aksanlı sinemasını Alman Sineması içinde bir farklılık olarak sunmaya çalışmıştır. Çünkü hem Alman seyircisine hem de Türk seyircisine sunduğu filmler her iki kültür için de bir tür aksandır” (Hıdıroğlu ve Yıldırım, 2018, s. 1372). Fatih Akın gibi sinemacılar, aksanlı sinemanın avantajlarından yararlanarak, yönetmenlerin ya bağımsız ya da toplum içinde marjinalize edilmiş konumları nedeniyle toplumu eleştirme fırsatına sahiptir, bu da ana akımla çelişen nesnel ve genellikle eleştirel bir bakış açısına izin vermekte, hatta toplumun sorunlarını daha geniş bir kamuoyuna gösterebilmek için hem içeriden hem de dışarıdan gelen eleştiriye yer vermektedir (Çeliktemel Thomen, 2015, s. 105). Akdemir Dilek’e göre, Fatih Akın’ın geleneksel Anadolu ailesinde yetişmesi ve Almanya’da eğitim alması, onun sinema anlatısının da melez olarak şekillenmesine sebep olmuştur. Bu melez kimlik, Fatih Akın’ın göçmenlik deneyimini odak noktası olarak değil, ikincil bir tema olarak ele almasını sağlamıştır. Filmleri kişisel anlatılara odaklanmakla beraber çeşitli tür ve anlatılarla sıklıkla melez kimlik yapısını tasvir etmektedir (Akdemir Dilek, 2022, s. 129).

Yaren’e göre, emek göçmenleri artık sessiz, pasif kurbanlar değildir ancak bu değişim görüldüğü kadar keskin değildir. Önceleri pasif olan misafir işçi eylemlilik kazandığında,

genellikle gettoda suça karışan göçmen genç olarak ortaya çıkmıştır ve böylece kurban stereotipi yerini “suçlu” stereotipine bırakmıştır. İlk dönem filmlerinin klostrofobik atmosferi önemli ölçüde değişmemiştir; anlatı evreni Tefik Başer’in *40 Metrekare Almanya*’sından gettonun görünmez sınırlarına kaymış, çıkışı bilinmeyen kapalı bir dünya olarak kalmıştır. Konuşma yeteneği ve eylemlilik kazanan göçmenlerin konuşmaları kusurludur; suça eğilimli genç erkekler arasında dilbilgisi sapmalarının ve melez argonun (Türkçe ve Almanca karışımı) yaygın olduğu bir sosyolekt hâkim olmuştur (Yaren, 2007, s. 167).

2000’li yılların başında, Almanya’da öteki olarak görülen üçüncü kuşak Türk göçmen yönetmenlerin filmleri, uluslararası film festivallerinde aldıkları ödüllerle öne çıkmış ve film eleştirmenleri ile akademisyenler bu filmleri, Avrupa sinemasının Hollywood’un egemenliğine meydan okuma çabası içinde yeni bir paradigma olarak incelemiştir (Tosun, 2006, s. xi). Almanya’daki Türk sinemacıların en yeni kuşağı, misafir işçi sorunlarını ele alan öncü kuşaktan ve aracı olarak hareket eden ikinci kuşaktan farklı olarak, esasen Alman eğitim sistemi içinde sosyalleşme sürecinden geçen, Alman vatandaşı olarak doğan üçüncü kuşak, sadece tam entegrasyon fırsatına sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda gerçek göç sürecini çoğunlukla protez bellek aracılığıyla hatırlayabilmekte, olaylara ilişkin kendi özel algılarını belirlemekte ve öz bilinçlerini şekillendirmektedir (Tunç Cox, 2011, s. 119). Bu sinema, hem göçmenleri kurban, pasif ve yardıma muhtaç olarak nitelendiren “görev sinemasından” hem de etnik kültürün suça eğilimli gençlik kültürü ve onları problemin kaynağı olarak sunan getto merkezli tasvirden uzakta bir yerde durmaktadır (Yaren, 2007, s. 169).

Yaren’e göre, göçmen sinemasının üç farklı döneminden söz edilebilir. 1980’lere kadar uzanan ilk dönem, göçün kalıcı olup olmadığının belirsiz olduğu ve göçmenlerin misafir işçi olarak görüldüğü göçten sonraki ilk yıllar, göçmenlerin filmlerde yer almaya başladığı ilk yıllardır. 1990’lara denk gelen ikinci dönem, sömürge sonrası göçmen sinemasına benzer şekilde getto merkezli filmlerin hakimiyetine tanıklık etmiş ve bu filmler farklı bir ethos oluşturmuştur. 2000’lerde başlayan üçüncü dönem ise, sinema pratiğindeki melezliğin çeşitli yönlerinin belirgin olduğu olgun bir aşamayı temsil etmekte, kamera arkasında ikinci veya üçüncü kuşak göçmenleri içermektedir. Bu dönem, farklı gelişimi ve melezliğin hazlarına işaret etmesi nedeniyle ayrı bir değerlendirmeyi hak etmektedir (Yaren, 2007, s. 155). Bu bölümde anlatıldığı gibi, Türk-Alman sinemasında 1980’ler birinci kuşak göçmenlere, ilk döneme ve görev sinemasına işaret

etmektedir. 1990’larda başlayan ve genellikle ikinci kuşağın ürettiği filmler ise görev sinemasından uzaklaşmasına rağmen getto merkezli stereotiplerden uzaklaşmamaktadır. 2000’li yıllara gelindiğinde ise tüm sosyalleşme süreçlerini Almanya’da geçiren üçüncü kuşağın üretimleri melezliğin hazlarına tekabül etmektedir.

Alman sinemasında iletişim kuramayan, entegre olamayan, toplumun kıyısında kalmış kurbanlar olarak tek boyutlu temsil edilen Türk göçmenler, kırk yılı aşan bir süreden sonra, insanların ve medyanın küresel hareketliliğinin arttığı bir çağda, çoklu kimliklere, sınır geçişlerine yer veren bir temsile ulaşmıştır (Göktürk, 2003b, s. 229). Rob Burns (2007), bu değişimi “etkilenenlerin sinemasından” (*cinema of affected*) melezliğin sinemasına (*cinema of hybridity*) geçiş olarak değerlendirmektedir.

Tunç Cox’a göre, göçmenler artık ev sahibi toplumun susturulmuş ve dezavantajlı üyeleri değil; bunun yerine nitelikli, becerikli, eğitilmiş ve dolayısıyla kendilerine güvenen sosyal aktörlerdir. Dahası, genelde ikinci kuşak Türk-Alman sanatçı ve yazarlar, özelde ise Türk erkek ve kadınlarına ilişkin Alman stereotiplerini dönüştürmek için bilinçli olarak çok çalışan sinemacılar sayesinde, izleyicinin gözündeki imajları konusunda daha rahat bir tutum sergilemektedirler. Buna ek olarak, ikinci kuşak sinemacıların yerleşik başarıları, üçüncü kuşağın yönetmenlik kariyerine başlamasını, özellikle de onlara halihazırda güvenilir bir imaj ve çalışma ortamı/endüstrisi sağlayarak fon bulma açısından kolaylaştırmaktadır. Ayrıca, *Chiko* (2008) ya da *Foreign* (2007) filmlerinde yönetmenlerin ikinci kuşak sinemacılar Bülent Akıncı ve Züli Aladağ’a teşekkür ederek aralarındaki dayanışmayı göstermelerinde görüldüğü gibi, birbirlerine hem maddi hem de entelektüel anlamda yardımcı olmaktadır. Ayrıca, ev sahibi topluma entegrasyonla ilgili bir sorun yaşamadıkları gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla, göçmenler kendilerini Türk hissettiklerinden muhtemelen daha fazla Alman hissetmekte ve bu açıdan Türkiye’ye kayıp bir geçmişin ülkesi ve keşfedilecek bir ülke olarak yaklaşmaktadırlar. Daha ziyade çoklu aidiyetlerini keşfetmeye çalışmakta ve bunu yaparken de Türk kimliğinin çeşitlenmiş ve karmaşık yapısına özel bir vurgu yaparak karakterlerini ve hikayelerini ele almaktadırlar (Tunç Cox, 2011, s. 126).

Fatih Akın, Yılmaz Arslan, Hüseyin Tabak, Sinan Akkuş, Yasemin Şamdereli, İlker Çatak, Buket Alakuş, Yüksel Yavuz, Züli Aladağ, Tefik Başer, Thomas Arslan, Tunç Okan, Ayşe Polat, Verena S. Freytag gibi birçok yönetmen Türk-Alman sinemasına katkıda bulunmuştur. Türk-

Alman sineması, kuşak değişimleri doğrultusunda önemli dönüşümler geçmiştir. Misafir işçi olgusundan ziyade melezlik ve entegrasyon konularını ele alan ikinci ve üçüncü kuşakların ortaya çıkışı, küreselleşmenin coğrafi ve kültürel sınırları yeniden şekillendirmesi, çağdaş yönetmenlerin farklı kültürleri harmanlayarak hem ulusal hem de uluslararası alanda yankı uyandıran özgün filmler yaratmalarına yardımcı olmuştur. Artık göçmen yönetmenler filmleri aracılığıyla yalnızca göçmen yaşamının dinamiklerini aktarmakla kalmamakta, aynı zamanda giderek küreselleşen bir dünyada, kimlik, kültür ve toplumsal cinsiyetin karmaşıklıklarını da ele alarak bütüncül bir tasvirde bulunmaktadır.

2.4. Toplumsal Cinsiyet ve Sinema İlişkisi

Çağdaş toplumda güçlü bir kitle iletişim aracı olan sinema, yalnızca eğlence değil, aynı zamanda farklı yaşam tarzlarının üretilmesi ve toplumsallaştırılması, toplumsal cinsiyet dinamiklerinin ortaya konması ve toplumda var olan sosyal ve kültürel rollerin yeniden üretilmesi amacı da taşımaktadır (Timisi'den akt. Zengin, 2016, s. 15). Farklı tarihlere, sosyal gerçekliklere, kültürel miraslara farklı anlatılarla yer vererek izleyiciye hem kendi toplumunu hem de diğer toplumları gözlemleme olanağı sağlayan sinema, böylelikle toplumsal normları, değerleri ve ideolojileri de aktarmaktadır. Ayrıca sinema, kültürün ve kimliklerin oluşmasında ve şekillenmesinde rol oynamaktadır. İster bir ülkenin kültürel mirasını ve geleneklerini ileten ulusal sinema yoluyla olsun, ister göçmen toplulukların deneyimlerini ileten diasporik sinema yoluyla olsun, sinema; toplumsal cinsiyet normlarının, stereotiplerin ve toplumdaki güç dinamiklerinin oluşmasında ve sürdürülmesinde önemli bir konuma sahiptir.

Kimliği temsilin dışında değil, içinde oluşmuş olarak kuramlaştıran Hall, sinemayı da halihazırda var olanı yansıtmak için tutulan ikinci dereceden bir ayna olarak değil, yeni tür özneler oluşturabilen ve konuşulabilecek yeni alanlar keşfetmeyi sağlayan bir temsil biçimi olarak kuramlaştırmıştır (1994, s. 236-237). Göçmen ailelerden gelen gençlerin izledikleri yolların, içinde konumlandıkları siyasi söylemler, politikalar ve gündelik pratikler tarafından şekillendirildiğini, bazı yaşam olasılıkları ve kimlikler engellenirken diğerlerinin teşvik edildiğini ortaya koyan Ewing, sinematik imgelerin devlet politikaları, bürokratik uzmanlık ve sosyal hizmetler gibi araçlarla ve genellikle politika oluşumuna rehberlik eden bilimsel aygıtlarla tutarlı olduklarında özellikle güçlü olduklarını savunmaktadır (2006, s. 267).

İlk olarak sinema, toplumsal beklentilerin dışı vurumu olarak erkekleri ve kadınları belirli stereotiplere uygun bir şekilde sunarak bu stereotiplerin sürdürülmesine neden olabilmektedir. Örneğin, erkekler çoğunlukla güçlü ve kahraman rollerinde görülürken kadınlar pasif ve yardımcı rollerde görülebilmektedir. İkinci olarak sinema, belirli bedenleri, davranışları ve duyguları arzu edilir veya kabul edilebilir olarak sunarken diğerlerine yargılayıcı bir noktadan bakabilmektedir. Bu durum da bu “kabul edilebilir” kalıplara uymayanlar için ayrımcılığa, damgalanmaya ve dışlanmaya yol açabilmektedir. Ancak bu mümkün olduğu gibi tam tersi de mümkün olabilir. Bu anlamda, toplumsal cinsiyet normlarına ve beklentilerine karşı bir yapı sökümlü aracı olarak hizmet eden filmler de mevcuttur. Özellikle, yönetmenler toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuma, ataerkil güç dinamiklerini sorgulama ve hikâyeye anlatım biçimi ve temsil biçimleriyle toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı bir noktada durma olanağına sahiplerdir. Bu noktada, yönetmenin kadın veya erkek oluşu özellikle fark yaratabilmektedir. Çünkü, bilgi düzeyleri ne kadar yüksek olursa olsun erkekler genellikle toplumsal normlar ve psikolojik yapıları tarafından şekillendirilen geleneksel bir zihniyetin kalıntılarını taşımaktadır ve bu da onların bazen bilinçli bazen bilinçsizce hayatın çeşitli yönlerinde kadınları baskılamalarına neden olmaktadır (Öztürk, 2000, s. 18).

Kalkan Aluç’a göre, kadın yönetmenlerin bakış açısıyla çekilen filmlerle karakterize edilen kadın sineması, ataerkil sinema diline tepki niteliğindedir. Bu yönetmenler kadın sorunlarını öne çıkarmakta ve kadınların hem özel hem kamusal alandaki sorunlarına dikkat çekmektedir. Kadın sinemasının belirli bir kuralı veya çerçevesi olmamasına rağmen klasik anlatılara kıyasla alternatif anlatı biçimleri benimsemektedir. İzleyiciyi düşündüren ve eleştirel bir yaklaşım benimsemeye iten bu anlatılar, izlenme kaygısından uzaktır. Kadın sinemasının kökeni olarak belirli bir coğrafya, kültür ya da olay gösterilemese de bu sinemanın hedefi toplumsal hareketleri, kültürü ve gelenekleri keşfetmek ve tartışmaktır (2021, s. 12). Öztürk’ün incelediği filmlere göre sanat sineması yapan erkek yönetmenlerin filmleri kadınları özel alana hapsederken, kadın yönetmenlerin filmleri ya hiyerarşik karşıtlıkları (özel/kamusal ayrımı gibi) eleştirerek kadınları özel alanda özgürleştirmekte ya da geleneksel rolleri yıkarak kadınları kamusal alana yerleştirmektedir. Özetle, erkek yönetmenler kadınları özel alana hapsederken kadın yönetmenler onları özgürleştirmeye çalışmaktadır (2000, s. 20).

Sanatta kadın konusu tartışılırken, bunun hem kadın sanatçıların erkek meslektaşlarına kıyasla karşılaştıkları zorlukları ve eserlerindeki potansiyel farklılıkları hem de sanatçının cinsiyetinden bağımsız olarak sanatta kadının temsilini kapsadığı kabul edilmektedir (Öztürk, 2000, s. 86). Göçmen kadınlara ilişkin stereotip görüşler, onların egzotik, geleneksel rollere bağlı, pasif ve baskı altında oldukları fikrini sürdürmektedir ve bu stereotipler sadece göçmen kadınlara yönelik algıları şekillendirmekle kalmayıp aynı zamanda genel olarak tüm göçmenlerin nasıl algılandığını da etkilemektedir (Erder, 2006, s. 306). Ewing'e göre Alman kültüründe, geleneksel Türk ailesi tarafından sıkı bir şekilde kontrol edilen ve sonunda isyan eden ve özgürlüğünü eline almaya çalışan genç kadın senaryosu, medyada, edebiyatta ve sosyal bilimler araştırmalarında defalarca tekrarlanan bir senaryodur. Ailesi tarafından özgürlüğünden ve haklarından mahrum bırakılan genç kadın, 1980'lerde yönetmenler tarafından inşa edilen sınırlı Türk göçmen imgeleri repertuarında merkezi bir figürdür. Bununla birlikte, Türkiye kökenli birçok Alman vatandaşı, 11 Eylül 2001 sonrası Müslümanlara karşı duyulan korku ve Avrupa genelinde milliyetçi ve sosyal açıdan muhafazakâr politikacıların artan gücü ile daha da şiddetlenen bir retorik olan Türklerin, Müslümanların ve entegrasyon sorunlarının medya ve siyasi temsillerinden rahatsız olmaya devam etmektedir (Ewing, 2006, s. 270-272). Özellikle, yabancılaştırılmış ve bir ölçüde hâlâ yabancılaştırılmakta olan Türk kadınları, her türlü eylemlilikten yoksun ve baskıcı, ataerkil Türk ailelerinden bir Alman kahraman tarafından kurtarılmayı bekleyen güçsüz kadın figürleri olarak tasvir edilmektedir (Tunç Cox, 2011, s. 119). Sayan Cengiz'e göre, tüm göçmen kadınların "kendi kültürlerinin kurbanı" olarak görülmesi ve bu konuda yapılan çalışmaların artması, göçle ilgili tartışmaların giderek artan bir şekilde toplumsal cinsiyet dinamiklerine odaklanmasına sebep olmaktadır. 2000'li yılların sonlarından bu yana giderek daha popüler ve görünür hale gelen popülist, göçmen karşıtı, radikal sağ partilerin söylemlerinde toplumsal cinsiyet algılarına, özellikle de Müslüman göçmen toplulukların kadınlar üzerindeki baskısının Batı Avrupa kültürünü tehdit ettiği görüşüne vurgu yapılmaktadır (Sayan Cengiz, 2019, s. 1207). Zengin'e göre bir kadının kimliği onun yalnızca yurttaşlık bilgilerini ortaya koymakla kalmayıp başkalarıyla etkileşimini ve toplumsal yapı içindeki sosyal statüsünü de göstermektedir. Bu sebeple bir edebi eser veya filmdeki kadın karakter, olay örgüsü, tasvir edilen toplumun kültürel çerçevesi ve karakterlerin dünya görüşleri hakkında önemli bilgiler sağlamaktadır; dolayısıyla kadınların nasıl temsil edildiği birçok konuda önemli ipuçları barındırmaktadır (Zengin, 2016, s. 15).

Göçmen kadın stereotipi Alman sinemasında da Türk-Alman sinemasında da birçok filmde görülmektedir. Örneğin, *40 Metrekare Almanya* filminde Turna, kadın varoluşu için cinsiyetle kodlanmış bir alan olarak ev içi alanının dışına çıkmasına izin verilmediği için görebildiği ama deneyimleyemediği bir dünyada yaşamaktadır (Tunç Cox, 2011, s. 120). Alman toplumunda Türklere ilişkin anlatıların genellikle toplumsal cinsiyet ilişkileri etrafında şekillenme eğiliminde olduğunu düşünen Deniz Göktürk (2003a), çokça alıntılanan ve başlığı kelime oyunu içeren “Turkish Delight German Fright” makalesinde, filmlerde Türk kadınlarının kapatılmaktan, baskıdan, itaatten ve hatta fuhuştan kurtulmasının popüler bir fantezi haline geldiğini belirtmektedir. Bu filmlerin anlattığı uyumsuzluk, iletişimsizlik ve sessiz acı hikayeleri, genel olarak Türk kadınlarının deneyimleri olarak algılanmaktadır. Ona göre, Tefik Başer, Hark Bohm ve Helma Sanders gibi yönetmenlerin filmleri Türk kadınlarının mağduriyetine dair ortak söylemin bir parçasını oluşturmakta ve göçmenin ulus-altı konumunu teyit etmektedir. Göktürk ayrıca, sürgün sinemasında sıkça karşılaşılan hapsedilme ve dışlanma imgeleri ve söylemini gerçek deneyimlerden ziyade sahte şefkate dayandırmaktadır; bu tarz ayrımcılığı besleyen anlatıların genellikle kültür kurumları ve fon programları tarafından desteklendiğini, bazı göçmen sanatçı, yazar ve yönetmenler tarafından da kolayca benimsendiğini savunmaktadır. Eren Yüksel’in makalesinde değindiği göçmen erkeğin yaşadığı kimlik ve erkeklik krizi de Göktürk’ün bahsettiği bu tarz anlatılarda kendine özellikle yer bulmaktadır. Örneğin, Yüksel’in değindiği üzere, *40 Metrekare Almanya* filminin erkek karakteri Dursun’un ulusal kimlik krizi erkeklik krizine dönüşerek “kadının namusunu koruma” şeklinde çerçevelenen davranış biçimlerine yol açmaktadır. Kadına yönelik şiddet, kültürel özgünlüğü ve ulusal erkekliği koruma ihtiyacıyla meşrulaştırılmaktadır. Alman hükümeti destekli sosyal refah girişimlerine direnen ve karısının kendisini terk etmesinden korkan Dursun, din, ahlak ve namus değerlerine dayalı bir biz/onlar ikilemi inşa etmektedir (Yüksel, 2023, s. 82).

Almanya Acı Vatan filminde ise kadın karakter eve kapatılan, sessiz bir kurban rolünde değildir ancak gecekondundan sadece fabrikaya gitmek için çıkan Güldane’nin kent ortamında Almanlarla kısa süreli karşılaşmalarında bile kendini tedirgin, korkmuş ve güvensiz hissettiği ortadadır (Sayan Cengiz, 2019, s. 1217-1218). Ayrıca, Güldane’nin sabah işe gitmeden önce Mahmut’a bulaşıkları yıkamasını söylemesi, göçmen işçi yaşamının geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki dönüştürücü etkisini temsil etmekte, Mahmut’un yerleşik erkekliğine

ve toplumsal cinsiyet normlarına meydan okumakta ve sonuçta Güldane'nin parasını almak, kumar oynamak, içki içmek ve sadakatsizlik gibi davranışlarla Mahmut, erkeklik krizini dışa vurmaktadır (Sayan Cengiz, 2019, s. 1215).

Deniz Göktürk, ikinci ve üçüncü kuşak Türkiye kökenli yönetmenlerin Almanların Türkleri söylemsel olarak konumlandırmasına direnç gösteren filmleriyle birlikte görev sinemasından melezliğin hazlarına geçişten bahsetmektedir (2003a, s. 179). Ewing ise bu “neo-neo” Alman sinemasının en ünlülerinde bile, ezilen genç kadın temasının baskın olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, Fatih Akın'ın ödüllü ve uluslararası alanda da çok beğenilen filmi *Gegen die Wand (Duvara Karşı, 2004)*, kozmopolit bir kent mekânı olarak Almanya ve geleneksel bir kırsal mekân olarak Türkiye arasındaki ikiliği bozarak “üçüncü alanı” keşfeden güçlü bir film olmasına rağmen genç bir kadının otoriter Türk babası figürüyle temsil edilen geleneksel ailesinden kaçmaya çalışmasıyla geleneksel bir başlangıç noktasından yola çıkmaktadır (Ewing, 2006, s. 275). Ancak yine de görev sineması üreten birinci kuşak yönetmenlerin filmlerinde hapsedilen, susturulan ve her açıdan özgürlüklerinden mahrum bırakılan kadınlar yerlerini, ikinci kuşak yönetmen Fatih Akın'ın filmlerinde, hayata tutunan, ekonomik ve cinsel özgürlüğe sahip, fikirlerini dile getirebilen ve seçim yapabilen, bağımsız bir şekilde ayakta durabilen kadınlara bırakmıştır (Hıdıroğlu ve Yıldırım, 2018, s. 1378). Türk-Alman sinemasındaki bazı diğer filmler de kadınlık ve erkekliği kalıp yargılarla sunmayıp eril kültürü yapı söküme uğratmaktadır. Tunç Cox'a göre, *Lola + Bilidikid* (Kutluğ Ataman, 1999) Türk diasporik kimliğini bir cinsiyet, etnik köken ve kültür matrisi olarak inceleyerek Almanya'daki Türk toplumunun totalleştirici, homojenleştirici temsil ve tanımlarına karşı çıkmaktadır. *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1993) gibi bu film de Türk ve Alman şirketlerinin ortak yapımı olup melodram, komedi ve gerilim gibi türlerin bir karışımıdır ve ele aldığı melez kültürel konuları vurgulamaktadır. Film basitçe, süper-maço ağabeyi Osman'ın yakın kontrolü ve gözetimine rağmen bastırılmış eşcinselliğini keşfetmek üzere olan Murat'ın hikayesini anlatmaktadır. Kısacası, *Berlin in Berlin* ve *Lola + Bilidikid*, mevcut normlara uymayan, aksine onlara meydan okuyan ve onları dönüştüren anlatılarıyla ikinci kuşak Türk-Alman sinemacıların önünü açmaktadır (Tunç Cox, 2011, s. 122).

Dışardakiler (1971) filmiyle İsveç'teki ilk göç filmini yöneten Ayten Kuyululu, İsveç'ten Avustralya'ya göç ettiği hem kadın hem göçmen olarak Avustralya'da film çekmek istediğini

ilk kez söylediğinde şaşkınlıkla karşılanmıştır (Öztürk, 2004, s. 149). Şimdi ise onun açtığı bu yolda, birçok Türkiye kökenli göçmen kadın dünyanın dört bir yanında birçok film yönetmektedir. 1990'lara kadar hâkim olan erkek egemen bakış açısından uzaklaşan sinemada kadınların da temsil edildiği bir dönemin başlangıcı olarak Almanya'da Verena S. Freytag, Ayşe Polat, Seyhan Derin ve Yasemin Şamdereli gibi Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin sayısı da artmıştır (Zengin, 2016, s. 127). Bir sonraki bölümde, Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenler tanıtılacak ve bu yönetmenlerden örneklem olarak seçilen iki yönetmenin iki filmi analiz edilecektir.

3. ALMANYA'DA YAŞAYAN TÜRKİYE KÖKENLİ KADIN YÖNETMENLER VE İKİ FİLM ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde çalışmaya dahil edilen yönetmenlerin tanıtılması amaçlanmaktadır; bu bağlamda yönetmenlerin özgeçmişleri, filmografileri, göç ile ilgili filmleri irdelenecek olup göç hikayelerine ve kimliklerini nasıl tanımladıkları ayrıca incelenecektir. Bu yönetmenler; Aslı Özge, Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Buket Alakuş, Nuray Şahin, Serap Berrakkarasu, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk, Verena S. Freytag ve Yasemin Şamdereli olarak belirlenmiştir. Güncel olarak Almanya'da yaşamayan ve sadece kısa filmi ve/ya televizyon filmi bulunan yönetmenler çalışmaya dahil edilmemiştir. Ayrıca bu bölümde, Nuray Şahin'in yönettiği *Folge der Feder! (Tüyü Takip Et, 2004)* ve Yasemin Şamdereli'nin yönettiği *Almanya - Willkommen in Deutschland (Almanya'ya Hoşgeldiniz, 2011)* filmleri incelenecektir. Her iki film de bu çalışmaya dahil olan kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olup aksanlı sinemanın dikkate değer örnekleridir ve kadın sinemasına dair aydınlatıcı perspektifler sunmaktadır. *Tüyü Takip Et*, başroldeki kadın karakter Helin'in yeni bir kültürel ortama uyum sağlarken yaşadığı zorlukları ve kişisel göç yolculuğunu anlatmaktadır. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* ise üç kuşak bir arada yaşayan göçmen bir ailenin komik ve dokunaklı öyküsünü resmederken kadın karakterlerin deneyimlerine özellikle yer vermektedir. Bu filmlerin incelenmesindeki amaç toplumsal cinsiyet, göç ve sinemanın kesişme noktalarına dair söylemin artmasına katkıda bulunmak ve çalışmaya dahil olan yönetmenlerin filmlerinin incelikli bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olmaktır.

3.1. Yönetmenler

Bu bölümde Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin özgeçmişleri, filmografileri, göç hikayeleri, kimlik tanımları, eğer varsa göç ile ilgili filmleri incelenecektir. Yönetmenlerden bazılarıyla (Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Nuray Şahin, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk) derinlemesine görüşme gerçekleştirme şansına eriştiğim için bu yönetmenlerle ilgili bilgiler görüşmelerden edindiğim bilgilerdir. Ulaşamadığım yönetmenlerin ise kısa özgeçmişlerine, filmografilerine ve göç konulu filmlerine değinmekle yetiniyorum.

3.1.1. Aslı Özge

İstanbul'da doğan Berlin'de yaşayan Aslı Özge, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde sinema eğitimi aldıktan sonra çalışmalarını Almanya'da sürdürmüştür. Toplumsal dinamikleri ve kişisel ilişkileri filmlerinde konu edinen Özge, genellikle evrensel temalara yer vermekle birlikte karakterlerinin iç dünyasını incelikli bir şekilde tasvir etmektedir. *Ein bisschen April (Biraz Nisan, 2003)* adlı televizyon filminde, kiralık ev arayan Türk, Uzakdoğulu ve Alman gençlerden oluşan bir grup arasında aşk, kıskançlık ve dostluk gibi konulara değinirken tipik göç ve kimlik temalarından uzak durmaktadır (Kaplan, 2017, s. 121). *Köprüdekiler (2009)* filminde her gün Boğaziçi Köprüsü'nde farkında olmadan karşılaşan bir trafik polisi, bir çiçekçi ve bir dolmuş şoförünün hayatlarını belgesel niteliğinde gözler önüne sermektedir. *Hayatboyu (2013)* filminde ise orta yaşın zorluklarıyla mücadele eden ve evliliklerinde çıkmaza giren bir çifti konu edinmektedir.

Özge'nin ilk uzun filmi *Köprüdekiler (2009)*, Locarno ve Toronto film festivallerinde prömiyer yapmış ve İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü ve daha birçok ödül kazanmıştır. *Hayatboyu, Auf Einmal (Ansızın, 2016)* ve son filmi *Faruk (2024)* Berlin Film Festivali'nin Panorama bölümünde gösterilmiştir. *Ansızın* ise Avrupa Sanat Sinemaları Etiketini ve FIPRESCI ödülleri kazanmıştır. *Black Box (Kara Kutu, 2023)* Münih Film Festivali'nde Yeni Alman Sineması bölümünün açılışını yapmış ve Roma Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü'nü kazanmıştır.

Tablo 2

Aslı Özge filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Ein bisschen April (2003)</i>	Televizyon filmi
<i>Köprüdekiler (2009)</i>	Kurmaca film
<i>Hayatboyu (2013)</i>	Kurmaca film
<i>Auf Einmal (2016)</i>	Kurmaca film
<i>Black Box (2023)</i>	Kurmaca film
<i>Faruk (2024)</i>	Belgesel film

3.1.2. Ayla Yıldız

1960'larda dedesinin Türkiye'den Almanya'ya göç etmesiyle üçüncü kuşak olarak Almanya'da yaşayan Ayla Yıldız ise kısmen göçmen kökenli olan büyükannesi ile ilgili yaptığı *Allein die Luft ist umsonst* (*Sadece Hava Özgürdür*, 2011) isimli kısa film ile Uluslararası Yurttaş Medya Ödülü ikinciliği kazanmıştır. Kendisini çevre aktivisti olarak tanımlayan Yıldız, iklim değişikliği, hayvan refahı gibi konularda birçok kısa film ve belgesel çekmiş ve birçok insana daha sürdürülebilir ve bilinçli hareket etmeleri için ilham vermiştir. İki yıl boyunca kendi kurduğu bir çevre editörlüğü ekibiyle ve gençlerle birlikte ayda ortalama bir film çekerek farkındalık yaratmıştır.

Kimliğini nasıl tanımladığı sorulduğunda ise Yıldız kendisini Türk hissetmediğini, yıllar içinde Türkçeyi unuttuğunu, tatile gittiğinde turist gibi hissettiğini ve Türkiye'ye ait hissetmediğini belirtmektedir. Ancak Almanya'da doğmuş olmasına rağmen kendini tamamen Alman da hissetmediğini, bir yandan Türk bir aileyle (ve onların kökleriyle, düşünce tarzlarıyla ve dilleriyle) büyüdüğü için, diğer yandan gündelik hayatta sık sık ırkçılıkla karşılaştığı için Almanya'ya da ait hissetmediğini söylemektedir:

Örneğin, Alman bir arkadaşım var ve bunu bir ev arkadaşına tesadüfen söylediğimde sözümü kesti. "Sen Almanya'da doğdun, değil mi? O zaman sen de Almansın. Neden 'Alman arkadaş' diyorsun, sadece 'arkadaş' diyebilirdin" Bu çok unutulmazdı, çünkü bazıları çok muhafazakâr olan bazı aile üyeleri onu "Alman arkadaş" olarak etiketledi. Hatta kardeşimin dindar (Sünni) eşi onunla görüşmememi istedi ve sonunda benimle ilişkisini kesti. Bu tür muhafazakâr ve aynı zamanda ırkçı davranışları şiddetle reddediyor ve eleştiriyorum. Bu tür deneyimler saf bir Alman ya da saf bir Türk kimliği oluşturmayı zorlaştırıyor. Muhtemelen her zaman bununla yaşamak zorunda kalacağım, iki vatanım var ama köklerimi evimde hissettiğim bir vatanım yok.

Tablo 3

Ayla Yıldız filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Allein die Luft ist umsonst</i> (2011)	Kısa film
<i>Me Time - Ein Film über kinderfreies</i>	Belgesel film

3.1.3. Aysun Bademsoy

Annesinin göç etmesiyle göç hikayesi başlayan Aysun Bademsoy annesi Türkiye'deki ailesini de Almanya'ya yanına alabildiğinde dokuz yaşındaymış. Üçüncü sınıftan itibaren bütün eğitim hayatını Almanya'da geçiren Bademsoy, "kimliği" konusunda kendi içinde bir sorgulama döneminden geçtiğini ifade etmektedir. Son dönemde anne ve babasının vefatıyla sıkça Türkiye'ye, doğup büyüdüğü yerlere gitmek, köklerine doğru bir yolculuk yapmasına sebep olduğunu dile getirmiştir. Bu bağlamda, kimliğini "melez" bir kimlik olarak tanımlamaktadır:

Ben kendimi daha çok Alman pasaportlu biri olarak görüyorum. İlk zamanlar istememiştim Alman pasaportu almak. Ama sonradan bazı durumlarda problem çıktığında Türk konsoloslugu hiçbir zaman arkamda olmadı. Sonuçta artık Alman pasaportum var. Ben kendimi Alman olarak da hissediyorum. Sadece Türk değil. İşte, hibrit.

Mädchen am Ball (1995) filminde Türk-Alman bir futbolcunun öyküsünü anlatırken *Ein Mädchen im Ring* (1996) filminde Köln'de çok sayıda erkeğin antrenman yaptığı bir boks kulübünde boksör olan Fikriye Selen'in öyküsünü anlatmıştır. Fikriye Selen'i kültürler arasında mükemmel bir arabuluculuk figürü olarak değerlendiren Ewing, filmin Türkiye kökenli kızların özgürleşmesini yüceltirken yine de Selen'in ebeveynlerinin, boks yapmasını desteklemelerine rağmen, onu üniversiteye göndermek isterken Türkiye'de bir koca bulmasını umduklarına da değinmektedir (2006, s. 275).

Am Rand der Städte (2006), Almanya'da işçi olarak çalışıp Türkiye'ye geri dönenleri anlattığı belgesel filmidir. Mersin'de yazlık güvenli sitelerde evlerinin balkonlarında, yüzme havuzunun kenarında, akşamları restoranda oturarak Türkiye'deki günlük yaşamdan uzakta kendi içlerine kapanmış bir şekilde isimsiz ve modern sitelerde hayatlarını sürdüren insanların yaşantılarını gözler önüne seren bu film, Bademsoy'un Mersin'de çektiği ilk film olma niteliğini taşımaktadır. *Havva Keser fährt Fahrrad* (*Havva Keser Bisiklet Sürüyor*, 2017) adlı kısa filminde Mersin'de kocasının bisiklet tutkusu sebebiyle yeterince vakit geçiremedikleri için 45 yaşında

bisiklet sürmeyi öğrenerek daha önce hiç bilmediği bir özgürlüğün tadına varan ve şimdilerde Mersin Bisiklet Kulübü'nün bir üyesi, kadın hakları savunucusu ve çevrenin korunması için kampanyalar yürüten bir kadını anlatmaktadır. Bu anlamda, kimliği sorulduğunda Mersin'de çektiği bu iki filmde de bahseden Bademsoy, kökeniyle bağının kopmadığının somut göstergelerini sunmaktadır. Hem Türkiye'deki hem de Almanya'daki konuların kendisini ilgilendirdiğini ancak daha çok göçmenler ile ilgili konuların onu çektiğini dile getirmektedir.

Ehre (Namus, 2011) filminde, “namuslarını” korumak için sürekli fiziksel şiddete başvuran ve şiddet karşıtı eğitime katılmak zorunda kalan 16 yaşındaki Alman-Filistinli Muhamed, 15 yaşındaki Alman Christian ve 17 yaşındaki Alman-Ganalı Kevin olmak üzere üç genç, bazen zararsız bir bakışın bile kendi onurlarına ya da annelerinin, eşlerinin ve kız kardeşlerinin onurlarına hakaret edildiğini düşünmekte ve fiziksel şiddete başvurabilmektedir. Umutları ya da sosyal tanınırlıkları olmayan genç erkekler için yaygın bir onur duygusunun savunulmasının kimlik oluşturu bir işleve sahip olduğunu düşünen Bademsoy'un filmi, Alman ordusunun yemin töreniyle başlatması da ayrıca anlamlıdır.

Ayla Torun'un gerçekleştirdiği röportajda en sevdiği sinemacılarından birinin Aysun Bademsoy olduğunu söyleyen Gözde Naiboğlu, onun sinemasının ne kadar vizyoner olduğundan bahsetmektedir. Örneğin, *Namus (2011)* filmi, şiddet mağduru kadınlara odaklanmakta ancak filmde paradoksal bir şekilde erkekler konuşmakta ve kadınlar filmde neredeyse görünmemektedir. Bademsoy bu belgesel filmde, göçmen erkekler, düşük gelirli Alman erkekler ve Alman devletinin temsilcileri de dahil olmak üzere ağırlıklı olarak erkeklerle görüşmeler gerçekleştirmektedir. Bu yaklaşım Naiboğlu'na göre eşsiz bir yaklaşımdır çünkü temsil, genellikle öznelere sesle yer vermeyi, onları sembolize etmeyi içermektedir ancak bu anlatı, bu geleneksel temsil yöntemine direnerek ataerkil devlet yapısı ile erkek egemenliği arasındaki açık bağlantıları vurgulamaktadır ki bu izleyiciyi düşündüren bir pratiktir. Bademsoy'un geleneksel temsillere direnen bu bakış açısı, film eleştirmenleri, tarihçiler ve akademisyenlere bu yapıları keşfetmeleri için yeni bir bakış açısı da sunmaktadır (Torun, 2021, s. 503).

2000 ve 2007 yılları arasında Almanya'da 8 Türk kökenli erkek, 1 Yunan kökenli erkek ve 1 Alman kadın polisin öldürülmesi ve bu cinayetlerin aşırı sağcı terör örgütü NSU (Nasyonal Sosyalist Yeraltı) ile bağlantısının kurulması sonucu görülen davaları ve kurbanların yakınlarıyla görüşmeleri içeren belgesel filmi *Spuren - Die Opfer des NSU (2019)* ile de göçmenlerin

yaralarını oldukça katmanlı bir şekilde anlatmayı başaran Bademsoy, göçmen olma durumuna iki taraflı yaklaştığını ifade etmektedir. Hem Türkiye'ye dönen göçmenleri hem de hâlâ Almanya'da yaşayan göçmenleri filmlerine konu ettiğini belirtmektedir.

Tablo 4

Aysun Bademsoy filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Mädchen am Ball</i> (1995)	Kısa film
<i>Ein Mädchen im Ring</i> (1996)	Kısa film
<i>Nach dem Spiel</i> (1997)	Belgesel film
<i>Deutsche Polizisten: Viele Kulturen - Eine Truppe</i> (2004)	Belgesel film
<i>Die Hochzeitsfabrik</i> (2005)	Belgesel film
<i>Am Rand der Städte</i> (2006)	Belgesel film
<i>Ich gehe jetzt rein</i> (2008)	Belgesel film
<i>Ehre</i> (2011)	Belgesel film
<i>Zyklop</i> (2016)	Belgesel film
<i>Havva Keser fährt Fahrrad</i> (2017)	Kısa film
<i>Spuren - Die Opfer des NSU</i> (2019)	Belgesel film

3.1.4. Ayşe Polat

Babasının 1970'lerde işçi göçüne katılmasıyla Almanya'ya göç etmesi ve sonrasında aile birleşimi yoluyla ailesini de yanına almasıyla yedi yaşında göç eden Ayşe Polat, bu göç hikayesinin sineması üzerinde etkileri olduğunu kabul etmekle birlikte filmlerine "evrensellik" duygusu katmaya öncelik verdiğini belirtmektedir.

Hepsi var. Kürtlük, Türklük, Almanlık. Almanya'da yaşadığım için, çevrem Alman olduğu için, çoğunlukla Almanca konuştuğum için Alman kimliği ön plana çıkıyor olabilir ama duygusal bağ

olarak elbette diğerk kimliklerim de öne çıkıyor. Onun için yan yana koyabilirim. Bazen biri öne çıkıyor, bazen diğeri. Sürekli değışiyor. Hangi mekânda, hangi zamanda olduğuma göre değışiyor ama hepsi içimde var.

Kimliklerinin çokluğunu bir ikilem olarak görmeyen Polat, melez bir kimliğe sahip olmasının önündeki tek engelin, bazı çevrelerde yaygın olan, Türk ve Kürt kökenlerinin kendisini dar tanımlı tematik alanlara hapsetmesinde ve yönetmenlik yeteneğini tanımak yerine onu yalnızca bir “sosyal proje” olarak algılamalarında yattığını ifade etmektedir. Karşılaştığı zorluklardan birinin, farklı mirasının dikte ettiği belirli temalara odaklanan filmler üretmeye yönelik toplumsal beklentiden kaynaklandığını iddia etmektedir. Ona göre, bu beklenti aynı zamanda Alman toplumunda yerleşik ön yargıların sürdürölüp pekiştirilmesine sebep olmaktadır. Klişelerin (uyuşturucu kullanımı, kriminallik, tehlike gibi) sürdürölmesini reddeden Polat, karakterlerini milliyet ya da etnik kökene dayalı sınıflandırmaların ötesine geçerek, özünde “insan” olarak tasvir etmeye çalışmaktadır. Filmlerinde göçü, merkezi bir tematik odaktan ziyade ağırlıklı olarak *trope* olarak kullanmaktadır.

İntihar eden bir Türk sığınmacının öyküsünü anlatan *Fremdnacht* (1992) ve bir sonraki çalışması olan *Ein Fest für Beyhan* (*Beyhan'ın Düğünü*, 1994) adlı kısa filmleriyle çok sayıda film festivalinde beğeni toplayan Polat, *En garde* (*Koru Kendini*, 2004) ile Locarno Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film ve En İyi Kadın Oyuncu gibi ödüllerin yanı sıra Alman Film Eleştirmenleri Ödülleri'nde de En İyi Film ödölünü kazanmıştır. Çok uluslu bir ekip içeren son filmi *Kör Noktada* (2023) ise Türkiye'de çekilmiş olup Ankara Film Festivali'nde En İyi Yönetmen, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kurgu dahil olmak üzere yedi ödölün sahibi olurken İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma bölümünde Altın Lale En İyi Film ödölünü kazanmıştır.

Polat'ın ilk uzun filmi *Auslandstournee* (*Yurtdışı Turnesi*, 2000), genç bir kız ve travesti şarkıcı Zeki'nin, genç kızın babasının ölümünden sonra kızın annesini aramak için çıktıkları yolculuğu anlatmaktadır. Almanya'dan başlayıp Paris, Wuppertal, Stuttgart ve son olarak İstanbul'dan geçen yolculukları, ortak anılarla dolu karmaşık bir ilişkiye dönüşmektedir. Tosun'a göre, Ayşe Polat bu filmde Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli göçmenlerin aile dinamikleri, iletişimsizlik, aidiyet, homofobi ve eğlence kültürü gibi temaları gözlemci gözüyle ele almaktadır. Film, Türkiye'den Almanya'ya seyahat eden Türk sanatçıların turnelerine odaklanmaktadır. Bu turnelerin amacı ticari kaygılardan ziyade göçmenlere anavatana dair

kültürel kodların öğretilmesi ve kültürel bağların güçlendirilmesidir. Almanya'daki göçmen Türklerin kültürel kimliklerinin şekillenmesinde büyük önem taşıyan bu turneler, aynı zamanda diasporada dayanışma duygusunu da beslemiştir. Zeki, aidiyet duygusunu Türkiye üzerinden kurmaya çalışmaktadır ancak İstanbul'daki annesinin Zeki'nin eşcinsel olduğu için gitmesini istemesi, cinsel yönelimi nedeniyle anavatanıyla bağ kurma çabalarının reddedilmesine işaret etmektedir. 11 yaşında göçmen bir Türk kızı olan Şenay ise içine kapanık ve güvensizdir, babasının yoksul ve göçmen olması sebebiyle kendini yalnız hissetmekte, okulda dışlanmakta ve iletişim sorunları yaşamaktadır (Tosun, 2006, s. 154-157)

Ayşe Polat'ın ikinci uzun filmi *Koru Kendini* (2004), Türkiye kökenli genç bir mülteci kız olan Berivan'ın karşılaştığı zorlukları konu edinmiştir. Berivan, Katolik yurdunda, içinde para, aile fotoğrafları, pasaportlar ve kişisel eşyalar bulunan çantası nedeniyle aşağılayıcı bir şekilde “şapşal torbacı” olarak adlandırılrsa da -göçmeni aşağılayan bir etiket gibi görünen- bu sıfat aslında yönetmenin, sığınma talebinin reddedilmesi korkusundan kaynaklanan stres, endişe ve depresyonla karakterize edilen, mültecilere özgü psikolojik durumu vurgulaması için bir araç işlevi görmektedir (Tosun, 2006, s. 165). Evrenselliği savunan ve karakterlerini her şeyden önce birer insan olarak yarattığını belirten Polat'ın daha önceki röportajlarında da *Koru Kendini* üzerinden bunu dile getirdiği görülmektedir. Basutçu'nun haberinde; kendisi için önemli olanın sıradan insanların hayatlarını, gerçeklerini ve mücadelelerini anlatmak olduğunu dile getiren Ayşe Polat, Berivan'ın Kürt yerine Afgan bir mülteci olabileceğinden, bunun Berivan'ın Alice ile olan ilişkisini değiştirmeyeceğinden bahsetmektedir:

Kürtlerin sorunlarını daha yakından tanıdığım için bu seçimi yaptım. Berivan'ın kültürel farklılığı davranışlarındaki sıcaklıkta, mizacında belirginleşiyor. Ayrıca, Türkler ya da Kürtler üzerine hep kullanılan klişeleşmiş görüntüleri hiç sevmediğim için, mesafeli kalmaya özen gösterdim. Önemli olan Berivan'ın da Alice'in de yalnızlık çekiyor olmaları. Farklı dünyaların insanları olmalarına karşın, değişik nedenler sonucu benzer sorunları paylaşıyorlar. Sevgiye ve ilgiye ihtiyaç duyuyorlar. Ayrıca, affetmek ve affedilmek de önemli onlar için. Film Katolik bir rahibenin yönettiği özel bir kurumda geçiyor. Bütün dinlerde en çok beğendiğim ortak değer işte budur: İnsanlara affetmeyi öğretmek (Basutçu, 2004).

Koru Kendini, Almanya'da yaşayan Kürt bir genç kız ile ihmal edilmiş bir Alman kızı olan Alice arasındaki dostluğu gözler önüne sererek göçmen gençleri konu alan, genellikle erkeklerden oluşan ve kriminal stereotiplerini betimleyen geçiş dönemi filmlerinden

uzaklaşmaktadır. Bu film, göçmenliğin zorlukları arasında kadın dayanışmasının gücüne odaklanarak feminist bir bakış açısını da öne çıkarmaktadır.

Luks Glück (*Haluk'un Mutluluğu*, 2010), Almanya'da yaşayan ve piyangodan para kazanıp yeni bir hayat kurmak için Türkiye'ye dönmeyi planlayan göçmen bir ailenin hikayesini anlatmaktadır. *Luks Glück*, en iyi kurgu dalında Förderpreis Deutscher Film Hof (2010) ödülünü almıştır. *Die Erbin* (*Mirasçı*, 2013), ölen babası hakkında bir roman yazmak için Almanya'dan Türkiye'de küçük bir köye dönen Hülya'nın babasını hatırlama çabasını gözler önüne sermektedir. *Die Erbin* prömiyerini Rotterdam Film Festivali'nde yapmıştır. Tarabya Kültür Akademisi'nde bursiyer olduktan sonra 35. İstanbul Film Festivali'nde gösterilen *Ötekiler* belgeselini çeken Polat, belgeselde Van'da yaşayan Ermenilerin hikayeleri üzerinden tarihsel hafızaya odaklanmaktadır. Görüldüğü üzere Polat'ın filmleri ister kısa film, ister belgesel, ister uzun kurmaca film olsun, genellikle göçmen hikayelerine odaklanmakta ve bu, onun hem biyografisini hem de çok kültürlü ve çok dilli deneyimlerinden edindiği içgörülerini yansıtmaktadır (Uçar İlbuğa, 2016, s. 83).

Tablo 5

Ayşe Polat filmografisi

Filmin Adı	Tür
<i>Fremdennacht</i> (1992)	Kısa film
<i>Ein Fest für Beyhan</i> (1994)	Kısa film
<i>Gräfin Sophia Hatun</i> (1997)	Kısa film
<i>Auslandstournee</i> (2000)	Kurmaca film
<i>En garde</i> (2004)	Kurmaca film
<i>Luks Glück</i> (2010)	Kurmaca film
<i>Die Erbin</i> (2013)	Kurmaca film
<i>Ötekiler</i> (2016)	Belgesel film
<i>Kör Noktada</i> (2023)	Kurmaca film
<i>Borowski und das unschuldige Kind von Wacken</i> (2023)	Kurmaca film

3.1.5. Buket Alakuş

1971 yılında İstanbul'da doğan yönetmen ve senarist Buket Alakuş, çocukken ailesi ile Almanya'ya göç etmiş, Berlin Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden mezun olmuş, Hamburg Üniversitesi'nde film yönetmenliği yüksek lisans eğitimi almıştır. Aynı zamanda Alman Ulusal Entegrasyon Planı kapsamında göçmenlik, sığınma ve entegrasyondan sorumlu bir üye olarak görev yapmaktadır. Çoklu kimliklerinden ötürü belirli stereotip anlatılara yönelmesi gerektiği algısıyla ilgili Polat ile benzer görüşleri paylaşan Alakuş, bir röportajında şunları ifade etmiştir:

Benim çıkışım bir Türk hikâyesiyle olduğu için herkes gözünü şimdiden sonraya çevirdi. Sanki sadece Türk hikâyeleri anlatabilirmişim gibi... Oysa anlatacak o kadar çok hikâyem var ki... Bu işe bir Amerikan hikâyesi anlatarak başlayamazdım. Komik olurdu. Zaten bu film sadece bir Türk hikâyesi değil, bir kadın hikâyesi (Duran, 2002).

İlk uzun kurmaca filmi *Anam* (2001) ile adından sıklıkla söz ettiren Alakuş'un filmlerinde göç, kimlik ve entegrasyon temaları belirgindir. Alakuş'un sinema alanındaki başarıları, Alman ve uluslararası film endüstrilerinde oldukça beğeni toplamıştır. Alakuş, filmlerinde Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinemanın içerisindeki "tireli" kimlikleri özellikle de Türk-Alman kökenli kadınların melez kimliklerini vurgulayarak, onların içine girdikleri toplumun düzenine uyum sağlamalarının ve "nehirin iki yakasında yürümenin" faydalarına odaklanmıştır (Akdemir Dilek, 2022, s. 177). Kehya'ya göre, Alakuş'un filmlerinde eski klişeler tekrar ortaya çıkarken bunlar genellikle komedi unsurları olarak kullanılmakta ve süreç içinde yapı söküme uğratılmaktadır. Ona göre bu uyum ve entegrasyonun, toplumun üyelerinin de iş birliğiyle kültürlerarası diyalogun artmasının bir sonucu olduğu söylenebilir. Göçmenler Avrupa'da toplumların ekonomik, kültürel ve sosyal gelişimine katkıda bulunmaktadır, bu sebeple entegrasyonun çok yönlü bir sosyal, ekonomik ve kültürel süreç olarak ele alınması önemlidir (Kehya, 2023, s. 48).

Tosun'a göre, Alakuş'un *Anam* filmi, uyuşturucu sorununa odaklanarak göçmen bir Türk kadınının geleneksel ve kültürel değerlerle sınırlı pasif rolünden kurtulmasını anlatmaktadır. Film her ne kadar Türk ailesinin dramı etrafında dönse de esas olarak göçmen bir Türk kadınının hikayesidir. Hamburg'ta yaşayan ve bir temizlik şirketinde çalışan kırklı yaşlarındaki kendini ailesine adanmış ve Türk geleneklerine sıkı sıkıya bağlı bir kadın olan Anam'ın, kocası onu bir iş

arkadaşıyla aldattığında ve oğlu Deniz uyuşturucuya bulaştığında hayatı altüst olmaktadır. Anam, bir Alman ve bir Afrikalı arkadaşının yardımıyla her şeyi bir kenara bırakıp oğlunun uyuşturucu batağından kurtulması için mücadele etmekte ve kendisine yabancı bir dünyada zihinsel ve ruhsal anlamda bir dönüşüm yaşamaktadır (Tosun, 2006, s. 153). Anam bir kurban olarak değil bir kahraman olarak resmedilmektedir ve Alakuş önceki filmlerde görülen geleneksel Türk-Alman anne tasvirlerinden farklı olarak kadınların çok boyutlu bir temsilini sunarken toplumsal normlara ve klişelere meydan okumaktadır (Kehya, 2023, s. 43). Kimlik, toplumsal cinsiyet ve sosyal sınıf temaları ile ikinci ve üçüncü kuşak Türkiye kökenli göçmenlerin deneyimleri üzerinden çektiği filmlerinde Alakuş'un geleneksel temsillere direnen kadın bakış açısına rastlanmaktadır. Bu anlamda, Anam gibi mağduriyete ve klişelere meydan okuyan, zorluklara direnç ve eylemlilikle karşı koyan kadın temsilleri sunduğu görülmektedir. Alakuş filmlerinde, geleneksel kodları aşarak kadın karakterlerin çok boyutlu temsilini yücelten ve kadınları güçlendiren bir bakış açısı sunmuştur.

Tablo 6

Buket Alakuş filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Schlüssel</i> (1997)	Kısa film
<i>Anam</i> (2001)	Kurmaca film
<i>Eine andere Liga</i> (2005)	Televizyon filmi
<i>Freundinnen fürs Leben</i> (2006)	Televizyon filmi
<i>Finnischer Tango</i> (2008)	Kurmaca film
<i>Einmal Hans mit scharfer Soße</i> (2013)	Kurmaca film
<i>Die Neue</i> (2015)	Televizyon filmi
<i>Der Hodscha und die Piepenkötter</i> (2016)	Televizyon filmi
<i>Eine Braut kommt selten allein</i> (2017)	Televizyon filmi

3.1.6. Nuray Şahin

İkinci kuşak göçmen olan Nuray Şahin de annesinin Almanya’da yaşaması sebebiyle 15 yaşında Almanya’ya göç etmiştir. Alman Film Akademisi’nde eğitim alan Şahin, *Folge der Feder!* (*Tüyü Takip Et*, 2004) filmi ile Almanya’da çeşitli festivallerde ödül almış, Türkiye’de ise Ankara Film Festivali ve 8. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali’ne katılmıştır. Ankara Film Festivali’nde Umut Veren Yeni Yönetmen ve Umut veren Yeni Senaryo Yazarı ödüllerinin sahibi olmuştur.

Filmlerinde, Türkiye kökenli insanlara dair klişelere ve stereotiplere yer vermeyi reddeden Şahin, *Tüyü Takip Et* filminde anne rolündeki kadın karaktere baş örtüsü takmasını önerdiklerinde buna özellikle karşı çıktığını belirtmiştir. Bu tip klişelerden ve stereotiplerden kadın yönetmenlerin özellikle kaçınması, görev sinemasının geride kaldığı, melezliğin ve entegrasyonun yüceltiği bir dönemin en önemli göstergelerinden biridir.

Tablo 7

Nuray Şahin filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Fern Wie die Sonne</i> (1996)	Kısa film
<i>Dare</i> (1997)	Kısa film
<i>Veronika</i> (1999)	Kısa film
<i>Die letzte Patrone</i> (2000)	Kısa film
<i>Lotusblüte</i> (2001)	Kurmaca film
<i>Folge der Feder!</i> (2004)	Kurmaca film
<i>Die Kunst, frei zu sein</i> - <i>Kreative im Exil</i> (2024)	Belgesel film

3.1.7. Serap Berrakkarasu

1962 yılında doğan Serap Berrakkarasu, *Töchter zweier Welten* (*İki Dünyanın Kızları*, 1991) ve *Geld fürs Brot* (*Ekmek Parası*, 1994) adlı belgesel filmleriyle Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadınların çalışma koşullarını ve hayatlarını konu edinmiştir. *Geld fürs Brot*, Nordic Film Days Lübeck’te belgesel film ödülünü almış, *Töchter Zweier Welten* ise 2019’da

Berlinalle'nin Retrospektif bölümünde gösterilmiştir. Arsenal Film ve Video Sanatı Enstitüsü her iki filmi de dijital olarak restore etmiştir (*Serap Berrakkarasu*, t.y.).

Tosun'a göre, 1990'larda ikinci kuşak Almanya'da doğan büyüyen göçmen yönetmenler, kendi nesillerinin hayalleri, umutları ve sorunları hakkında filmler yapmaya başlamışlardır. Örneğin, *Töchter zweier Welten* adlı belgesel filminde Berrakkarasu, kendine güvenen bir Türk kızı ile onun daha geleneksel Türk annesini anlatmaktadır. Berrakkarasu, bu filminde görücü usulü evliliği ve aile içi şiddeti, kurbanları yüceltmeden ele almış ve anlatıyı iki kültür arasında yönlerini arayan iki farklı kuşaktan iki kadın arasındaki diyalog üzerinden kurmuştur (Tosun, 2006, s. 132).

Tablo 8

Serap Berrakkarasu filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Töchter zweier Welten</i> (1991)	Belgesel film
<i>Geld fürs Brot</i> (1994)	Belgesel film

3.1.8. Seyhan Derin

Ailesi Çaycuma/Zonguldak'tan gelen ve orada kömür madenciliği olduğu için babası dahil ailesinde madencilikle uğraşan birçok erkek bulunan Seyhan Derin, önce babasının madenci olarak, sonra tüm ailesinin Saarland'a göç ettiğinden söz etmektedir. Sinema okurken bir hocasının üç kuşak kadın hakkında, kendisi, annesi ve büyükannesi hakkında bir belgesel film yapmasını istemesi üzerine ödülünü Berlinale'de yapılan ve bugün hâlâ gösterilmekte olan ödüllü *Ben Annemin Kızıyım - Ich bin Tochter meiner Mutter* (1996) filmi ortaya çıkmıştır.

Kesinlikle "melez bir kişiliğim" var. Alman, Türk, Sünni, Laz, Çerkes, Alman ya da benzeri şekilde kategorize edilmekten hoşlanmıyorum. Ben bir dünya vatandaşıyım. Nokta. Ben nasıl kategorize edilmek istemiyorsam, başkalarını da kategorize etmem. Kökeni ne olursa olsun herkesle ilgilenebilirim ve tabii ki geldikleri kültür veya ülkeyle de ilgilenirim, ama onları damgalamak için değil, daha fazlasını öğrenmek için.

Filmlerinde, eşitliğe ulaşmanın önceliğini vurgulayarak kimliğe ve kültüre ilişkin özgün duruşunu da dile getiren Derin, yaratıcılığının kendini keşfetmesiyle bağlantılı olduğunu dile getirmektedir. Bu durumu hem Türk kökenlerine hem de sanatın her zaman gerçek kimliği aramak olduğu gerçeğine de bağlamaktadır.

Tosun'un değindiği üzere, Derin *Ben Annemin Kızıyım* filminde kendi ailesinde yaşanan bölünmeleri ve birinci kuşak göçmenlerin yaşadıkları zorlukları ele almıştır. Babasının Türkiye'ye dönme kararına karşı çıkan Derin, iki kız kardeşiyle birlikte evi terk ederek Almanya'da kalmaya karar vermiştir. En büyük kız kardeşleri ise daha önce bir Hristiyan ile evlendiği için babası tarafından reddedilmiştir. Böylece, üç kız çocuk ve ebeveynleri arasında yıllarca iletişimsizlik yaşanmıştır. Derin, bu filmiyle aileyi yeniden bir araya getirmek için doğduğu köye yolculuk etmiş ve anavatanıyla kurduğu bağı irdelenmiştir (2006, s. 173).

Ewing'e göre; Derin'in *Ben Annemin Kızıyım* adlı belgeselinde anlattığı kişisel yolculuğu, gençliğinde otoriter bir babadan kaçışını, filmi üzerinden ailesiyle barışmasını anlatırken Alman ve Türk tireli kimliklerinin oluşumu üzerindeki etkilerine ışık tutmakta olup Almanya'daki göç ve ayrımcılığın karmaşıklıklarını vurgularken Türkiye'ye dair klişelere de meydan okumaktadır. Derin ve ailesi uzlaşmaya çalışırken, izleyici de bu kutuplaşmaların Derin'in kimlik oluşturma olanaklarını nasıl kısıtladığını ve anne babasının ilişkisinin Türkiye'deki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir tezahürü değil, daha ziyade Almanya'daki göç ve ayrımcılık stresinin bir etkisi olduğunu görmektedir. Almanya perspektifinden bakıldığında Derin, iyi eğitilmiş ve başarılı genç bir yönetmen olarak başarılı bir entegrasyon örneği ve melez bir arabulucu figürün somutlaşmış halidir (Ewing, 2006, s. 282-283). Yönetmenin Cumhuriyet dönemindeki kadın özgürlüğü adına yapılan yenilikleri göstermesi, feodal bir ortamda baba tarafından ezilen göçmen bir kadın olan anneye bir selam niteliği taşımakta ve sadece kültürel eşitsizlikleri değil, aynı zamanda kadınların maruz kaldığı yaygın toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de vurgulamakta ve annelerin merkezi rolünün ve etkisinin altını çizmektedir (Tosun, 2006, s. 174).

Diğer filmlerinde de toplumsal cinsiyet dinamiklerini irdelleyen Derin'in feminist bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir. Özellikle filmlerinin umutsuzluktan uzak finalleri görev sinemasından melezliğin hazlarına geçişin önemli göstergelerinden biridir. Başer'in *40 Metrekare Almanya* filmi ile Derin'in *Zwischen den Sternen (Yıldızların Arasında, 2002)* filmi kıyaslayan Yaren, *Yıldızların Arasında* filminde toplumsal cinsiyet rollerinin tersine çevrildiğinden

bahsetmektedir. Türkiye’de bir tatil sırasında Umut ile tanışan Deniz, filmin sonunda Başer’in filmindeki karamsar yapının aksine Umut ile Türkiye’ye dönmeye karar vermektedir (2007, s. 173).

Tablo 9

Seyhan Derin filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Unberührt</i> (1993)	Kısa film
<i>Ben Annemin Kızıyım – Ich bin Tochter meiner Mutter</i> (1996)	Belgesel film
<i>Zwischen den Sternen</i> (2002)	Kurmaca film

3.1.9. Süheyla Schwenk

İsveç’te doğan ve Türkiye’de büyüyen Süheyla Schwenk Berlin’de yaşamaktadır. Beş yaşında ailesiyle Türkiye’ye dönen Schwenk, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde oyunculuk eğitimi almış, Haliç Üniversitesi’nde oyunculuk üzerine yüksek lisans yapmıştır. Yüksek lisans tezinde, ataerkilliğin toplumun iliklerine kadar nasıl işlediğini ve kadın yazarların bu duruma nasıl hizmet ettiğini ele alan Schwenk, kadın sorunlarına karşı her zaman duyarlı olduğunu dile getirmektedir. Yüksek lisans eğitiminden sonra Berlin’e yerleşen Schwenk, Alman Film ve Televizyon Akademisi’nde yönetmenlik eğitimi almıştır. *Jiyan* (2019) filminde ise doğmamış çocuklarına daha iyi bir yaşam sağlamak amacıyla kocası Harun ile Suriye’den Berlin’e giden mülteci Hayat’ın hikayesini anlatmaktadır.

Tablo 10

Süheyla Schwenk filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Peri Geht Aus</i> (2013)	Kısa film
<i>Meral, Kızım</i> (2016)	Kısa film
<i>Sevince</i> (2017)	Kısa film
<i>Jiyan</i> (2019)	Belgesel film

3.1.10. Verena S. Freytag

Babası Türk olan ve Stuttgart'ta doğan Verena S. Freytag, Stuttgart Müzik Akademisi ve Berlin Alman Film ve Televizyon Akademisi'nde eğitim görmüştür. *Karamuk* (2003) filminde, Fransa'da tasarımcı olma hayalleri kuran liseyi bir genç kız babasının Türk olduğunu öğrenmesiyle sınıf arkadaşının da kız kardeşi olduğunu öğrenmektedir. Bu duruma şaşırmayan, sadece sakladığı için annesine tepki gösteren genç kız bununla ilgili bir kimlik krizi yaşamamaktadır.

Bu filmde Alman genç kızın bir kimlik sorunu olmadığı, yalnızca, zaten uyumlu bir ilişki sürdürdüğü Türk arkadaşlarının dünyasını bir kez daha içerden tanıdığı görülmektedir. Dil sorunu olmayan, modern giyinen, ortalama bir yaşam süren, Almanlarla iyi ilişki kurabilen bu Türk ailesinin yeni bir kültürle karşılaşmanın sonucu olarak değiştiği ancak geçmişle bağlarını koparmadığı, anavatanlarına ve kökenlerine bağlılığın göstergesi olarak kimi geleneklerin sürdürüldüğü görülmektedir. Restoranın açılış kutlamasındaki folklorik danslar, aile dayanışması, Türk göçmenlerin birbirine yardımcı olması gibi tutum ve davranışlar sürdürülen gelenekleri göstermektedir. Restoranda çalışanların Türk veya Kürt farklı etnik kökenlerden oldukları görülmekte, bu durum Türk ya da Kürt kökenli olsun Türkiyelilerin dayanışmasını ortaya koymaktadır (Kaplan, 2017, s. 178).

Tablo 11

Verena S. Freytag filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Maries Herz</i> (2000)	Kısa film
<i>Karamuk</i> (2003)	Kurmaca film
<i>Saniyes Lust</i> (2004)	Televizyon filmi
<i>Abgebrannt</i> (2011)	Kurmaca film
<i>Das bleibt unter uns</i> (2023)	Televizyon filmi

3.1.11. Yasemin Şamdereli

1959'da Tunceli'den göç eden bir ailenin çocuğu olarak 1973'te Almanya'nın Dortmund kentinde doğan Yasemin Şamdereli, liseden sonra Münih Film Okulu'nda başladığı sinema yolculuğunda ikinci kuşak bir göçmen olarak uzun kurmaca filmi *Almanya - Willkommen in*

Deutschland (Almanya'ya Hoşgeldiniz, 2011) ile büyük beğeni toplamış ve hem ulusal hem de uluslararası alanda prestijli ödüller kazanmıştır.

Filmlerinde göçmenliğe dair komedi unsurlarına yer veren Şamdereli, Tosun'un da değindiği üzere *Alles Getürkt (Türk Lokumu, 2002)* ile göç ile ilgili diğer filmlerden farklı olarak kültürlerarası dinamiğe mizahi bir boyut eklemektedir. Film, Türkiye kökenli göçmenlere yönelik Alman toplumunda üretilen ve halen süregelen stereotipleri ele almaktadır. Filmde, Alman bir karakter Türkleşme sürecinden geçmektedir, bu alışılmadık senaryo Almanya'da yaşanan göçmen deneyiminin derinlemesine anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Film ayrıca, iki toplum arasındaki temel sorunların, ön yargıların ve kültürel farklılıkların sevgi, şefkat ve diyalog yoluyla aşılabileceği mesajını da vermektedir (Tosun, 2006, s. 161).

Tablo 6

Yasemin Şamdereli filmografi

Filmin Adı	Tür
<i>Kismet</i> (2000)	Kısa film
<i>Alles getürkt!</i> (2002)	Televizyon filmi
<i>Sextasy</i> (2004)	Kısa film
<i>Ich Chef du nix</i> (2007)	Televizyon filmi
<i>Almanya - Willkommen in Deutschland</i> (2011)	Kurmaca film
<i>Die Nacht der Nächte</i> (2018)	Belgesel film
<i>Barfuß durch Australien</i> (2023)	Televizyon filmi

3.2. Film Analizleri

Bu bölümde, Nuray Şahin'in yönettiği 2004 yapımı *Tüyü Takip Et* ve Yasemin Şamdereli'nin yönettiği 2011 yapımı *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filmlerinin aksanlı sinema ve kadın sineması bağlamında analizine yer verilecektir. Bu iki filmin seçilmesinin sebebi, bu filmlerin aksanlı sinemanın örneği olmaları ve kadınların deneyimlerine özellikle yer vermeleridir.

3.2.1. Tüyü Takip Et

Açılış sahnesinde, uçağın penceresinden gökyüzünü izleyen peçeli bir kadın, gözlerini kapattığı an geleceğe dair görümler görür, elinde tutup okşadığı beyaz bir tüyü özenle bir mendile sararak avcunun içinde sıkı sıkı tutar. Daha sonraları, yaşadığı duygulara ve deneyimlere daha derinden şahit olacağımız bu kadın, filmin baş karakteri Helin'dir. Babasının ölürken "Helin, güneş doğduğunda ben gitmiş olacağım. Ben gittikten iki gün sonra beyaz bir tüy bulacaksın. Tüyü alıp Almanya'daki annene ve kız kardeşine gitmelisin. Tüy senin yollarını açacak" demesiyle Helin bir şekilde Almanya'ya gider. Uçaktan indiğinde, onu bir grup insan karşılar. Bu grubun içindeki Kenan, Helin ile evlenebilmek için para ödemiş olan onun Almanya'ya gelmesini sağlayan kişidir. Eve geldiklerinde Kenan, Helin'e odasını gösterir. Kenan odadan çıkar çıkmaz spor ayakkabılarını giyip çantasını aşağı atan Helin, çantasının ardından kendisi de atlayıp kaçmaya başlar. Elinde adres yazılı kağıtla bir restoranın önüne gelen Helin, annesiyle yıllar sonra ilk kez burada görüşür. Geçmişte annesi, kız kardeşi Ayda'yı yanına alıp Almanya'ya giderken Helin'i babasıyla Tunceli'de bırakmıştır. Annesine, babasının öldüğünü söyleyen ve bundan sonra annesi ve kız kardeşiyle onların hayatına uyum sağlamaya çalışan Helin'in; vizesinin süresinin dolmasıyla Almanya'da kaçak durumuna düşmesi, annesiyle ve kız kardeşiyle yüzleşmesi, babaannesine duyduğu özlem, yeni bir kültüre alışma çabası, babasının yası gibi sebeplerle zaman zaman kafası karışır. Bir süre Kenan'ın evine gider, bir süre Türkiye'ye dönmek için planlar yapar ancak en sonunda Almanya'da annesi ve kız kardeşiyle kalmaya karar verir. Ara sıra bocalasa da bir şekilde onların hayatlarına dahil olur ve Almanya'ya yavaş yavaş ısınır.

Üç güçlü kadının hikayesini anlatan bu film, göç etmenin getirdiği çifte yabancılık hissini biri Almanya'da annesiyle büyüyen biri Türkiye'de babasıyla büyüyen iki kız kardeş üzerinden dokunaklı bir şekilde iletir. Göç, metaforik olarak düşünüldüğünde, kişinin annesi ya da babası arasında seçim yapmasına benzer. Böyle bir karar kaçınılmaz olarak kısmi bir kayıpla sonuçlanır, çünkü kişinin kimliğinin bir bölümü her zaman seçilmemiş olanda kalır. Bu tema, filmde aile ilişkileri ve göç gibi unsurlar aracılığıyla somutlaştırılır. Helin, annesinin onu Almanya'ya giderken yanına almama kararından kaynaklanan sürekli bir acı hisseder. Almanya'da yaşayabileceği daha refah bir hayattan dışlanma, varoluşunda önemli bir duygusal ve sosyokültürel boşluk olarak ortaya çıkar. Öte yandan Ayda ise her ne kadar Almanya'da özgür bir şekilde istediği yaşam tarzını kurmayı başarmış olsa da babasının eksikliğini hisseder ve doğup

büyüdüğü yere özlem duyar. Filmdeki bu tasvir, diasporik deneyimlerin merkezinde yer alan temalar olan kimlik ve aidiyetin karmaşık doğasının altını çizmektedir. Bu tür anlatılar, göçe eşlik eden duygusal ve kültürel ikilemi sunmaktadır.

Helin, annesinin işlettiği “Bella Donna” isimli restoranın önüne geldiğinde, restoranın tabelasında iki yanda ve ortada “Venüs’ün Doğuşu” (*Birth of Venus*) isimli tablonun bir kompozisyonunu görürüz. Venüs’ün doğuşu, “aslında aşk ve güzellik tanrıçasının karaya, Kıbrıs adasına gelişini, deniz serpintisinden doğuşunu ve Zephyr ve belki de Aura adlı rüzgârlar tarafından oraya savruluşunu göstermektedir” (Parenti, t.y.). Bu anlatı hem Helin’in hem de annesi Susan’ın hikayesiyle örtüşür. Çocuk gelin olduğu anlaşılan ve 13 yaşında ilk çocuğunu kucağına alan Susan hep Almanya’ya gitmek ister, bu hayalini bir şekilde gerçekleştirse de bir çocuğunu Türkiye’de babasıyla bırakması gerektiğini düşünen Susan bunun acısını içten içe sürekli hisseder. Venüs’ün hayata karışmasının yaşama canlılık ve hareket getirmesi gibi Susan’ın hayalini gerçekleştirerek Almanya’ya gitmesi onun yaşamına ve etrafındakilere canlılık ve hareket getirse de Susan bu seçimin zorluklarıyla savaşmak zorunda kalır. Helin de benzer şekilde Almanya’ya savrulur ancak o da annesi gibi kendi içinde aynı anda birçok yüzleşme yaşar ve birçok zorlukla savaşır.

Susan: Seni ve babanı bırakmak istediğim gece bir rüya gördüm. Rüyamda sen ve Ayda ile Fırat’a gittiğimi gördüm. Seni kucağımda taşıyordum. Fırat’a baktım. Nehrin karşısında Almanya vardı. Bu tarafta bizim köyümüz vardı. Almanya’ya gitmek istedim. Birden yanımda elinde sopayla yaşlı bir adam belirdi. Bana iki çocuğumu yanıma alıp almayacağımı sordu. Küçük olanı babasıyla bırakacağımı söyledim. Dedi ki: “Kızının sadece bir ay daha yiyeceği var. Annesi olmadan ne yapacak?” Ben de “Bilmiyorum. İki çocuğumu da yanımda Almanya’ya götüremem” dedim. Bunun üzerine yaşlı adam sopasını aldı ve Fırat’ı ikiye böldü. Seni bu tarafta bıraktım ve Ayda’yı bölünmüş Fırat’tan geçirip Almanya’ya götürdüm. Oraya vardığımda birden ağlamayı duydum. O kadar içim parçalandı ki geri dönüp seni almak istedim ama ayağımı nehre attığım anda iki yarı da kapandı ve sen diğer tarafta kaldın.

Tüyü Takip Et tam anlamıyla aksanlı bir filmidir. Tablo 1’de belirtildiği üzere; görsel stil unsurları olarak uçsuz bucaksız dış mekânlar, doğa ve anıtlar kullanılır. Sahne donanımı ise anavatana ve geçmişe ait fetişleştirilmiş nesnelere ve ikonlar (tüy, taşlar vs.) içerir. Çekim stili, klostrrofobi ve kontrolü vurgulayan kapalı formdan ziyade açıklığı, olasılığı ve coşkuyu

vurgulayan açık formdadır. Anlatı yapısına gelecek olursak konuşma dili genel olarak Almanca olsa da filmde Kürtçe, Türkçe ve İngilizce de konuşulur. Aksanlı sinemanın en önemli göstergelerinden biri olan çok dillilik, filmde konuşulan dört ayrı dille sağlanır. Film, İngilizce altyazılı olduğundan seyirci filmi izlerken aynı zamanda altyazıyı okumak zorunda kalır. Mektupsal medya aracı olarak ise e-posta kullanılır. Helin film boyunca sık sık babaannesine e-posta gönderir ve babaannesinden e-posta alır. Kültürler ve toplumları karşılaştırmak için eleştirel bir yan yanalık da Susan'ın Alman partneri aracılığıyla dile getirilir. Susan ile aralarındaki kültürel farklılıklardan hem hüznlenerek hem de gülerek restoranda çalışan Gürcistan'dan Almanya'ya göç eden aşçıları Igor'a bahseden Michael, bunu şu şekilde ifade eder:

Geldikleri yerde hâlâ taşlara ve ağaçlara inanıyorlar. Bir keresinde Susie'yi çöpü çıkarırken bir ağaçla konuşurken yakaladım. Sonunda ağaca teşekkür etti, sarıldı, vedalaştı ve öptü. Tıpkı bir kız arkadaşına yapacağın gibi. Düşünsene... Böyle şeylere saygı duyarım.

Filmde sık sık çocukluğa ve anavatana dair anılara yer verilir. Bazı karakterlerin, insanların ve mekânların kaybolması ve yok olması ise özellikle Helin'in rüyalarında sıkça görülür. Rüyasında sık sık görünen ve kaybolan babası olduğu anlaşılan pelerinli bir adam ile ileride sevgilisi olacak pilot ceketli genç bir adamı görür. Bazen mağarada, bazen çölde geçen rüyalarında mekânlar da tekrar tekrar görünüp kaybolur. Pilot ceketli genç adamla gerçek hayatta ilk karşılaşmalarında ise genç adam bir görünüp bir kaybolur. Öyle ki, Helin'in gerçekten onunla karşılaşıp karşılaşmadığı anlaşılmaz. Üçüncü sinema estetiğinin belirgin olduğu bu filmde, çok dilli karakterler ön plandadır. Igor ve Kenan gibi filmdeki yan karakterlerin çoğu göçmendir. Restorana gelen müşteriler çeşitli ülkelerden gelir ve çeşitli dillerde konuşurlar. Helin filmde tam olarak Naficy'nin aksanlı sinemadaki karakterler için öne sürdüğü gibi dışlanmış, yabancılaşmış, yasadışı, yalnız ve tek başına olarak sunulmaktadır. Vizesinin süresinin bitmesiyle Almanya'da kaçak durumuna düşen Helin, sürekli olarak polisten saklanmak zorunda kalır. Annesinin en yakın arkadaşı Katja ile gece arabayla hız yaparken durdurulduklarında arabadan inip koşarak kaçmaya başlar. Bu şekilde illegal bir hayat yaşayan Helin, annesinin onu yanında Almanya'ya götürmemiş olmasıyla boğuşur ve kendini çoğunlukla yalnız hisseder. Her ne kadar okulda Almancayı öğrenip gelmiş olsa da Almanya sokaklarına, insanlara hayretle bakar ve kendini yabancı hisseder. Hatta belki de bu sebeple bir süre çareyi evinde Türk kültürünü yaşatan Kenan'ın yanına gitmekte bulur. Dönüş ve dönüş arzusu da filmde sıklıkla dile getirilen

temalardır. Babaannesi ile e-postalarında Türkiye'ye dönmek istediğini belirten Helin, annesinin en yakın arkadaşı Katja'ya da bu arzusunun anlatır.

Helin: Sevgili babaanneciğim, iyi misin? Ben değilim. Burası çok garip. Annem ve kız kardeşimle tanıştım. Annem beni görünce uzun uzun baktı. Ona “anne” dediğimde bana sarıldı ve ağladı. Babamın isteğini yerine getireceğim ve sonra eve döneceğim. Ellerinden öperim.

Helin'in Türkiye'den ayrılışına neden olan olay, babasının ölümü ve babasının Helin'in annesinin ve kız kardeşinin yanına gitmesini istemesidir. Ev ve yurt arayışında karar vermekte zorlanan Helin, en sonunda Almanya'da annesinin ve kız kardeşinin yanında kalmayı tercih eder. Naficy'nin bahsettiği yersiz yurtsuzluk ve aidiyetsizlik hissi ile boğuşan Helin, kimlik karmaşasını yenebilmek için bütünlük arayışındadır. Aynı zamanda film boyunca Susan karakterinin kişisel geçmişini anlatmasına ve hesap verme girişimine şahit oluruz. Helin'in Almanya'da kalmasıyla en sonunda Helin'in annesini kendi içinde affettiği ve Susan'ın rahatladığı görülür. Artan duygusallık ve nostaljik özlem ise Helin ve babaannesinin yazışmalarında oldukça belirgindir. Bilgisayar ekranından babaannesinin resmini öpen Helin babaannesinin e-postasıyla duygusallaşır:

Babaanne: Yavrum, sen gittiğinden beri evim tamamen karanlık. Her yerde sesini duyuyorum. Gülüşünü. Seni çok özledim. Annenin söylediklerini dinle. O yeterince acı çekti. Beni merak etme. Ben iyiyim. Hüseyin Ali'nin kızı her zaman yanımda. Allah yardımcısı olsun. Sana bir fotoğrafımı göndereceğim. Gözlerinden öperim.

Filmdeki duygu yapısında olay örgüsü ilerlerken karakterlerin ve filmin geriye doğru bakması ve hâkim ruh hali olarak melankoli, panik, korku görülür. Kızının polise yakalanma ihtimalinden ötürü sürekli panik ve korku içinde olan bir anne ve annesine kızgın genç bir kadın bu ruh halini film boyunca dokunaklı bir şekilde resmeder. Politik bir yapıya da sahip olan film, çocuk gelin meselesine değinir. Helin, annesi ile büyük bir kavga ettiğinde annesi Kürtçe bir şarkı söylemeye başlar. Şarkının anlamı şu şekildedir:

Kız evlenmenin ne demek olduğunu bilmiyor

Çocuklarla dışarıda oynuyor

Biri onun düğününden bahsettiğinde, oturup ağlıyor

Yeşil ve kırmızı gelinlik giyiyor

O kadar küçük ki içinde kayboluyor

Annesi düğünü terk ediyor

Neden bugün sürekli ağlıyor?

Helin, ablası Ayda'yı Franziska ile öpüşürken gördüğünde büyük bir şok yaşar ve bu konuyu sonunda annesine açmaya karar verdiğinde annesi gülerek yanıt verir. Helin ve annesi arasında geçen konuşma, filmin kuir unsurlarının bir tasviri niteliğinde ve Tunceli'nin kırsal kesimindeki köklerine rağmen Susan'ın bakış açısının ilerici doğasının altını çizer:

Susan: Bunu ilk fark ettiğimde Ayda tarafından hayal kırıklığına uğramış hissetmiştim. Bir yıl hiç konuşmadık. Benim aptallığımdı. Franziska'ya sahip olduğu için çok şanslı. Neden olmasın ki? Franziska çok güzel bir insan. Onları aşk içinde görmek beni mutlu ediyor.

Helin: Burası Almanya. Bizim köyümüzde böyle bir şey asla olmaz.

Susan: Bizim köyde nasıl olduğunu biliyor musun? Bazı kadınlar erkeklerden hoşlanmıyor.

Helin: Kim gibi?

Susan: Çiçek!

Helin: Çiçek mi? Bir kadınla aşk ilişkisi mi vardı?

Helin: Ayda çocukken Çiçek onu bir aydan kurtarmıştı.

Susan: Evet ve bu yüzden Ayda Çiçek gibi oldu (gülür).

Naficy'nin "göçebe duyarlılıklar" olarak adlandırdığı görünmeyen güçlere ve büyüye inanç gibi unsurlara filmde oldukça yer verilir. Rüyasında gelecekte evleneceği kişiyi gördüğüne inanan Helin, Ayda'ya babaannesinin bir keresinde Hızır'da üç gün oruç tutarsa rüyasında müstakbel kocasını göreceğini söylediği anısını anlatır. Rüyasında sürekli olarak karşısına çıkan yumruk figürünü Almanya'da görür, rüyasında gördüğü pilot ceketli genç adamla da Almanya'da karşılaşır. Michael'ın bahsettiği gibi Susan ara sıra taşlarla ve ağaçlarla konuşur, Helin hasta olduğunda onun yatağına taşlar yerleştirir. Bu bağlamda, filminde genellikle rüyalar üzerinden

göçebe duyarlılıklara yer veren Şahin verdiği bir röportajda bunun yetiştiği toplumla ilgili olduğunu belirtir:

Dersim’de yaşayan Aleviler rüyalara çok önem verir, bütün doğa inançlı toplumlarda olduğu gibi. Aslında şamanist olan Anadolu toplumunun her kesiminde bunu görebilirsiniz. Ama onlar Aleviler kadar doğal kalamamışlar. Tüyü Takip Et’teki rüya sahneleri benim gördüğüm rüyalarımın realizesi. Baş karakter Helin’in yaşındayken gördüğüm rüyalar. Ergenlikten yetişkinliğe geçişin bir yansıması ya da bilinçaltında bu paralelle iç psikolojiyi dengede tutmak ve arayışı orada bulmak. Rüyalar bize çok şey anlatır (*Keyfînden sinema yapmıyorum*, 2005).

Aksanlı filmleri parmak izlerine benzeten Naficy, filmlerin otobiyografik özelliklerinden bahseder. Şahin de filmindeki otobiyografik özelliklerin oldukça fazla olduğunu yine aynı röportajda dile getirir:

Tüyün bizim ailede özellikle beni çok etkileyen bir hikâyesi ve anlamı var. Dedem Alevi dedesidir. Ölüm döşeğinde hep tavana bakıp elleriyle bir şey yakalamak isteyen dedeme annem ne yapıyorsun diye sordu. Dedem de “Ben bir tüy görüyorum, eğer onu yakalayabilirsem iyileşeceğim, ama yakalayamazsam öleceğim. Ben öldükten iki gün sonra o tüy sizin yanınıza gelecek, onu alın ve saklayın” dedi. Dedem öldü ve tüy gerçekten iki gün sonra odanın içinde belirdi. Ben bu hikâyenin etkisinde kalarak yıllar sonra bu filmi çektim ve tüyü anlattım ve takip ettim. “Tüyü Takip Et!”, yani kendini bul, doğru yoldan şaşma diye de açıklanabilir. Tüy bir yaşamı simge ediyor. İnsan doğduğunda aldığı ilk nefesi ölürken verirmiş. Onun simgesi. Aynı zamanda kendine yönelik bir arayış, daha doğrusu insanın kendisine yaklaşması ve erişkinliğe giden doğru yolu takip etmesi (*Keyfînden sinema yapmıyorum*, 2005).

Derinlemesine görüşmeler sırasında, *Tüyü Takip Et*’in otobiyografik öğeler içerdiğinden bahseden Şahin, filmlerinde kadın sorunlarını ele aldığını ve bunu yaparken göçmen Türk kadını stereotiplerinden uzak durduğunu belirtir:

“Tüyü Takip Et” biraz da benim hikayem aslında. Ben hep kadın sorunlarını ele alacağım. Bunu yapmasam zaten neden film yapayım ki? Kendimi, insanlara bir şeyler bırakmalıyım gibi hissediyorum. Bazı filmleri anlamıyorum, çünkü hem zamanı hem de insanların zamanını boşa harcadığını düşünüyorum. Özellikle göçmenlerle ilgili bazı filmler var. Ancak bazen göçmen çocukları da aynı konuları işleyen filmler yapıyorlar. Bunu anlamıyorum.

Yönetmeni Nuray Şahin'in de ifade ettiği gibi, *Tüyü Takip Et* eril kültürü yapı söküme uğratan bir film, dolayısıyla bir kadın filmidir. Film, üç güçlü kadın karakterin etrafında döner ve filmdeki erkek karakterler pek görünmez veya baskın değildir. Helin'in annesi Susan, çocuk gelin olması sebebiyle yaşadığı acıları ve zorlukları dokunaklı bir şekilde ve genellikle müzik aracılığıyla dile getirir. Susan bir çocuğunu arkada bırakma pahasına özgürlüğünü seçebilmiş, kendine istediği hayatı bir şekilde kurabilmiş, ona dayatılanı kabullenmeyip kendi istediği partneri seçebilmiş, kızının eşcinselliğini içtenlikle kabul edebilmiş, modern bir kadındır. Helin'in kız kardeşi Ayda ise Almanya'da annesiyle büyümüş, birden fazla dil bilen, tur rehberliği yapan, arabası olan, kız arkadaşıyla birlikte yaşayan özgür ve güçlü bir kadındır. Helin'e kıyasla daha rahat bir şekilde yetişmesine rağmen doğduğu yere ve babasına olan özlemi hep hissettiğinden bahseder. Helin ise babasıyla ve babaannesiyile Tunceli'deki bir köyde büyümüş ancak Almanya'ya gelmesiyle hem annesine hem kız kardeşine hem de Almanya'ya alışmaya çalışan güçlü bir kadın baş karakter profili çizer.

Ayda (ağlayarak): Ben geldiğim yerde büyüyemedim. Çocukluğumdan, arkadaşlarımdan koparıldım. Babasız büyüdüm ve ona hasret kaldım. Anlıyor musun beni?

Ayda ve annesiyle tartıştıktan sonra kendisini Almanya'da iyice yalnız hisseden Helin, birdenbire tekrar karşısına çıkan Kenan'ın iyi niyetli davranışlarıyla karşılaşır. Helin'i takip eden ve Helin'in içinde bulunduğu çıkmazın farkında olan Kenan, Helin'i manipüle ederek ona yakınlaşmaya çalışır. Yersiz yurtsuzluk ve yalnızlık hisleriyle boğuşan Helin, Kenan'ın sözde iyi niyetli davranışlarına aldanarak kendisini Kenan'ın evinde bulur. Kenan, evinde Türk kültürünü yaşatan biridir. Çalışanlar baş örtülüdür, ezan sesi alarm olarak kullanılır, akşamları evde canlı Türk sanat müziği eşliğinde davetler verilir. Helin'e gençlik fotoğraflarını gösterirken Alman kızların gençken onu çok beğendiğinden bahseder. Ancak bu zamana kadar evlenmemiş olması ve Helin ile evlenmek için para ödemesi gösterir ki Kenan kendi kültüründen biriyle evlenmek istiyordur.

Helin: Almanya'da neden her şey bu kadar farklı?

Kenan: Bence köklerimizi unutmamak önemli. Ben kendi ülkemde nasıl yaşıyorsam burada da aynı şekilde yaşıyorum ve nefes alıyorum. Birçok insan bunu unutuyor. Ben unutmadım. Müziğimi, yemeğimi, dinimi seviyorum. Mutlu olmak için gereken her şeye sahibim.

Helin ağlar.

Kenan: Her zaman gülümsemi istiyorum! Bir kelebek gibi!

Helin: Babam gibi konuşuyorsun.

Kenan ile Helin'in babası arasındaki benzerliğe şahit olamasak da bu benzerlik film boyunca hissettirilir. Örneğin, Kenan'ın evinde kaldığı iki günde Kenan sürekli perdeleri kapatır ve eğer biri Helin'i görürse ikisini de öldürmek zorunda kalacağını söyler. Sonrasında bir sahnede Susan, Helin'in babasının perdeleri açmasına izin vermediğinden bahseder. Susan her zaman Helin'i Kenan'dan korumaya çalışır, bu şekilde aslında bir bakıma kızını kendi kaderinden de korumak ister. Kenan'ın evinde olduğu sürede kocaman evde Helin'in genellikle kapı eşiğinde oturduğunu görürüz. Helin'in o evde ne kadar sıkışmış hissettiği yönetmenin kendine özgü bakış açısıyla bu şekilde aktarılır. Kenan ile az çok nasıl bir hayatı olacağını anlayan Helin annesini ve kız kardeşini onu almaları için çağırır ve annesini görünce ona sımsıkı sarılır. Susan, Kenan'a kızı için ödediği parayı vererek kızından uzak durmasını söyler. Susan, Ayda, Helin ve Katja restorandaki bir masada Helin'in Kenan'dan kurtuluşunu kutlarcasına oturup bir şeyler içerler. Helin'in Katja'da kalmasının yapılabilecek en güvenli şey olduğuna karar verirler. Filmin bu ve bunun gibi birçok sahnesinde kadın dayanışması ön plandadır. Helin'in vize alması için en kolay yöntemin evlilik olduğu dile getirilse bile bu bir çözüm olarak sunulmaz.

Susan: Bir günden diğerine, tanımadığım bir adamla evliydim. Evden dışarı çıkmama izin yoktu. Perdeleri bile açamıyordum. Babanı sevmekten hiç vazgeçmedim ama artık onun kölesi olamazdım. Bu çok utanç vericiydi. Okulda kalmayı çok isterdim.

Üç ana karakter dışındaki diğer kadın karakter Katja, Susan'ın en yakın arkadaşıdır. Susan'a her zaman destek olur. Susan kendisini anne olarak yetersiz hissettiğinde anne olduğunda Susan'ın da "bir çocuk" olduğunu hatırlatır. Katja, Helin'e bir süre evinde bakar, ona yemekler hazırlar, kıyafetler verir. Morali bozuk olduğunda dışarı çıkarır. Bu anlamda, Katja'nın korkusuz ve arkadaşına destek olmak için elinden gelen her şeyi yapabilecek bir kadın olduğu görülür.

Susan'ın partneri Michael ise polisler restorana geldiğinde Helin'i saklayıp polisleri göndermeyi başarsa da Susan'a ve Helin'e sürekli destek olmaz. Genelde, bira içer ve gazete

okur; kahraman değil, pasif ve sıradan biri olarak sunulur. Susan, Michael'a göre çok daha güçlü bir karakterdir. Susan, Kenan ile genellikle tek başına yüzleşmiş ve kızını kurtarmıştır.

Final sahnesinde rüyalarında gördüğü pilot ceketli genç adama kavuşan ve çok mutlu gözükten Helin, elindeki tüyü havaya bırakır. *Tüyü Takip Et* ile eril kültürü yapı sökümüne uğratan, güçlü kadın karakteriyle ve sıradan erkek karakteriyle kalıplaşmış yargılara meydan okuyan Şahin, tam anlamıyla bir kadın filmi üretmiştir.

Bildiğiniz gibi çok kadın yönetmen yok. Zaten yönetmenin kadın olması bir çözüm değil, kadın filmi yapmış olmak için. Birçok kadın filmi izledim tam erkek kafasıyla çekilmiş. Bir fark yok. Bu bir şey getirmez. Kadın filmi bence kadın olarak düşünülen ve yapılan hikâyelerdir. Zaten dünyaya erkekler egemen. Biz kadınlar ancak bizden ne isteniliyorsa onu yapıyoruz. Tam köleler gibi... Her toplumun kadından kendi ortamına göre bir bekleyişi var. Ve biz kadınlar ne bekleniliyorsa onu veriyoruz. Bence kadınların derin bir nefes alıp düşünmeleri lazım. Ben de bunu filmlerimde göstereceğim. Ama bu demek değildir ki erkeklere karşı feminist filmler yapmak istiyorum. Ben bütün insanları ayırmadan, onları anlamaya çalışıyorum. Erkek veya kadın, iyi ya da kötü insan olarak değil (*Keyfinden sinema yapmıyorum*, 2005).

Aksanlı sinemanın birçok özelliğini barındıran *Tüyü Takip Et*, güçlü kadın karakterleri ve sıradan erkek karakterleriyle geleneksel temsillere direnmektedir. Toplumsal cinsiyet ve göçmen kimliğinin inceliklerini taşıyan bu film, yönetmeni Nuray Şahin'in ifadesiyle otobiyografik öğeler içermektedir. Filmin dijital platformlarda yer almaması ise kadın yönetmenlerin emeklerinin görünmezliğinin altını çizmektedir. Bu analiz, kendi şifresini vererek filmin kopyasını izlememi sağlayan yönetmen Nuray Şahin sayesinde gerçekleşebilmiştir. Bu sebeple yönetmene ayrıca teşekkür ederim.

3.2.2. Almanya'ya Hoşgeldiniz

Almanya'ya Hoşgeldiniz, üçüncü kuşak Türkiye kökenli bir kadın olan Canan'ın anlatısıyla başlar. Dedesiyle birlikte çekildikleri ilk fotoğraf ve son fotoğrafın ekranda belirmesiyle Canan sorar:

Hayatımızı etkileyen birçok kararı kendimiz değil başkaları verir. Almanya'da değil de Türkiye'de dünyaya gelmiş olsaydım hayatım nasıl olurdu diye sık sık düşünürüm.

Sonrasında, Almanya'ya 1960'larda gelen işçilerin gerçek görüntüleri ve Alman basınına yansıyan haberler siyah beyaz bir şekilde verilir. Aynı şekilde biten filmin başındaki haberler Almanya'nın Türkleri işçi olarak almak "zorunda" kalmalarıyla ilgiliyken filmin sonunda verilen haberler en baştan tekrar seçebilseler yine Türkleri almak isteyeceklerine dair haberlerdir. Sadece bu haberlerin sunulmasına bakılarak bile filmin entegrasyonu ve melez kimlikleri öne çıkardığı görülebilir.

Canan'ın dedesi Hüseyin Yılmaz, Almanya'ya gelen bir milyon birinci işçi olur. Geçmişten günümüze dönerek Hüseyin'in, karısı Fatma ile Alman pasaportu almak üzerine girdiği tartışma gösterilir. Hüseyin, Alman pasaportu almak istemez ancak Fatma bu konuda o kadar isteklidir ki Hüseyin'e söz hakkı bile tanımaz. Canan, Türk-Alman kimliğiyle ilgili karmaşa yaşayan ailenin en küçüğü Cenk'e ailelerinin göç hikâyesini anlatmaya başlar. Cenk'in babası Ali, Hüseyin ve Fatma'nın Almanya'da doğan ilk ve tek çocuğudur. Türkçeyi anlayan ama pek konuşamayan ve Türkiye ile herhangi bir bağ hissetmeyen Ali'nin karısı Almandır, Cenk'e Türkiye ile ilgili pek bir şey öğretmez. Öyle ki, Alman karısı bile çoğu zaman Türk kültürüne Ali'den daha kolay uyum sağlar.

Canan'ın anlatımıyla sürekli olarak geriye dönen filmde, Almanya'da kocaman bir aile kurmalarına sebep olan göç hikâyesi komik ve dokunaklı bir şekilde anlatılır. Cenk'in Almanlara karşı yapılan maçta Türk takımına alınmaması ve Türk çocuklarının Cenk ile dalga geçmeleri sonucu Cenk'in çocuklardan biriyle kavga etmesi, Hüseyin için bardağı taşıran son damla olur. Zaten düşünceli olan Hüseyin, Türkiye'deki memleketlerinden bir ev aldığını, evin tadilatında herkese ihtiyacı olduğunu ve tatilde tüm ailenin hep birlikte Türkiye'ye gitmesi gerektiğini söyler. İlk başta herkes bu fikre karşı çıksa da babalarının veya dedelerinin hayatları boyunca onlardan tek isteğine karşı gelemezler. Hüseyin ve Fatma; çocukları Veli, Muhamed, Leyla, Ali; Ali'nin karısı Gabi, oğulları Cenk ve Leyla'nın kızı Canan hep birlikte Türkiye'ye doğru bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuk sırasında aile arasında gizli olan her şey açığa çıkar ve çözümlenir. Hüseyin'in yolda vefat etmesi üzerine Alman pasaportu olduğu için Hüseyin'in sadece yabancılar mezarlığına gömülebileceğini öğrenen Fatma yıkılır. Kocasının bu pasaportu hiçbir zaman istemediğini bildiği için suçluluk hisseder. Herkesi bir şekilde ikna eder ve yasadışı da olsa Hüseyin'i memleketine, köyüne gömerler. Hüseyin'in aldığı evin bir yıkıntıdan ibaret olduğunu gören aile Hüseyin için aslında önemli olanın ailesiyle çıktığı son bir yolculuk

olduğunu fark eder. Türkiye ile halen en çok bağına sahip olduğu görülen Muhamed, babasının dileğini yerine getirmek ve evi inşa etmek için Türkiye’de kalır. Bellevue Sarayı’nda düzenlenen bir davete birinci kuşaktan 200 göçmeni davet eden Başbakan Angela Merkel’in isteği üzerine bir milyon birinci işçi olarak konuşma yapması planlanan Hüseyin yerine Cenk konuşma yapar:

Benim adım Cenk. Hüseyin Yılmaz benim dedem. Bundan kısa bir süre önce öldü. Neler söylemek istediğini biliyorum. Bu konuşmayı beraber hazırladık. Sayın başbakan, sevgili hemşerilerim! Sizlere çok teşekkür ediyorum. Almanya’ya çalışmak için gelen bir milyon birinci yabancı olarak sizlere hitap etmekten çok mutluyum. 45 yıldan beri burada yaşıyorum. İyi ve kötü günlerimiz oldu ama bugün mutluyum.

Almanya’ya Hoşgeldiniz tam anlamıyla aksanlı bir filmidir. Tablo 1’de belirtildiği üzere; görsel stil unsurları olarak uçsuz bucaksız dış mekânlar, anavatan manzaraları, doğa ve anıtlar kullanılır. Sınır alanları olan havaalanları ve limanlar oldukça sık kullanılır. Aile memlekete her gittiğinde bavul hazırlama sahneleri öne çıkar ve Türkiye’ye vardıklarında hep ezan sesi duyulur. Sahne donanımı ise anavatana ve geçmişe ait fetişleştirilmiş nesnelere ve ikonlar (mendil, pasaport vs.) içerir. Çekim stili, klostrofobiyi ve kontrolü vurgulayan kapalı formdan ziyade açıklığı, olasılığı ve coşkuyu vurgulayan açık formdadır. Anlatı yapısına gelecek olursak konuşma dili genel olarak Almanca olsa da filmde Türkçe de zaman zaman konuşulur. Türk-Alman tireli kimliğine uygun olarak dil değişimi (*code switching*) kullanılır. Aksanlı sinemanın en önemli göstergelerinden biri olan hafıza geri dönüşlerine filmde sürekli olarak başvurulur. Kùltürler ve toplumları karşılaştırmak için eleştirel bir yan yanalık da ilk defa Almanya’ya giden ailenin klozete tiksinierek bakmaları ve sonradan köye gittiklerinde alaturka tuvalete tiksinierek bakmaları üzerinden dile getirilir. Filmde, çocukluğa, gençliğe ve anavatana dair anılar ve nostalji genellikle olay örgüsünü, geri dönüşleri ve karakter eylemlerini şekillendirir. Çok dilli karakterlerin olduğu filmde üçüncü sinema estetiği de ön plandadır. Çok dilli karakterler baskın dili aksanlı konuşur, Cenk’in “Dedemle ninem neden bu kadar kötü Almanca konuşuyorlar?” diye sorması bu sebeptendir. Naficy’nin “göçebe duyarlılıklar” olarak adlandırdığı görünmeyen güçlere ve büyüye inanç gibi unsurlar filmde, Fatma’nın rüyaların geleceği gösterdiğine inanmasıyla temsil edilir. Ayrılış ve sürgüne neden olan olay olarak ise Hüseyin’in köyde üç çocuğuna yetecek kadar para kazanamaması verilir. Çocuklarının Alman kültürüne “fazla” uyum sağladığını düşünen ailenin köye dönmesi ancak artık köye de yabancı hissetmeleri sebebiyle tekrar Almanya’ya

dönmeleri aracılığıyla gezginlik, yersiz yurtsuzluk ve dönüşün imkansızlığı hissi filmde baskın tema olmasa da komik bir şekilde anlatıya dahil edilir. Canan'ın geriye dönerek hikâyeyi anlatmasıyla duygusallık ve nostalji artar. Olay örgüsü ilerlese de karakterler ve film geriye doğru bakar. Filmin sonunda Hüseyin'in cenazesi sırasında, hepsinin gençliklerinin veya çocuklarının da şimdiki hallerinin yanında yer alması bu durumu özetler niteliktedir.

Almanya'ya Hoşgeldiniz de aksanlı filmlerin bir özelliği olarak yönetmenin hayatından unsurlar içerir. Yasemin Şamdereli de röportajlarında, filmde kendi deneyimlerinden unsurlar bulunduğunu belirterek filminin otobiyografik öğeler içerdiğini vurgulamıştır (Akdemir Dilek, 2022, s. 164). Şamdereli'nin entegrasyon temasını ve melez kimliğin inceliklerini irdeleyen *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filmi, onun modern diasporik kimliğinden ve aile deneyimlerinden etkilenmiştir.

Melezlik anlatısı filmde ilk başlarda iki kültür arasında bocalayan ve ikisine de dahil olamayan Cenk üzerinden olumsuz bir şekilde verilir. İki kültürden birini seçmesi gerektiğini düşünen Cenk iki kültürün bir arada var olamayacağını ya Türk takımında ya da Alman takımında oynayabileceğiyle ifade eder. Ancak geniş ailesinin göç hikâyesini öğrenen Cenk onlarla birlikte Türkiye'ye yaptıkları yolculuk ile melez kimliğini kabul ederek kimlik karmaşasının üstesinden gelir.

Canan: Cenk, insan hem Türk hem Alman olabilir. Tıpkı senin gibi.

Cenk: Olmaz! Ya Alman ya da Türk takımında oynamam lazım!

Sınıflarında, herkesin nereden geldiğini işaretlediği bir haritada, haritanın Avrupa haritası olmasından ötürü Türkiye'nin sadece Marmara ve Ege bölgelerinin gözüktüğünü fark eden öğretmen, Cenk Anadolu'dan geldiğini söylediği için haritada uzakta Anadolu'ya denk gelebilecek bir boşluğa Cenk'in etiketini yapıştırır. Böylece tahtadaki bir boşlukta duran adına uzun süre bakan Cenk, mutsuz olur. Ancak Türkiye'ye yolculuğundan sonra öğretmenine Türkiye haritası götüren Cenk, haritayı Avrupa haritasına ekler ve kendini işaretler. Önceden İstanbullu olduğunu söyleyen çocuklardan biri de Cenk'in bu hareketinden sonra "Aslında ben de Ovacıklıyım, Anadolu'dan" der ve Cenk ile birbirlerine bakıp gülerler. Hem arkadaşlık kurmaya başladığının hem de köklerini kabul ettiğinin sinyallerini veren Cenk böylece tireli kimliğini kabul etmeye ve şekillendirmeye başlar.

Aile, her ne kadar Almanya'ya entegre olmuş olsa da filmde Türk kültürünü temsil eden birçok iz görülür. Örneğin, hepsi bir apartmanda farklı dairelerde yaşar, Leyla babasından gizli sigara içer. Bir araya toplandıklarında Türk yemekleri yenir. Ancak Ali, bu yemeklerin hepsine “Bu yemekler acı, midem delinecek.” der, salatayı bile yememekte ısrar eder. Alman karısı Gabi bile onun bu davranışına anlam veremez. Türkiye'ye gittiklerinde, mola tesisinde karısının iştahla yemekleri yemesinden ötürü canı çeken Ali, ilk defa Türkçe konuşur ve yemek sipariş eder. Yemeği beğenerek yiyen Ali'nin tavırları hemen değişir ve oğluna “Sen Türkçe biliyorsun. Neden Türkçe konuşmuyorsun?” der ancak kısa bir süre sonra midesi ağrımaya başlar ve kusar. Ali'nin yemeği lezzetli bulup yemesine rağmen en sonunda kusması, Türk kültürünü içten içe sevse bile bir şekilde kabullenemediğini gösterir. Bu bağlamda, muhtemelen oğlu Cenk'in yaşadığı kimlik bunalımı sürecini kendisi de yaşayan Ali'nin bu bunalımı atlattığı söylenebilir.

Fatma ve Muhamed'in Almanya'ya taşınırken köydeki arkadaşlarıyla vedalaşmaları, o dönem Türkiye'de Almanya'ya ve Almanya'ya gidenlere dair oluşan ön yargıları göstermesi açısından anlamlıdır:

Muhamed'in arkadaşı: İyi ki ben gitmek zorunda değilim.

Muhamed: Neden?

Muhamed'in arkadaşı: Oradaki herkes gavur. Abim dedi ki Almanlar domuz eti ve insan yiyorlarmış. Böyle haça asılı ölü bir adamları varmış. Hatta onu da yemişler. Her pazar bir kilisede toplanıp onun etini yiyip kanını içiyorlarmış.

Fatma'nın arkadaşları ise sırayla ona hediyeler verirken Almanya hakkında duyduklarını dile getirir ve ağlaşırlar.

Patik veren arkadaşı: Al canım, Almanya çok soğukmuş diyorlar.

Lif veren arkadaşı: Al, bunları kendim ördüm, Almanlar çok pismiş diyorlar.

Kavanoz veren arkadaşı: Bu da benden, çok bir şey değil ama Almanya'da bir tek patates varmış.

Kadınların deneyimlerine büyük ölçüde yer veren Yasemin Şamdereli'nin filmi belirli sahnelerle aynı zamanda bir kadın filmi olduğunu da ortaya koyar. Bu anlamda Zengin,

yönetmenin kadın olmasının nadir görülen özgür göçmen Türk kadını temsilini etkilediğini düşünmektedir (2016, s. 124).

Örneğin filmdeki sahnelerden birinde hamile olduğunu öğrenen Canan, erkek arkadaşına komik bir şekilde isyan eder:

Canan: Hayır, olamaz! Her gün doğum kontrol hapı alıyorum! (Elinde tuttuğu testi erkek arkadaşına sallayarak) Allah kahretsin, ne yaptın bana? Ne biçim spermlerin var senin?

Başka bir sahnede metroda ağlayan ve oradan oraya koşan çocukları eleştiren Alman bir kadının konuşmalarını duyan Canan dayanamaz ve kadınla tartışır:

Kadın: Başka hobileri yok mu bunların? Durmadan ürüyor vahşiler. Doğum kontrol hapı diye bir şey var ama kullanmayı bilmiyorlardır.

Canan: Pardon ama biz yabancıları hoş görmeliyiz. Bütün gün ormanda tembellik yapmaktan aklımıza başka bir şey gelmiyor. Tek bildiğimiz yan gelip yatmak ve düzüşmek!

Kadın: Sizinle konuşan oldu mu?

Canan: Çocukları seven insanlar da var. Bir buçuktan fazla olsa da.

Canan'ın kalabalık ve üç kuşak bir arada yaşayan ailesi sebebiyle aile kavramına İngiliz erkek arkadaşı David'den çok daha farklı baktığı görülür:

David: Canan, bebek ikimizin. Biz bir aileyiz. Sen, ben ve bebek.

Canan: Hiç de değil, aile dediğin büyük olur, teyzeler, amcalar. Her ailenin bir hikâyesi vardır.

David: Çocuğu kim büyütecek peki? Biz mi yoksa ailen mi?

Canan, hamile olduğunu annesine anlatmak ister ancak bir türlü fırsat bulamaz. Mola yerindeyken dedesi Canan'ın üzgün olduğunu ve tek başına oturduğunu fark eder. Canan'ın yanına gider ve ona birden annesinin bilip bilmediğini sorar. Dedesinin hamile olduğunu anlamasına çok şaşırın Canan, ağlamaya başlar.

Hüseyin: Hayat işte böyle bir şey. Önemli olan çocuğunu babasız büyütmemek. Babası var, değil mi?

Canan: Ama Türk değil ki!

Hüseyin: Zaten böyle bir şey düşünmüştüm.

Canan: İngiliz!

Hüseyin: İngiliz mi? İngiliz nerden çıktı şimdi ya? Bari Alman olsaydı. Aman boşver. Önemli olan siz ikinizin birbirinizi sevmeniz saymanız. Yalnız annene söyle. Fazla gecikme.

Şahin Oral'ın da değindiği üzere, torunundaki değişimi fark eden ama bunu belli etmeyen Hüseyin, Türkiye'ye olan yolculukları sırasında Canan ile konuşmaya karar verir. Geleneksel ailelerde evlilik dışı çocuk sahibi olmak halen bir tabudur. Özellikle bazı ailelerde bu durumlar, aile büyüklerinin şiddeti, cezalandırmalar, aileden reddetme gibi sert tepkilere yol açar. Anadolu'da büyümesine rağmen Almanya'da kaldığı süre boyunca geleneklere bakışı değişip dönüşen Hüseyin, Canan'ın hamileliğini sakince kabullenir ve çözüm yolları arar (Şahin Oral, 2021, s. 121).

Bu duruma, birinci kuşak olmasına rağmen Türk-Alman sinemasında sunulan baskıcı ataerkil Türk erkeklerinden oldukça farklı tepki veren Hüseyin karakteri, görev sinemasının sona erdiğinin kanıtı gibidir. Hatta, Canan'ın annesi Leyla ikinci kuşak olmasına rağmen Hüseyin'den daha fazla tepki verir.

Leyla: Nasıl yaparsın bunu? Sana verdiğim emeklerin karşılığı bu mu olacaktı? Elalemin diline düşeceğiz. Allaktan baban görmedi bu günleri. Hem de bir Almanla!

Canan: İngiliz.

Leyla: İngiliz mi? Neden İngiliz?

Canan: İki yıldır beraberiz. Onu seviyorum. İstemedim hamile kaldım. Aldırmamı mı istiyorsun?

Fatma: Susun, günah. Allahın verdiği canı siz mi almak istiyorsunuz?

Leyla: Allahıma bin şükür de babam bunları duymadı.

Canan: Dedem biliyordu. Bana sordu. Nasıl anladı bilmiyorum ama haberi vardı.

Fatma: Evet bilirdi. Hep benden önce bilirdi. Baban beni kaçırdığında ben de hamileydim.

Leyla: Yani bu ailede tek namuslu benim. Öyle mi?

Sonrasında üç kuşaktan üç kadının bir arada oturduğunu görürüz. Canan omzunu annesine yaslar, annesi de elini Canan'ın dizine koyar. Almanya'ya döndükten sonra saraydaki davete Canan'ın erkek arkadaşı David'in de geldiği görülür. Bu sebeple, David'in aile tarafından kabul edildiği ve aileye dahil olduğu söylenebilir.

Bir başka sahnede, çocukluklarında Almanya'ya ilk taşındıkları zamanlar çöp kamyonlarını izleyen ve çöpçülere el salladıkları görülen Muhamed ve Leyla tartışırlar:

Leyla: Ben büyüyünce çöpçü olacağım.

Muhamed: Olamazsın, sen kızsın.

Leyla: Olurum!

Muhamed: Olamazsın! Çünkü kadınlardan hayatta çöpçü olmaz.

Leyla: Bal gibi de olur.

Bu tartışmayı hiç unutmayan Leyla, Türkiye'de mola yerinde beklerken çöp kamyonunun arkasında iki kadın çöpçü görür. Bunun üzerine çok heyecanlanan Leyla, etrafta Muhamed'i aramaya başlar. Bu anlamda kadınların kamusal alandaki dönüşümlerine de dikkat çeken film, bunun Türkiye'de olmasına da değinir.

Leyla: Olamaz! Çöpçüler kadın! Hem de burada! Muhamed amcan nerede?

Sonuç olarak, kadınların deneyimlerini içeren birçok ögeye filmde yer veren Yasemin Şamdereli, aksanlı sinemanın ve kadın sinemasının önemli örneklerinden biri olarak sunulabilecek bir filme imza atmıştır. *Tüyü Takip Et* ve *Almanya'ya Hoşgeldiniz* gibi filmlerin artmasıyla toplumsal cinsiyet, göç ve sinemanın kesişme noktalarına dair söylemin artması beklenmektedir.

4. TOPLUMSAL CİNSİYET VE GÖÇ: YÖNETMENLİK DENEYİMİ

Sinema sektöründe kadınlar gerek kamera arkasında gerek kamera önünde çeşitli rollerde yeterince temsil edilmemekte ve çeşitli sorunlarla karşılaşmaktadır. Kadınlar bir şekilde temsil fırsatı bulduklarında tüm katkılarına rağmen görünürlüklerinin oldukça az olduğu ve ödül veya takdir konusunda erkek meslektaşlarına yaklaşamadıkları görülmektedir. Bu onların çalışmalarının daha az değerli olduğu algısı yaratabileceğinden “kendini gerçekleştiren kehanet” olarak da çalışmalarına sirayet edebilmektedir. Daha da kötüsü, böyle bir durum kadınların özgüvenlerini zedeleyebileceğinden çalışmalarını devam ettirmemelerine sebep olabilmektedir. İkinci olarak birçok sektörde olduğu gibi sinema sektöründe de kadınlar ve erkekler arasında ücret farkı (*pay gap*) mevcuttur. Bu ücret farkı sinema sektöründeki tüm kademelere yayılmış olup daha geniş toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine işaret etmektedir. Ayrıca kadınlar kariyerlerinde yükselme konusunda projeleri için fon bulma, sektör içinde dışlanma ve çeşitli fırsatlara ulaşmada zorluklar, karar alma pozisyonlarına ulaşmalarının önüne engel konulması gibi birçok zorlukla karşılaşmaktadır. Sinemada kadın temsili yönünde ise filmlerde kadın karakterler genellikle stereotiplerle resmedilmekte veya pasif ve yardımcı rollerde görülmektedir. Bu durum toplumsal cinsiyet normlarını sürdürmekte ve hem ekrandaki hem de ekran dışındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini pekiştirmektedir. Üstelik #MeToo hareketinin de açıkça gösterdiği gibi sinema sektöründe cinsel taciz yaygın olduğu ve bütün bu maddelerin sonucu olarak güç dinamiğini elinde tutan erkeklerin kadınları bu bağlamda suistimal ettiği bir çalışma ortamı oluşturduğu görülmektedir.

Sinema sektöründeki bu eşitsizliklerin Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin deneyimlerinde ne ölçüde yer aldığı bu bölümde, derinlemesine görüşme yapılan yönetmenlerin yönetmenlik deneyimleri ve anlatıları üzerinden incelenecektir. Bu bölümün amacı Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin sinema sektöründe karşılaştıkları zorlukları, verdikleri mücadeleleri ve başarılarını incelemek ve görünmeyen emeklerini görünür hale getirmektir.

4.1. Ben hep kadın sorunlarını ele alacağım. Bunu yapmasam zaten neden film yapayım ki?

İmançer ve diğerlerine göre, hayatın çeşitli alanlarında olduğu gibi kadınlar sinema sektöründe yönetmen olarak fırsat ararken de önemli engellerle karşılaşmaktadır. Sinema

sektöründe yönetmen olarak kadınların varlığının sınırlı olması yalnızca kişisel tercihlere değil, onları üretim ilişkilerinden aktif olarak dışlayan sistemsel engellere de bağlanmaktadır (2010, s. 187-189). Bu sorun, sinema sektöründe cinsiyet çeşitliliğine ulaşmayı engelleyen ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sürdüren yerleşik ön yargıların altını çizmektedir. Sektörün bu sistemsel engelleri göz önünde bulundurarak tüm bireylerin film yapım sürecinde eşit fırsatlara sahip olmalarını sağlamak üzere eşitliği, çeşitliliği ve kapsayıcılığı aktif olarak teşvik etmesi önemlidir. Ayla Yıldız da dünya genelinde erkek egemen bir sektör olan sinema sektöründe kadın olarak var olmanın zorluğundan bahsetmiştir:

Film ve televizyon endüstrisi dünya genelinde erkek egemen bir sektör. Kadın yönetmen ve kameramanların oranı genellikle yüzde 10'un altında. Ben de kendi işimi kurdum. Bu inanılmaz zor bir adımdı ve bir kadın olarak özellikle zorlayıcıydı.

“Sıralamanın en altında biz varız” diyen Nuray Şahin’i doğrularcasına, bir röportajda bağımsız belgesellerin fonlanması ve finansmanına ilişkin istatistiklere bakarken filmin konusuna da baktıklarını dile getiren Zimmerman ve White, erkekler hakkında film yapan erkeklerin en çok parayı aldığını, kadınlar hakkında film yapan kadınların en az parayı aldığını ortaya koymaktadır (Zimmerman ve White, 2013, s. 154).

Kamera arkasındaki eşitsizlikleri gözler önüne seren bir haberin belirttiği üzere; Alman Film Destekleme Kurumu (FFA) tarafından yaptırılan bir araştırma, sinema ve televizyon okullarından mezun olanların yüzde 40’ının kadın olmasına rağmen sadece yüzde 23’ünün yönetmen ve senarist olarak kariyer yapma fırsatına sahip olduğunu ortaya koymuştur. Kadın yönetmen sayısının az olmasının çeşitli nedenleri olduğunu vurgulayan Berlin merkezli Pro Quote Regie adlı girişimin kurucularından Bettina Schoeller Bouju, DW Türkçe’ye verdiği röportajda bu nedenlerden birinin sadece erkeklerin değil kadınların da içselleştirdiği ön yargılar ve klişeler olduğunu belirtmektedir. Yönetmen Schoeller Bouju, bunun sonucunda kadın yönetmenlerin işlerine erkek yönetmenlere kıyasla saygı gösterilmediğini vurgulamaktadır. Dahası, önemli finansal risklerin söz konusu olduğu durumlarda erkeklere daha fazla fırsat tanındığını dile getiren Schoeller Bouju, yönetmenliğin de bir yöneticilik pozisyonu olduğunu hatırlatarak dayanıklılık, güç ve kararlılık gibi erkeklere ithaf edilen nitelikler nedeniyle erkeklerin tercih edildiğini, genel olarak televizyon için çalışan bireylerin “kadınlar” tarafından yönetilmek istemediklerini belirtmektedir (*Kamera arkasındaki eşitsizlik*, 2017). Aynı şekilde,

yönetmenliğin sadece erkeklere göre olduğu izleniminin üstü kapalı bir şekilde olsa bile devam ettiğini dile getiren Ayşe Polat, kadın yönetmenlere yeterince güvenilmediğinden ve sadece belirli türlerde filmler üretebileceklerinin düşünüldüğünden de bahsetmektedir:

Kadın olunca, Almanya’da da dünyada da size güvenilmiyor. Sadece belirli türlerde filmler yapabileceğiniz düşünülüyor, örneğin çocuk filmleri gibi. Endüstride kadınların sayısı çok az ve eğitim alma konusunda eşitlik olsa bile, film yapma konusunda erkeklerin çoğunlukta olduğunu görüyoruz. Bu bir erkek egemen sektör ve erkekler genellikle birbirlerini destekliyorlar, bu durum hâlâ devam etmekte. #MeToo hareketinin ardından bazı değişiklikler yaşandı ancak başarılarıma rağmen, erkek meslektaşlarıma daha fazla teklif gelmesi gibi adaletsizlikler hâlâ var. Diğer kadın yönetmenler de benzer durumlarla karşılaşılıyorlar ve bu eğilim devam ediyor. Yönetmenlik veya film yapma işinin sadece beyaz erkeklerin işi olduğu izlenimi, bilinçaltında yer edinmiş gibi görünüyor. Kimse, “kadın ya da yabancı olduğun için seni tercih etmedim” demiyor ama bu, tercihlerde bilinçaltı olarak etkili oluyor ve kiminle çalışıldığına bakıldığında açık bir ayrımcılığa işaret ediyor. Bu tür haksızlıklar hâlâ devam ediyor.

Ruken Öztürk, feminist sinema literatüründe cinsiyeti kadın olduğu için tümüyle göz ardı edilen kadın yönetmenlere dikkat çekerek dünya sinemasında en azından 1970’lere kadar erkek egemen bir tarih yaratıldığının altını çizmektedir (2004, s. 13). Örneğin Alice Guy-Blaché, *La Fée aux Choux (Lahanalı Peri, 1896)* ile konusu olan bir film çeken her iki cinsten ilk kişidir ancak çalışmaları genellikle görmezden gelinmiştir (Foster, 1995, s. xii). Alice Guy-Blaché’nin sinema tarihinde görmezden gelinmesine dikkat çeken Ayşe Polat, bunun sanatta yaşanan büyük bir haksızlık örneği olduğunu düşünmektedir:

Film tarihinde genellikle Lumière Kardeşler’in öncü olduğu düşünülüyor. Ancak şimdi, Alice Guy adında bir Fransız kadının adı ön plana çıkıyor. Bu kadın, yapımcılık ve yönetmenlik yaparak filmler üretmiş ama film tarihinde neredeyse unutulmuş. Alice Guy, ilk filmini 1896’da yapmış, yaklaşık 130 yıl önce. Ancak onun katkıları ancak yüz yıl sonra yavaş yavaş tanınmaya başlandı. Bu bir de Batı’da oluyor. Umarım şimdi farklı bir döneme giriyoruz ve bu konuları savunmamız gerekiyor. Kazanımlarımız kolayca kaybedilebilir, bunun farkındayım. Durum her zaman böyle kalmayacak. Bazen fark ediyorsunuz, bir kadın ne kadar özgüvenli olursa, karşısındaki erkek onu bir tehdit olarak görebiliyor. Türkiye’de ise durum daha farklı; kadın cinayetleriyle ilgili inanılmaz rakamlarla karşılaşılıyor.

Kadınların bilim ve sanat alanlarındaki başarıları çoğu zaman görünmemektedir. Ayla Yıldız, insanların bu alanlardaki kayda değer başarıları düşündüklerinde akıllarına erkek isimlerin gelme eğiliminden bahsetmektedir:

Aslında kadın yönetmen, görüntü yönetmeni, oyuncu, yazar, bilim insanı, komedyen vb. isimleri saymak her zaman zordur, akla hep erkek isimleri gelir.

Nuray Şahin ise kadınların emeklerinin görünür olmamasının onların önündeki en büyük engellerden biri olduğunu dile getirmektedir. Aynı zamanda, Almanya’da kadınların emeklerini görünür kılmak ve sinema sektöründe daha eşitlikçi bir temsil sağlamak için aktif olarak çalışmaktadır:

Görünür olmak lazım. Biz görünür değiliz. Görünür olmak çok önemli. İstedikçe kadar başarılı ol ama görünür değilsen bir önemi yok. Alman Paramentosunda bununla ilgili bir çalışmam olacak. Bütün yabancı sanatçıların toplandığı büyük bir gece düzenleyeceğiz.

Feminist sinema, toplumun toplumsal cinsiyet algılarını kadın bakış açısıyla resmetmekte, cinsiyetler arasındaki güç dinamiklerini incelemekte ve eleştirel farkındalık göstermektedir, ancak bir filmin feminist doğası, yalnızca kadın bir yönetmene sahip olmasıyla ilgili değildir; örneğin, *Blue Steel (Mavi Savaşçı, 1989)*, *Point Break (Kırılma Noktası, 1991)* ve *Strange Days (Tuhaf Günler, 1995)* gibi filmleriyle tanınan ABD’li yönetmen Kathryn Bigelow, herhangi bir erkeğinki kadar eril bir zihniyet sergilerken sinema tarihinde, yine ABD’li bir yönetmen olan Howard Hawks’ın komedilerinde olduğu gibi, kadınları baskın ve güçlü olarak sunan erkek yönetmenler de mevcuttur (Akgül, 2019, s. 34-35). Bu anlamda, Öztürk’e göre, kadın bakış açısıyla oluşan, kadın karakterleri veya kadın sorunlarını vurgulayan, erkek egemen anlatılara çeşitli derecelerde meydan okuyan filmler kadın filmleridir. Kadınlar, kadınlığa özgü içgörü ve deneyimlerle bezenmiş ya da eril normlara eleştiriler sunan bu tür filmler yarattıklarında da “kadın yönetmenler” olarak kategorize edilmektedirler (Öztürk, 2004, s. 12). Nilüfer Timisi de kadınların sinemasının, eleştirel bir biçimde temsile baktığını söyler (2011, s. 158). “Feminist bilinç taşıyan sanatçılar ne kadınları cinsellikleriyle özdeşleştirerek sunar ne feminist mücadele ile dalga geçer, ne de var olan ataerkil düzeni ‘çaktırmadan’ sürdürmeye eğilimlidir” (Öztürk, 2000, s. 79). Bu bağlamda, bu çalışmaya dahil olan kadın yönetmenlere filmlerinin eril kültürü yapı söküme uğratıp uğratmadığı sorulduğunda verdikleri bazı cevaplar şöyledir:

İlham ve motivasyon öncelikle, erkek kardeşimin eşi veya büyükannem gibi muhafazakâr Türk kültüründen kaynaklanan sosyal baskıdan geldi. Filmin adı “Me Time - A documentary about child-free life and expectations of mothers” (www.metime-movie.com) ve kısırlaştırma, kürtaj, annelikten pişmanlık duyma ve bilinçli ve kendi kararlarıyla çocuk sahibi olmak istemeyen kadınlar gibi pek çok tabu konuyu ele alıyor. Birçok ataerkil kalıbı eleştiren bir film. Bu arada, sinemada birkaç kez Türk kadınlarla ya da Türkiye’den göç etmiş kadınlarla karşılaştım ve onlar filmi ve çalışmalarımı özellikle övdüler ve takdir ettiler çünkü motivasyonumun (ve baskımın) nereden geldiğini tam olarak anladılar. Diğer şeylerin yanı sıra, bunlar muhtemelen Türkiye’de asla üretemeyeceğim film temaları. Ayrıca bu kadar eleştirel, politik ve isyankâr olamayacağımdan da eminim. “Me Time” birçok kadını uyandırdı, onlara güç verdi, duyulduklarını ve anlaşıldıklarını hissettirdi ve onlara kendi kaderlerini tayin edebilecekleri bir yaşam sürmeleri için özgüven kazandırdı. Ancak birçok erkek de izleyiciler arasındaydı ve içeriğe katılıyorlardı; hatta bazılarını sinemada ikinci kez gördüm ve tanıdım. Onlar da çocuk sahibi olma baskısı ya da erkeklerin evin geçimini sağlayan tek kişi olması gibi konuları eleştiriyorlar. Ayrıca önceki işverenim tarafından hassas konularla erkenden tanıştırdım. Neredeyse tek kadın yönetmen olduğum için, baş karakterlerin bir kadın olarak bana daha fazla güvenebileceği veya daha iyi erişim sağlayabileceğim konularla ilgilenmem istendi. Ancak, bilinçli olarak kadınlara yardım etmeyi amaçlayan konuları seçmemin nedeni, kendi yaşadığım adaletsizliklere ışık tutmak ve daha iyi bir geleceği şekillendirebilmeyi ummak istememdir. Bir sonraki sinema belgeselim kadın düşmanlığı, cinsiyetçilik ve cinselleştirilmiş şiddet hakkında olacak. Elbette bu konuları bilinçli olarak seçtim. Birincisi, bu konuda çok az şey söyleniyor; ikincisi, hemen hemen her kadının hayatında cinsiyetçiliğe ve/veya cinselleştirilmiş şiddete maruz kaldığı özellikle erkekler tarafından bastırılıyor ve inkâr ediliyor, üçüncüsü, kadınlara küçük yaşlardan itibaren bu konuda konuşmamaları, iffetli olmaları veya buna benzer şeyler öğretiliyor. Sonuç olarak, bu konularda çok fazla eğitime ihtiyacı var. Bir ülke eğitime ne kadar az yatırım yaparsa, kadınlar o kadar çok acı çeker ve hâlâ kadınların eğitime (üniversite, okuma, yazma, çalışma...) erişimini reddeden birçok ülke var. Almanya’da hâlâ büyük bir eşitlik farkı var, ancak Türkiye’de bu fark daha da büyük (Ayla Yıldız).

İlk filmim futbol oynayan kızlar üzerineydi. Ardından boksör bir kız olan Fikriye Selen hakkında bir film yaptım. Bu deneyim benim için çok ilginçti çünkü filmde anlatılan duygular, yaşadığım

problemlere benziyordu ve bu nedenle kendimi filme daha yakın hissettim. Ancak, kadınların güçlü ve kendi yollarını açan bireyler olduklarını göz önünde bulundurarak genellikle kadınları konu edinmeyi tercih ediyorum. Her zaman filmlerimde kadınlar önemli olmuştur, Alman polisler hakkında yaptığım filmde, eğer aralarında bir Türk kadın olsaydı, onu da mutlaka filme dahil ederdim. Değişik konular içinde, benim için her zaman kadınlar daha yakın hissettiriyor (Aysun Bademsoy).

Toplumda ve dinde kadının yeri benim en yoğun ilgilendiğim konu. Kadın olarak inanılmaz bir şekilde her yerde hâlâ o baskı hissediliyor ve eşit olmadığımız, olamadığımız aşikâr. Tabii ki ben de bir filmci olarak bu konulara filmlerimde ya da yaptığım söyleşilerde yer vermeye çalışıyorum. Cinsiyet nedir, bunu kim belirler, insanlar toplumsal düzenin ve kuralların nasıl kurbanı olurlar gibi konular keşfetmeyi en çok sevdiğim konular arasında (Süheyla Schwenk).

Belli bir noktaya kadar, kadınların ekrandaki temsili ağırlıklı olarak erkek bakışıyla tasvir edilmiş, daha sonra kadın yönetmenlerin sayısı artsa da tanıtımlarda, reklamlarda ve uzun kurmaca filmlerde erkek bakış açısı hakimiyetini sürdürmüş, erkek karakterler genellikle başrollerde yer alırken kadın karakterler genellikle yardımcı rollerde görünmüş, sadece olay örgüsünü ilerletmeye hizmet etmiş, böylece sinemada erkek varlığının yüceltilmesi sürdürülmüş, yaygın bir erkek egemenliği kültürü inşa edilmiştir (Şahin Oral, 2021, s. 76). Kadın Hareketi, kadınların sanat ve edebiyat alanındaki var olmayışını kınamış, kültürün siyasi önemini vurgulamıştır; ayrıca kadınların dışlanma ve ataerkil ön yargılarla karşı karşıya kalması, onların cinsiyetçiliğe meydan okumasına ve erkek egemen yaratıcılıktan bağımsız alternatif anlatı biçimleri üretmelerine sebep olmuştur (Öztürk, 2000, s. 82). Dolayısıyla, gerçekte yaşanan adaletsizlikleri ve eşitsizlikleri alternatif tasvirler aracılığıyla gözlemleyen bireyler, sinemada tasvir edilen bu “gerçeklere” tanıklık etme fırsatı elde etmektedir (Göker ve Göker, 2016, s. 229). Sinemada kadın temsili söz konusu olduğunda özellikle göçmen Türk kadını stereotipinden oldukça rahatsız olduklarını dile getiren yönetmenler, filmlerinde bu anlatıları yapı söküne uğratmayı hedeflemekte ve bu tarz klişelere yer vermediklerine değinmektedir. Örneğin Aysun Bademsoy, yıllarca oynadığı stereotip rollerden sıkılmış ve bunları değiştirmek için kariyerini yönetmen olarak sürdürmeye karar vermiştir:

Lisedeyken Almanya’da televizyon yapımlarında oyunculuk yapıyordum. Genellikle Türk kızı rolleriyle karşılaşıyordum ve bu roller genellikle stereotip ve klişe bir şekilde, köylü, bilgisiz ve

geri kalmış olarak tasvir ediliyordu. Bu, beni oldukça rahatsız etti çünkü Mersin gibi küçük bir şehirde bile modern ve kültürlü bir toplum olduğunu biliyordum. Ancak, Alman televizyon yapımlarında kadınlar genellikle geri kalmış ve erkeklerin baskısı altında ezilen bir şekilde gösteriliyordu. Bu klişe ve yanlış bir bakış açıydı ve beni çok rahatsız ediyordu. Sekiz yıl boyunca bu stereotip rolleri oynadıktan sonra sıkıldım. Herkesin birbirine saygı gösterdiği ve farklı grupların bir arada yaşadığı bir toplumda büyüdüm ben, bu rolleri oynamak komik gelmeye başladı o yüzden. Bu nedenle, yönetmenlik kariyerime bu tür stereotipleri değiştirmek ve Türk kültürünün zenginliğini Almanlara göstermek amacıyla başladım, özellikle de kadınlar üzerine odaklanarak. Yaşadığım problemleri tüm kadınların yaşadığını biliyordum ve onları çok iyi tanıyordum.

4.2. Çok ayrımcılık yaşadım. Hem kadın olmam hem göçmen olmam bunda etkili oldu.

Sinema ve kadın arasındaki bağlantı düşünüldüğünde mesele kadın temsili ve algısının ötesine geçerek kadın sanatçıların cinsiyetleri nedeniyle sektörde karşılaştıkları zorlukları da kapsamaktadır (Öztürk, 2000, s. 70). Sinema sektöründe kadınlar için imkanlar oldukça sınırlıdır; kariyerlerinde ilerlemelerinin ve profesyonel gelişimlerinin önünde önemli engeller bulunmaktadır. En büyük zorluklardan biri, özellikle proje finansmanı, işe alma gibi süreçleri etkileyen yaygın toplumsal cinsiyet ön yargısıdır. Yapımcılar genellikle, liderlik ve yönetme gibi becerilere ilişkin yerleşik toplumsal ön yargılar nedeniyle erkeklerin öncülük ettiği projeleri desteklemeye eğilimli olduğundan kadınlar projeleri için finansman sağlamada sıklıkla zorluklarla karşılaşmaktadır. Son yıllarda kadın yönetmen ve yapımcıların sayısındaki artışla birlikte bazı ilerlemeler kaydedilmiş olsa da bu pozisyonlar ağırlıklı olarak erkekler tarafından işgal edilmeye devam etmektedir. Genellikle yeteneklerinden ziyade çeşitlilik kotaları sebebiyle film endüstrisinde yer edinen ve tutunmaya çalışan kadın yönetmenler, erkek egemen bir sektörde başarılı olmak için birçok ayrımcılık ve ön yargı örneğiyle mücadele etmektedir. Bu çalışmada yer alan kadın yönetmenler hem göçmen hem de kadın olmalarından ötürü karşılaştıkları ayrımcılık ve ön yargı örnekleriyle ilgili deneyimlerini şu şekilde ifade etmektedirler:

Zorluklar arasında sürekli olarak küçümsenmek veya fırsat sunulmaması da vardı çünkü “kadınlar ve teknoloji” birbirine ait değildir. Bir şeyler yapmam için genellikle bana güvenilmiyordu. Kendimi daha fazla kanıtlamam gerekiyordu, belki de bugün işimde

meslektaşlarımdan daha hızlı ve daha yetkinim. Bugün çok övülüyorum, takdir ediliyorum ve başkalarına tavsiye ediliyorum. Ancak ilk günlerde durum farklıydı, örneğin kurgucu programını hiç bilmeyen ancak iş teklifi alan bazı -açıkça daha az yetkin- erkek meslektaşlarımdan daha fazla kendimi kanıtlamam gerekiyordu. Geçen yıl başka bir vaka daha yaşadım: Daha önce sadece kamera işi yaptığım bir şirket için aniden kurgu yapmam istendi (saati 40 €) çünkü meslektaşım iptal etmişti. Kurgu çok çok daha fazla zaman alıyor, bu yüzden bunun için 50-60 € istediğimi söyledim. Patron bana en fazla 45 € verebileceğini söyledi. Tamam, diye düşündüm. Bir bakayım. Projeyi kesmek 2 saatimi aldı, bunu kendim öğrenmek zorundaydım çünkü iş arkadaşım işten çıkarıldıktan sonra eğitim yoktu. Ben çabuk öğrenirim. Merakımdan, bir keresinde aynı zamanda düzenleme yapan (erkek) meslektaşına ne kadar sürdüğünü sordum. Sekiz saat dedi. Onun sekiz saate ihtiyacı var, benimse iki. Bu yüzden faturama ihtiyacım olandan daha fazla saat yazdım çünkü başkalarına daha fazla ödeme yapılıp daha yavaş ve daha kötü olmalarının haksızlık olduğunu düşündüm. En kötüsü de 45 € ücret aldığım ve çok pahalı olduğum için bana başka bir iş verilmedi. Bunu istifa eden meslektaşına söylediğimde kafası tamamen karıştı. Çünkü, “erkek meslektaşlarım uzun zamandır saat başına 45 € alıyor”. Bunun gibi iki örneğim daha var, daha sonra erkek meslektaşlarımdan daha fazla ücret aldıklarını ve aynı zamanda (!) işlerinde tamamen beceriksiz ya da daha kötü ve çok daha yavaş olduklarını öğrendim. Patronlar bunu fark etmiyor çünkü görmüyorlar (Ayla Yıldız).

Almanya'daki kurgucuların ve yapımcıların ulusal görüşleri dayanılmaz. Kadın olma engelini aştıktan sonra, Türk kökenli bir yönetmen olarak şu ya da bu Alman konusunu anlayıp anlayamayacağım sık sık soruluyor. Önce “kadın olmam”, ardından da “aslen Alman olmamam” bir sorun olarak geliyor ve ikisi de işleri kolaylaştırıyor. Ancak bu tür genellemelere karşı mücadele eden inanılmaz sayıda cesur ve açık görüşlü kadın kurgucu ve yönetmen de var. Çok şey yapabilmiş olmamı bu meslektaşlarıma borçluyum ve onlara sadık kalmaya çalışıyorum (Seyhan Derin).

Film endüstrisi ne kadar çaba sarf etsek de halen ataerkil bir oluşum. Orada kadın olarak var olmak zaten oldukça zor, bir de Türk olunca insanların bir kısmının size güvenmediğini görüyorsunuz. Mesela, bir iş için -aslında yaptığım çok büyük işler olmasına rağmen- ben dört kere arka arkaya görüşmeye çağrılıyorum. Ben yaptığım diğer bütün işlerin yanında bir de Disney Plus'ta çalıştım ama Alman kadın iş arkadaşım henüz iki tane basit dizi çekmesine

rağmen ona garip bir şekilde güven daha yüksek oluyor ama bana sürekli “Acaba bunu gerçekten yapabilir misin?” diye sorup duruyorlar. Sette kendi stajyerlerimin bile bazen beni ciddiye almadığı ya da bana görevi olmasına rağmen su bile getirmeyi reddettiklerini yaşadım. Bunu diğer insanlar ile konuşunca “Senin pozisyonun yüksek, gözünü yum geç.” dedikleri çok oluyor. Ben bir Alman erkek olsaydım o stajyer bunu yapmaya cesaret etmezdi ya da yaptı diyelim, yapıcılar hemen setten kovarlardı (Süheyla Schwenk).

Dw Türkçe'nin haberine göre; Alman hükümeti, Aile Bakanı Franziska Giffey tarafından geliştirilen ve toplumsal cinsiyet eşitliğini teşvik etmeyi amaçlayan kapsamlı bir önlem paketini onaylamış ve “Ulusal Eşitlik Stratejisi” olarak adlandırılan paket, dokuz hedeften oluşmuştur. Bu tedbirler, gelir eşitliği, kadınların kariyerlerinin desteklenmesi, liderlik rollerinde kadın temsiline artırılması ve emeklilikte cinsiyet uçurumunun giderilmesi gibi toplumsal cinsiyet eşitliğinin çeşitli yönlerini ele almaktadır. Ek hedefler arasında kültür ve bilim alanlarında eşitliğin artırılmasının yanı sıra federal hükümet kurumlarındaki yönetici rollerinde kadınların temsiline güçlendirilmesi de yer almaktadır (*Almanya hükümetinden cinsiyet eşitliği hamlesi*, 2020). İlerleyen aylarda yapılan bir diğer habere göre ise Almanya'daki koalisyon, büyük şirketlerde liderlik rollerinde kadınlar için zorunlu kota uygulamasını kabul etmiştir. Uygulama daha önce gönüllü kadın kotalarına dayanmakta iken Almanya'da yapılan çeşitli araştırmalar, kadın kotalarına yönelik gönüllü yaklaşımın etkisiz olduğunu ve işletmelerin kadınları liderlik rollerine entegre etmekte başarısız olduğunu ortaya koymuştur. Bu uzlaşıyla birlikte kadın kotaları artık halka açık şirketlerde ve iki binden fazla çalışanı olan şirketlerde uygulanacak olup denetim kurullarında kadınlar için zorunlu asgari yüzde 30 kota ve kamu iktisadi teşebbüslerinin yönetim kurullarında kadınlar için asgari temsil şartı getirilmiştir. Ayrıca sağlık sigortası, emeklilik ve kaza sigortası gibi kamu tüzel kişilikleri ile istihdam ve işe alımdan sorumlu Federal İş Ajansı gibi kurumlarda da asgari kadın kotası uygulaması başlatılmıştır. Ekonomist Profesör Marcel Fratscher, çeşitlilik içeren yönetim kurullarına sahip şirketlerin başarılarının arttığını gösteren çok sayıda araştırmaya atıfta bulunarak, kadın kotası uygulamasının işletmeler için avantajlı olacağını vurgulamıştır (*Almanya'da büyük şirketlere kadın kotası geliyor*, 2020).

BBC'nin haberine göre, Almanya'nın ilk kadın dışişleri bakanı olan Annalena Baerbock, küresel barış, istikrar ve refahı savunurken feminist bir dış politika izleyeceğinin sözünü vermiştir. Baerbock barış, istikrar ve kalkınmanın sağlanmasının kadın haklarına öncelik

verilmesi ve marjinal grupların desteklenmesini gerektirdiğini ileri sürerek dış politika gündemlerine toplumsal cinsiyet perspektifinin dahil edilmesini vurgulamıştır. Eşitsizliğin altında yatan yapısal nedenleri ele alırken kadınların, kız çocuklarının ve diğer ötekileştirilmiş toplulukların haklarını ve temsilini güçlendirmeye söz vermiştir (Akal, 2022). Son yıllarda Avrupa’da artan anti-feminist hareketler, kadın hakları konusunda yaşanan gerilemeler, kadınları ve savunmasız toplulukları hedef alan baskı ve şiddet olaylarındaki artışa rağmen Almanya’nın toplumsal cinsiyet eşitliğini destekleyen politikaları öne çıkardığı söylenebilir. Yine de tüm bu eşitlikçi politikalara rağmen ayrımcılığın Almanya’da üstü kapalı bir biçimde devam ettiğini dile getiren Ayşe Polat, yaşadığı ayrımcılık deneyimlerinden örnek vermektedir:

Çok ayrımcılık yaşadım. Hem kadın olmam hem de göçmen olmam bunda etkili oldu. Sorun şu ki bu yüzüne birebir söylenmiyor. Mesela, “Bu filmi yapmıyoruz çünkü sen kadınsın” ya da “çünkü sen Kürt kökenlisin” gibi bir şey duymuyorsun. Ancak asıl sorun, “Yok işte beğenmedim” denilmesiyle gizleniyor. Ama hissediyorsun, yani sebebin bu olmadığını, başka sebeplerin olduğunu. Birkaç sene önce bir şeyler değişmeye başladı. Özellikle kota uygulaması ile. Artık kadın yönetmenler televizyonda çalışmaya başladılar. Ancak şimdilerde tekrar geriye gidiyoruz. Beyaz ve erkek olduğu için her zaman kolayca iş bulan ve fonları alan insanlar artık fark ediyorlar ki, kadınlar da var, göçmenler de var, yabancı kökenli insanlar da var. Onlar da iş yapıyor ve başarılı oldukları için onlarla çalışmaya devam ediliyor ve bazıları işlerini kaybediyorlar. Kendimden bir örnek verebilirim. Çoğunlukla Arte Sineması için filmler yapıyordum, ancak yönetmenlik benim mesleğim olduğu için televizyona da polisiye filmler yapmam gerekiyordu. Bu kota uygulaması başladıktan sonra, mecburen “Bir kadınla da deneyelim.” dediler. Televizyondaki yapımcı bana direkt olarak, “Ben bir kadının polisiye yapabileceğine inanmıyorum. Yapabilir misin?” gibi bir şey söyledi. Neyse ki, ikna oldular ve bana fırsat verdiler. İlginç olan şey, 14 senedir yayında olan bir polisiye dizisinin en iyi reytingini ben elde ettim. Tabii ki, başlangıçta hiç güvenleri yoktu. Belki düşünmüşlerdir, “Şimdiye kadar başka kadınlara da fırsat verseydik, ne olurdu?” diye. Bana kota ve çeşitlilik uygulamaları sayesinde bir hak verildi ve bu hak verildikten sonra ben kendimi göstermeseydim, otomatik olarak beni projeden çıkartırlardı. Ama genellikle işi almakta ustalaşmış beyaz erkekler birdenbire fark ediyorlar ki, artık işleri kolayca alamıyorlar. Bu aslında haksızlık değil. 30 senedir o haksızlık bize yapıldı zaten. Şimdi, haklarımız veriliyor ve reytinglerin iyi olması

nedeniyle projelerimiz de devam ediyor. Kadın ve göçmen olduğumuz için değil. Ancak bunu anlamak istemiyorlar. Son dönemde bir şey hissediyorum; büyük bir öfke var, son aylarda pek çok yerde agresif bir yaklaşım görebiliyorum. 4-5 sene önce bir şeyler iyi bir durumdaydı, şimdi yine kötüye gidiyor.

Kadın yönetmenlerin erkek meslektaşlarına kıyasla toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamaya kendilerini adanmış olan Pro Quote Regie girişiminin destekçileri, Almanya ve Avrupa'da devlet tarafından finanse edilen film projelerinin yüzde 85'inin erkekler tarafından yönetildiğini vurgulamaktadır ve 2014 yılında kurulan girişimin hedefi, 2024 yılına kadar tüm projelerin yarısının kadınlar tarafından yönetilmesini sağlayacak kotalar uygulamak olmuştur (*Kamera arkasındaki eşitsizlik*, 2017). Kadın kotasının sadece ilk adım olduğunu dile getiren Seyhan Derin, sinema sektöründeki yerleşik toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin sadece kadın kotası getirmekle çözülmediğine dikkat çekmektedir:

Evet, sadece kadın olmam bile bir fark yaratıyor ne yazık ki. Fark etmemesini tercih ederdim. Almanya'da bunun bir önemi yok. Pro Quote Regie'nin, daha sonra Pro Quote Film'in, film endüstrisinde kadınlar için kota talep etmek için kurulması boşuna değildi. Ben hem kültürel hem de cinsiyete dayalı her türlü sınırlamaya karşıyım. Ama bu Almanya'da hâlâ yapılıyor. Yani benim için kadın kotası sadece ilk adım. Çünkü bu iş burada bitmiyor.

4.3. Büyükanne, ben kendi kararlarımı verebilen ilk nesilim!

Her ikisi de ikinci kuşak Türkiye kökenli yönetmenlerden olan Aysun Bademsoy ve Ayşe Polat, yeni kuşağın gelişen duyarlılıklarına ilişkin iyimserliklerini dile getirerek üçüncü ve dördüncü kuşağın artan özgüvenine, toplumsal farkındalığına ve feminist ilkelere olan bağlılıklarına vurgu yapmaktadır. Onlara göre, bu yeni kuşakların, anlatılarında kadınları, göçmenleri ve onların karşılaştıkları çok yönlü zorlukları ele almaları ve politik bilinçlerinin daha yüksek olması muhtemeldir.

Son yıllarda, Türk kadınların film yapmaya başlamasıyla birlikte, kendine daha çok güvenen yeni bir nesil ortaya çıktı. Bu yeni nesil, kendi gözlemlerini ve deneyimlerini Almanya'da da daha cesurca ele almaya başladı. Bu tür konuların daha fazla olmasını dilerdim bazen, ancak gördüğüm kadarıyla, gençler kendilerine güveniyorlar ve istediklerini elde edebiliyorlar. İlk nesil, Almanya'nın onlara iyilik yaptığını düşünüyor ve sessiz kalıyordu. Ancak yeni nesil ne

kendilerini bir sorun olarak görüyor ne de Almanya'ya minnet duyuyor. Umuyorum ki, daha fazla kadın film yapar. Ancak filmlerinde politikaya girsinler, önemli konuları ele alsınlar. Göçmenlerin her yerde seslerini duyurması önemlidir. Umuyorum ki, onlar kendilerine güvenirler, kendilerini gösterirler ve politika yaparlar. Bunu çok istiyorum, hevesim orada. Türk mü, Yunan mı, İtalyan mı olduğu hiç önemli değil, katmanlı bir toplum bence en güzeldir. Kadınların kendilerine güvenmesi çok önemli (Aysun Bademsoy).

Yeni nesli daha pozitif görüyorum; daha feminist, daha bilinçli. Bizim nesilde hala eski kafalı düşünceler var, ama umudum yeni nesilde. Dayanışma çok çok önemli çünkü eğer birbirimize yardım etmezsek, diğerleri de hiç etmez, bu çok açık. Artık gençler de var, üçüncü ve dördüncü kuşak. Onların yaklaşımı farklı ve daha kolaylaşacak gibi görünüyor. Özgüvenle yaklaşıyorlar. Birey olarak kadın ve göçmenleri desteklemek de çok önemli. Rekabete girmek yerine birbirimize destek olmalıyız. Her birimizin cinsiyeti ve kökeni olsa da estetik olarak birbirimizden çok farklı yönlerimiz var. Türk-Alman sinemasının en problemli noktası da bu. Hepimizi tek bir kalıba sokmaya çalıştılar. Aynı cinsiyet ve aynı kökten gelmek, aynı türde film yaptığınız anlamına gelmez (Ayşe Polat).

Çalışmada üçüncü kuşağı temsil eden Ayla Yıldız'ın bazı ifadeleri ise Aysun Bademsoy ve Ayşe Polat'ın görüşlerini destekler niteliktedir. Feminist, aktivist, çevreye duyarlı, bilinçli ve yaptığı işlerde de bu kimliklerini öne çıkaran bir neslin yetişmesi gelecekte kadın ve göçmen yönetmenlerin toplumsal cinsiyet dinamikleri ve kültürel çeşitlilik açısından durumuna dair iç açıcı sinyaller vermektedir. Yeni nesil, sinema sektöründe eşitlik yönünde dönüştürücü bir değişime işaret ederek farklı sesler ve anlatılar için daha zengin bir ortamı teşvik etmektedir.

Kadınların anne ve ev kadını olmaktan başka bir rolü olmadığı gibi düşünceleri felaket buluyorum. Acımasızca söylemek gerekirse, kadınlar da tıpkı erkekler gibi hayatlarında ne yapmak istediklerine karar vermekte özgür olmalıdır. Kadınların icatları olmasaydı nerede olurduk? Ya WLAN teknolojisini geliştiren Hedy Lamarr gibi kadınlar küçük tutulsaydı? Ya da Marie Curie'nin kocası Nobel Ödülünü haklı olarak karısıyla paylaşmakta ısrar etmeseydi ve bunun sonucunda Nobel Ödülünü kazanan ilk kadın olmasaydı? Ondan önce Marie Curie gibi kadınlar çalışmış olsa bile ödülü sadece erkekler kazanmıştı. Einstein'ın eşi buna izin verseydi ne olurdu? Ne de olsa görelilik teorisini geliştirmişti ama Einstein tarafından ev kadını ve anne olarak kalmaya teşvik edilmişti. Liderlik pozisyonlarında daha fazla kadın olsaydı toplumumuz

bugün nasıl görünürdü? Kadınların özgürce karar vermelerine izin verilseydi? Politikada, bilimde ve film endüstrisinde daha fazla kadın bu ilerlemeleri kaydetseydi? Bu temalar bir sonraki filmimde de yer alacak [...]Büyükanne beni evlenmeye ve çocuk sahibi olmaya teşvik ettiğinde onunla tartışıyorum: “Büyükanne, ben kendi kararlarımı verebilen ilk nesilim! Bir erkeğe ve evlilik sözleşmesine bağımlı değilim. Kendim için çalışabilirim, kendi paramı kazanabilirim, kendi banka hesabım var, okuyabilirim ve kendi kararlarımı verebilirim, bana güvenlik ya da başımı sokacak bir çatı sağlaması için bir erkeğe ihtiyacım yok.” Bu aynı zamanda 2021’in başındaki son karantina sırasında boş zamanlarımda tamamen kendi başıma kendi politik, feminist sinema belgeselimi yapmama yol açtı. Planlamayı, kahramanların organizasyonunu, mekanları ben üstlendim, kendim çektim (kameraman), her şeyi ben kurguladım, müziği, sesi, grafikleri, sinema gösterimlerinin organizasyonunu, kapağı, posterleri, el ilanlarını vs. yaptım - her şeyi. Her şeyi (Ayla Yıldız).

4.4. Öyle bir şey olursa nereye giderim? Muhakkak Türkiye’ye gideceğim.

Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenler, Türkiye ile olan bağlarını çeşitli şekillerde ifade etmektedir; yaşam tarzlarının, deneyimlerinin, kültürel miraslarının ve kuşaklarının çeşitliliği, bu bağları ne ölçüde sürdürdükleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Toplumsal cinsiyet, etnik köken, din ve sosyoekonomik statü gibi kimliklerin kesişimselliği, Almanya’daki göç, asimilasyon ve aidiyet deneyimleriyle kesiştiği için Türkiye ile olan bağlantıların dinamikleri daha da karmaşık hale gelmektedir. Bu karmaşık dinamikler ve modern diasporik kimlik, film yapımındaki yaratıcı ifade ve zengin perspektifin sebeplerindedir. Onların yönetmenlik deneyimlerinin ve modern diasporik kimliklerinin daha iyi anlaşılması için Türkiye ile olan bağlantıları irdelenmektedir:

Aslında Türkiye’ye tatile gitmek isterdim. Oraya en son 2016 yılında ekiple birlikte film çalışması için gitmiştim ama o zamanlar şimdiki kadar “politik olarak aktif” değildim, en azından internette bu kadar “tanınmış” ve halka açık değildim. Güzel manzaraları, iyi insanları, atmosferi, kokuları, baharatları ve her yerde bedava çay gibi ritüelleri özliyorum. Siyasi durum nedeniyle kasıtlı olarak Türkiye’ye gitmiyorum. Meslektaşlarıma fikirlerini sordum ve hepsi bana gitmememi tavsiye etti. Siyasi belgeseller çeken ve Erdoğan’ı alenen eleştiren bağımsız bir kadın yönetmen olarak havaalanında gözaltına alınabilir, hatta tutuklanabilirim. Benim için bu riske

değmez. Ayrıca, bahsettiğim gibi, “makbuzunuz oy pusulanızdır” ilkesine göre yaşıyorum ve talep arzı belirler. Bu yüzden sadece vegan, minimalist ve adil ticarete dayalı bir yaşam tarzı sürmüyorum, çünkü bir şirketi her finanse ettiğimde, onun (ve ürününün) iyi olduğunu düşündüğümü ve onu desteklediğimi söylüyorum. Siyasi görüşlerini destekleyebileceğim ülkelere seyahat etmeyi tercih etmemin nedeni de bu çünkü bir ülke için gelişen turizm, tıpkı bir şirket için iyi satılan bir ürün gibidir: Başarı ve zenginlik anlamına gelir. Ve orada da paramla talepte bulunuyorum ve finansmanıyla bir işaret gösteriyorum: “Bunun iyi olduğunu düşünüyorum ve destekliyorum”. Maalesef Türkiye’de durum böyle değil (Ayla Yıldız).

Son yaptığım film futbolcu kızlar üzerine. Kızlardan biri İzmir’e gitmeyi çok istiyordu. Bu sebeple, çekimin son haftasını İzmir’de geçirdik. Onun nasıl bir hayat yaşamak istediğini anlattım. Muhakkak Türkiye her zaman benim için bir yerde bir konu oluyor. Burada yaşayanlar Türk mü Alman mı konusunu açıyorum. Entegrasyon konuşuluyor burada ve asimile oldunuz mu falan diyorlar. Asimile olduğunda tam her şeyi arkalarında mı bırakacaklar? Veya çocukları olan Türkler nasıl bir toplumda büyüyorlar? Almanya toplumu mu yoksa Türkiye toplumu mu? Öyle konular açıyorum her zaman. Benim için en mühim olan “Nereden geliyoruz, nereye gidiyoruz?” Artık Almanya’ya alıştığımız için değişik bir kültürümüz oldu. Değişik bir konuşma tarzımız var (Aysun Bademsoy).

Son filmlerimi zaten Türkiye’de çektim. Büyük bir bağımlılık var. Ancak son yıllarda, bu bağı biraz kaybettiğimi açıkçası hissediyorum. O sevdiğim ülkeyi kaybettiğim gibi. Politik durumların değişmemesi gibi nedenlerle üzüntü duyuyorum. Eskisi gibi değil, örneğin Gezi zamanında geldiğimde çok canlı ve güzel zamanlar yaşadım. Barış konuşmaları vardı Kürtlerle, Ermenilerle. Enerji doluydu. Ancak Gezi’den sonra her şey kötüye gitti. Türkiye’deki akademisyenler ve entelektüeller artık Almanya’ya geliyorlar. Son zamanlarda Türkiye’ye geldiğimde boğuk bir hissiyatla karşılaşıyorum. Çok ağır bir atmosfer var. O eski canlılık, enerji ve umut yok. Bu beni çok üzüyor, sanki uzaklaşıyorum gibi hissediyorum. Bu benim için bir kayıp gibi bir şey. İçimde bir şey kayboldu. Umarım bir şeyler değişir, ancak tüm dünyada durumun kötüye gittiği için çok umudum yok. Gelecek projelerim Almanya odaklı. Biraz küstüm de diyebilirim. Son filmimden sonra Türkiye’deki izleyiciler çok güzel bir tepki verdi. Filmin önemini bana hissettirdiler. Bu beni çok mutlu etti. Ancak artık fark ettim ki ülke o kadar değişmiş ki biraz uzaklaşmışım. Şartlar çok kötü, kriz var. Tatile bile gitseniz, bu gerçeklik yüzünüze çarpıyor ve

insanı üzüyor. Bir zamanlar her şey o kadar güzeldi ki. Şimdi, geliyorsunuz ve bir şey de yapamıyorsunuz. Sonuçta, insanların bazı şeylerin değişmesini istemediğini görmek de önemli. Kavga veren bir azınlık var ve onlara destek olmak önemli, ancak çoğunluğun farklı düşündüğünü görmek de hayal kırıklığı yaratabilir [...] Normalde senede en az iki kez Türkiye'ye geliyordum. Ülkede olmak, dili konuşmak, her şeyi çok seviyordum. Tarabya'da kültür akademi bursum vardı bir ara İstanbul'da yaşadım 9 ay kadar. 10 sene önce planlarımda hem orada hem burada yaşamak vardı ama son zamanlarda yok (Ayşe Polat).

Türkiye'yi o kadar seviyorum ki gittiğim zaman buraya gelmek istemiyorum. Türkiye'de bir iş yapmayı çok isterim (Nuray Şahin).

Türkiye'ye bağlıyım, orası benim kökenim, benim bir parçam, farklı geçmişlerden gelebilmeyi seviyorum. Tabii ki bu çalışmalarına yansıyor ama en azından diğer yaşam deneyimlerim de çalışmalarına yansıyor. Eskiden gerçek kimlik arayışımın kökenlerimden kaynaklandığını düşünürdüm ama şimdi insanların her zaman gerçek benliklerini aradıklarını fark ediyorum. Önce kökenlerinizi ve onlarla gelen hikayeleri netleştirmeli, sonra gerçek benliğinizi aramalısınız. Çünkü kültürel kökenlerden uzak, kökenleri umursamayan bağımsız bir benlik olduğuna inanıyorum (Seyhan Derin).

Türkiye'den ayrıldığımdan beri çok az geri gittim. Ailemi ziyaret için sadece birkaç günlüğüne gidip geri dönüyorum. Türkiye farklı düşünen insanların yeri değil maalesef ve kendimi Türkiye'de başından beri hep ötekileştirilmiş hissettiğim için sonrasında oraya gitme gibi bir özlemim hiç olmadı (Süheyla Schwenk).

Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenler, Türkiye ile bağları konusunda farklı görüşlere sahip olsalar da aralarında paylaşılan ortak bir duygu, aşırı sağcı siyasi parti AfD'nin (Almanya için Alternatif) Alman siyaset sahnesinde yükselişine yönelik endişe duygusudur. Forsa'nın son anketine göre, İslam ve göçmen karşıtlığıyla bilinen sağ popülist AfD partisi yüzde 23 ile şimdiye kadarki en yüksek oy oranına ulaşarak Almanya'daki desteğinin artmaya devam ettiğinin sinyalini vermiştir (*Almanya'da aşırı sağcı AfD'nin oyları zirvede*, 2023). AfD'nin iktidara gelmesi gibi bir durumda Türkiye'ye dönebileceklerini belirten yönetmenler, bu durumu hem Almanya'nın geleceği için hem de sinema sektörü için oldukça tehlikeli olarak görmektedir:

Almanya’da Nazi partilerin yükselişi korkutucu. NSU filmini yaptıktan sonra da düşünmüştüm. Son senelerde AfD’nin yükselmesi de beni çok düşündürüyor. Öyle bir şey olursa nereye giderim? Muhakkak Türkiye’ye gideceğim (Aysun Bademsoy).

Çeşitlilik açısından, yabancı kökenli insanlar ön plana çıktı. Ancak şimdi tekrar geriye doğru bir eğilim görülüyor. Bu değişimin nedeni, Nazi faşist Alman partisi AfD gibi grupların yükselişi. Doğuda ve batıda, bu grupların arttığını fark ediyorum ve sektörde artık bir tehdit olarak algılandıklarını görüyorum (Ayşe Polat).

Eşitlikçi olmak zorundalar. Kanunlar böyle ama mesela AfD gelirse Alman filmciler de çok zorlanır. Onlar güçlenirse Almanya’yı terk etmek isteyen birçok insan var. Biz de Türkiye’ye geliriz (Nuray Şahin).

4.5. Her bir karar, her bir ödül, her bir fon politik bir davranıştır.

Ayşe Polat’ın kadın sinemacıların birbirlerini destekleyerek güçlenmelerine yaptığı vurgu, farklı seslerin duyulduğu ve öne çıkarıldığı kapsayıcı ve eşitlikçi ortamların teşvik edilmesinde oldukça önemlidir. Finansmana sınırlı erişim, ilerleme için daha az fırsat ve yerleşik toplumsal cinsiyet ön yargıları gibi sistemsal engellerin devam ettiği erkek egemen bir sektörde, kadın yönetmenler arasında dayanışmayı teşvik eden girişimler olumlu değişimi tetikleyebilmektedir. Kadın yönetmenler birbirlerinin seslerini yükselterek, kısıtlı kaynakları paylaşarak ve eşit fırsatlar için savunuculuk yaparak günümüzde halen devam eden eşitliksiz güç dinamiklerine kolektif olarak meydan okuyabilmekte ve böylece sinemada daha fazla toplumsal cinsiyet çeşitliliği ve kapsayıcılığı sağlanabilmektedir. Son olarak bu çalışma da benzer şekilde sinema sektöründeki kadın dayanışmasının önemini vurgulamakta ve bu bakış açısına destek vermeyi amaçlamaktadır:

Kadın olarak birbirimizi desteklememiz çok önemli. Şu anda farklı jüri ve fon kurullarında yer alıyorum ve her zaman ön planda kadın olması göçmen olması benim için önemli çünkü bu destek olmasa birbirimizi desteklemesek bir yere gelemeyeceğiz, onun da farkındayım. Her zaman kadınları savunuyorum, ama kadınlar “Benim için cinsiyet önemli değil, kalite önemli” gibi cümleler kurduğunda hayal kırıklığı da yaşıyorum bazen. Ancak bu da patriyarkal sistemin bir sonucu. Kadınların kendi kendilerini ezmesi de patriyarkal sistemin verdiği bir sonuç. Çoğu zaman farkında bile değiller. Karar verici pozisyonlara geldiğimizde, kadın olarak sorumluluğumuzu görmeliyiz, çünkü gelecek nesillerin yaşadığımız ayrımcılığı yaşamaması için

çaba göstermeliyiz. Bu nedenle, her zaman bilinçli davranmalıyız. Örneğin, eğer iki proje veya film arasında seçim yapmak zorunda kalırsam, ikisi de benim için tamamsa, her zaman kadın yönetmene oy veririm. Çünkü her bir karar, her bir ödül, her bir fon politik bir davranıştır ve bu sorumluluğu taşımamız gerekir. Eğer bir şeyi değiştirmek istiyorsak, kendimiz başlamalıyız. Her yerde bu sorumluluğun farkındayım ve bunu açıkça ifade ediyorum. Bazen de söylemiyorum çünkü “Sen sadece kadın olduğu için oyunu ona veriyorsun” gibi cümleler duymamak adına başka türlü savunuyorum. Ama arka planda her zaman o var. Umarım bunu başka kadınlar da yapıyordur. Kadın yönetmenlerle bulduğumda, biz birbirimizi rakip olarak görmüyoruz, çünkü herkesin kendi tarzı ve dili var. Birbirimizi desteklememiz ve dayanışma içinde olmamız önemli ve çoğumuz böyle düşünüyoruz. Tek tük farklı görüşler de var. Onlar da olabilir tabii (Ayşe Polat).

Erkek egemen bir sektörde var olmak ve görünür olmak için kadınların birbirlerini desteklemesi gerekir. Kadınlar arasındaki dayanışma, yaşamın her alanında kadınların güçlenmesi ve ataerkil yapıların yıkılması için önemlidir. Bu dayanışma, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin yaygın olduğu sinema sektörü gibi profesyonel ortamlarda özellikle önem kazanır. Bir kadın yönetmenin, özellikle de diasporada, konumu doğası gereği dezavantajlı bir durumu ifade eder. Ancak sıralamanın en altında yer almaları, birbirlerini sıralamada yukarı taşıma ihtimallerini yok etmez.

SONUÇ

Bu çalışmanın temel amacı Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin deneyimlerini ve filmlerini analiz etmek ve onların gözünden diasporada kadın yönetmen olmanın ne demek olduğunu anlamaktır. Bu bağlamda, bu çalışma Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin sinema sektöründeki deneyimlerini toplumsal cinsiyet ve göç bağlamında incelemeyi, görünmeyen emeklerini ve başarılarını vurgulamayı, karşılaştıkları zorlukların daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunarak literatürdeki boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin toplumsal cinsiyet ve göç bağlamında yönetmenlik deneyimlerini içeren bu çalışmanın ilk bölümünde kimlik, kültür ve toplumsal cinsiyet kavramları incelenmiştir. İkinci bölümde, Türkiye’den Almanya’ya göçe genel bir bakış sunulmuş, aksanlı sinema kavramı detaylıca irdelenmiş, Türk-Alman sineması incelenmiş ve son olarak toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisine değinilmiştir. Üçüncü bölümde, çalışmaya dahil olan 11 kadın yönetmenin (Aslı Özge, Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Buket Alakuş, Nuray Şahin, Serap Berrakkarasu, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk, Verena S. Freytag ve Yasemin Şamdereli) özgeçmişleri, filmografileri, göç hikayeleri ve kimliklerini nasıl tanımladıkları anlatılmıştır. Güncel olarak Almanya’da yaşamayan ve sadece kısa filmi ve/ya televizyon filmi bulunan yönetmenler çalışmaya dahil edilmemiştir. Ayrıca bu bölümde, Nuray Şahin’in yönettiği *Folge der Feder!* (*Tüyü Takip Et*, 2004) ve Yasemin Şamdereli’nin yönettiği *Almanya - Willkommen in Deutschland* (*Almanya’ya Hoşgeldiniz*, 2011) filmleri incelenmiştir. Her iki film de bu çalışmaya dahil olan kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olup aksanlı sinemanın ve kadın sinemasının dikkate değer örnekleridir.

Tüyü Takip Et, babasının ölümünden sonra annesini ve ablasını bulmak için Berlin’e giden Helin’in onların hayatına dahil olmasını ve Almanya’ya uyum sağlama sürecini anlatmaktadır. *Almanya’ya Hoşgeldiniz* ise Türkiye’den Almanya’ya göç eden bir milyon birinci işçi olan Hüseyin’in üç kuşak bir arada yaşayan ailesiyle birlikte ilk ve son kez Türkiye’ye gitmelerini konu edinmektedir. Farklılıklarına rağmen her iki film de aksanlı sinemanın ve kadın sinemasının özelliklerini paylaşmaktadır. Çok dilli ve alt yazılı olan her iki film de geniş dış mekânları yoğun olarak kullanmakta, anavatana ve geçmişe ait fetişleştirilmiş nesnelere yer vermekte ve kültürel karşılaştırmalar yapmaktadır. Üçüncü sinema estetiği sergileyen bu filmler

çocukluk ve anavatan anılarına sıklıkla yer vermektedir. Yersiz yurtsuzluk hissi, kimlik karmaşası, duygusallık ve nostalji yaygın olarak kullanılmaktadır. Karakterler ve anlatı, olay örgüsü ilerledikçe sıklıkla geçmişe bakmakta ve rüyalara yoğun bir şekilde yer verilmektedir. Ayrıca, iki filmde de yasadışılık mevcuttur. Yönetmenleri tarafından otobiyografik unsurlara yer verildiği belirtilen bu filmler, kadın sorunlarını ve deneyimlerini ele almaktadır. İkisi de güçlü, baskın kadın karakterlere, sıradan erkek karakterlere sahiptir ve kadınları kamusal alanda sık sık tasvir ederek klişelere meydan okumaktadır. Bu filmler aynı zamanda dönemlerine göre oldukça ilerici ve modern görüşler içermektedir.

Çalışmaya dahil edilen altı yönetmen (Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Nuray Şahin, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk) ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Derinlemesine görüşmeler, yönetmenlerin tercihiyle yazılı veya görüntülü olarak gerçekleştirilmiştir. Ayla Yıldız, Seyhan Derin ve Süheyla Schwenk ile yazılı olarak görüşülmüş; Aysun Bademsoy, Ayşe Polat ve Nuray Şahin ile görüntülü olarak görüşülmüştür. Bazı yönetmenlerle oluşabilecek dil engelini aşmak adına yazılı görüşülen yönetmenlere sorular Almanca, Türkçe veya İngilizce olmak üzere üç dilde hazırlanmış, diledikleri dilde cevaplama olanağı sunulmuş ancak görüntülü görüşmeler Türkçe gerçekleştirilmiştir. Görüntülü görüşmeler Zoom aracılığıyla gerçekleştirilmiş, yaklaşık 30-45 dakika sürmüştür. Yazılı görüşmeler e-posta aracılığıyla gerçekleştirilmiş, yönetmenlerin üç hafta içerisinde cevaplandırmaları rica edilmiştir.

Derinlemesine görüşmeler ışığında Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin diasporada kadın olma deneyimleri tematik analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin filmlerinde genellikle kadın sorunlarını ele aldıkları, sinema sektöründe çeşitli ayrımcılık ve ön yargı örnekleriyle mücadele ettikleri ve bu ayrımcılıklarda hem kadın hem de göçmen olmalarının etkili olduğu, yeni neslin politik ve feminist bilincinin daha yüksek olduğunu düşündükleri ve bu anlamda gelecek için daha umutlu oldukları, Türkiye ile kurdukları bağ konusunda hepsi birbirinden ayrılsa da Almanya’da aşırı sağ görüşlerin yükselmesinden dolayı endişe duydukları gözlenmiştir. Ayşe Polat’ın kadın sinemacıların karşılıklı destek yoluyla güçlenmesine yaptığı vurgu, kapsayıcı ve eşitlikçi çalışma ortamlarının teşvik edilmesi için oldukça önemlidir. Bu çalışma da benzer bir bakış açısıyla sinema sektöründe kadın dayanışmasının önemini vurgulamaktadır.

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerde yönetmenlerin bazı ortak sorunlara dikkat çektiği görülmüştür. Sıralamanın en altında olduklarını belirten kadın ve göçmen yönetmenler, erkek egemen bir sektörde var olmanın zorluklarını derinden hissetmektedir. Bir yöneticilik pozisyonu olan yönetmenlikte de kadınların erkeklere göre daha az başarılı olduğu yanılgısı ve algısı sürmektedir. Kadınlara sektörde daha az güvenildiğini dile getiren kadın yönetmenler, Almanya'da çeşitliliği zorunlu kılan kota uygulamalarıyla eskisine kıyasla daha fazla fırsat edinebilmiş, bu sayede kendilerini daha fazla kanıtlayabilmişlerdir. Bazı durumlarda alenen bir ayrımcılık yapılmasa bile bilinçaltında bu ayrımcılığın devam ettiğini savunan yönetmenlerin yaşadıkları ayrımcılık ve ön yargı deneyimleri ise bunu kanıtlar niteliktedir. İşe alımlarda veya fon bulmada erkek meslektaşlarına göre çok daha fazla zorluk yaşayan göçmen kadın yönetmenler bir şekilde fırsat bulduklarında ise saygı görmeme, işi yapabileceğine olan güvenin az olduğunun sürekli olarak hissettirilmesi, daha az ücret ödenmesi, işlerine ortak olunmaya çalışılması gibi problemler yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Görünürlüklerinin az olması sebebiyle başarılarının da görünmediğinden bahseden kadın yönetmenler erkek egemen bir sektörde tutunmaya çalışıp bir yandan da hem bireysel hem de politik anlamda bununla ilgili çalışmalar yürütmektedirler.

Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin birçoğu, sinema sektöründe kendilerine yeterince güvenilmediğinden ve saygı duyulmadığından bahsetmişlerdir. Kadın yönetmenler, sinema sektöründe kendilerine yer edinebilmenin ne kadar zor olduğuna dikkat çekmektedirler. Birçoğu, filmlerinde eril kültürü yapı sökümüne uğratmakta ve kadın sorunlarını ele almaktadır. Hem filmografilerine baktığımızda hem de derinlemesine görüşmelerdeki ifadelerine baktığımızda hepsinin feminist bir bakış açısına ve politik bilince sahip olduğu söylenebilir. Kadın sorunlarını ele alan kadın yönetmenlerin sıralamanın en altında olması da bu yönetmenlerin ekstra zorluk yaşadığına işarettir. Almanya'daki Türkiye kökenli kadın stereotiplerinden oldukça sıkılmış olan göçmen kadın yönetmenler, filmlerine bu stereotipleri dahil etmediklerini ve bu tarz anlatıların artık son bulması gerektiğini savunmaktadırlar. Ayrıca, göçmen oldukları için onlardan sadece belli konularda film yapmalarının beklendiğine de dikkat çekmektedirler. Ancak filmlerinde anlattıkları kadınların sorunlarını kendilerinin de yaşadıklarını bu sebeple onları çok iyi anladıklarını belirten kadın yönetmenler, birçok farklı alanda birçok

farklı kadının yaşadığı sorunları kendilerine özgü bakış açılarıyla ve birbirinden farklı estetik anlayışlarıyla gündeme getirmektedirler.

Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin çoğu bazen kadın olmaktan, bazen yabancı kökenli olmaktan, bazen de ikisinin bir arada olmasından dolayı çeşitli ayrımcılık ve ön yargı örneklerine maruz kaldıklarını dile getirmektedirler. Fon almalarında veya işe alınmalarında önlerine birçok engel koyularak çeşitli bahanelerle tercih edilmemeleri, erkek meslektaşlarına göre eksik ödeme yapılması, işi yapabileceklerine güvenilmemesi, saygı görmemeleri, en ufak yanlışlarında kapının ardına kadar kapanması bu ayrımcılıklara ve ön yargılara örnek oluşturmaktadır. Ücret farkına değinen Ayla Yıldız, kurgu yaparken erkek meslektaşlarına göre ona daha az ücret ödendiğinden bahsetmiştir. Önce kadın olmasının, ardından da aslen Alman olmasının bir sorun olarak görüldüğünden bahseden Seyhan Derin, bu tür genellemelere karşı mücadele eden inanılmaz sayıda cesur ve açık görüşlü kadın kurgucu ve yönetmenden söz ederek sektör içindeki kadın dayanışmasının önemine değinmektedir. Alman kadın meslektaşına oranla kariyerinde daha yüksek bir noktada olmasına rağmen Alman kadın meslektaşına iş anlamında daha çok güvenildiğinden bahseden Süheyla Schwenk, bu bağlamda sadece toplumsal cinsiyetin etkili olmadığını, yabancı kökenli olmanın da ön yargı konusunda oldukça etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Schwenk ayrıca, stajyerlerin ve set çalışanlarının tavrının da kadın ve erkek yönetmene karşı oldukça farklı olduğundan, kadın olduğu için yeterince saygı görmediğinden bahsetmektedir. Ayrımcılığın alenen yapılmadığını dile getiren Ayşe Polat ise bilinçaltında kadın ve göçmen olduğu için fırsat verilmediğini ancak görünürde işini beğenmedikleri kılıfının kullanıldığından bahsetmektedir. Bunu da Almanya’nın getirdiği kota uygulaması sayesinde popüler polisiye bir dizide birkaç bölüm yöneten Polat, en yüksek reytinge ulaşmasıyla kanıtlamaktadır. İmkân verildiği takdirde ne kadar başarılı olduklarını ilk fırsatta kanıtlayan bu yönetmenlerin, görünürlüğe ve başarıya ulaşamamasında bilinçaltında yatan ve bilinç düzeyinde gerçekleştirilen ayrımcılık ve ön yargıların payı oldukça büyüktür.

Yine de kadın yönetmenlerin yeni nesilden daha umutlu oldukları görülmektedir. Feminist ilkelere bağlılıkları, artan özgüvenleri ve artan politik bilinciyle yeni nesil, kendilerini Almanya’ya borçlu hissetmemekte ve her zaman haklarını savunmaktadır. Bu anlamda, Aysun Bademsoy ve Ayşe Polat, yeni neslin ayrımcılığa uğradıklarında haklarını arayacaklarını ve kadın

ve göçmenlerin sorunlarını daha yüksek sesle konuşacaklarını düşünmektedirler. Üçüncü kuşak olan Ayla Yıldız'ın görüşleri ise bu beklentiyi karşılar niteliktedir.

Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenler, Türkiye ile bağları konusunda farklı arka planlara ve görüşlere sahip olsalar da aralarında paylaşılan ortak bir duygu, aşırı sağcı siyasi parti AfD'nin (Almanya için Alternatif) Alman siyaset sahnesinde yükselişine yönelik endişe duygusudur. AfD'nin iktidara gelmesi gibi bir durumda Türkiye'ye dönebileceklerini belirten yönetmenler, bu durumu hem Almanya'nın geleceği için hem de sinema sektörü için oldukça tehlikeli olarak değerlendirmektedir.

Ayşe Polat'ın kadın sinemacıların birbirlerini destekleyerek güçlenmelerine yaptığı vurgu, farklı seslerin duyulduğu ve yüceltiildiği kapsayıcı ve eşitlikçi ortamların teşvik edilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Finansmana sınırlı erişim, daha az ilerleme fırsatı ve yerleşik cinsiyet ön yargıları gibi sistemsel engellerin devam ettiği erkek egemen bir sektörde, kadın sinemacılar arasında dayanışmayı teşvik eden girişimler olumlu değişime neden olabilmektedir. Bu çalışma karar verici pozisyonlardaki kadınların, günümüzde devam eden eşitsiz güç dinamiklerine kolektif olarak meydan okumak için diğer kadınları ve göçmenleri desteklemeleri ve sorumluluk almaları gerektiğini ve bunun sinema sektöründe eşitliğin sağlanması adına oldukça önemli olduğunu savunmaktadır. Bu çalışmanın toplumsal cinsiyet, göç ve sinema üzerine akademik söylemi artırması ve kadın emeğini görünür kılan çalışmaların artmasına katkıda bulunması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Abadan Unat, N. (1985). Identity Crisis of Turkish Migrants: First and Second Generation. İçinde

Turkish Workers in Europe: An Interdisciplinary Study (s. 3-22)

Abrams, D. (1988). *Social Identifications: A Social Psychology of Intergroup Relations and*

Group Processes.

Akal, D. (2022, Eylül 17). *Almanya'nın "feminist dış politika" açılımı tartışılıyor.* BBC News

Türkçe. <https://www.bbc.com/turkce/articles/c6pzdeg9e9po.amp>

Akalın, A. (2018). Açık, Döner, Mühürlü Kapılar: 20. Yüzyılda Batı/Doğu Ekseninde Emek

Göçünün Seyri. İçinde *Küreselleşme Çağında Göç: Kavramlar, Tartışmalar* (s. 89-106).

İletişim Yayınları.

Akdemir Dilek, B. (2022). *Avrupa'daki Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sinemasında*

Self-Oryantalizm: Almanya Örneği [Marmara Üniversitesi].

<https://katalog.marmara.edu.tr/veriler/cokluortam/cokluortam/C/A/E/C/B/62d53f5051ce3.pdf>

Akgül, B. (2019). *Feminist Kuram Perspektifinden Kadın Filmi Olgusu: Türkiye'deki Kadın*

Filmleri Festivalleri Örneği [Ordu Üniversitesi].

<http://earsiv.odu.edu.tr:8080/xmlui/handle/11489/370>

Almanya hükümetinden cinsiyet eşitliği hamlesi. (2020, Temmuz 8). Deutsche Welle Türkçe.

<https://amp.dw.com/tr/almanya-hukümetinden-cinsiyet-esitligi-hamlesi/a-54097344>

Almanya'da aşırı sağcı AfD'nin oyları zirvede. (2023, Aralık 19). Deutsche Welle Türkçe.

<https://amp.dw.com/tr/almanyada-asiri-sagci-afd-nin-oylari-zirvede/a-67769446>

Almanya'da büyük şirketlere kadın kotası geliyor. (2020, Kasım 21). Deutsche Welle Türkçe.

<https://amp.dw.com/tr/almanyada-buyuk-sirketlere-kadin-kotası-geliyor/a-55685608>

- Aşkın, M. (2010). Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 213-220.
- Balibar, E. & Wallerstein, I. (2000). *Irk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler* (Çev. N. Ökten, 3. basım). Metis Yayınları.
- Barker, C. (2000). *Cultural Studies: Theory and Practice*. SAGE Publications.
- Basutçu, M. (2004). *Sıradan İnsanlar Önemli*. Bianet-Bağımsız İletişim Ağı.
<https://bianet.org/haber/siradan-insanlar-onemli-40794>
- Bauman, Z. (1993). *Modernity and Ambivalence*. Polity Press.
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (2010). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Palgrave Macmillan.
- Berry, J. W., Segall, M. H. & Kagitcibasi, C. (Ed.). (1997). *Handbook of Cross-Cultural Psychology, Volume 3: Social Behavior and Applications* (Subsequent edition). Allyn & Bacon.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bordwell, D., Thompson, K. & Smith, J. (2020). *Film Art: An Introduction* (12. basım). McGraw Hill Education.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Brubaker, R. (2009). *Citizenship and Nationhood in France and Germany*. Harvard University Press.
- Burns, R. (2007). The Politics of Cultural Representation: Turkish–German Encounters. *German Politics*, 16(3), 358-378. <https://doi.org/10.1080/09644000701532718>
- Burul, Y. (2003). The World of Aziza A.: Third Space in Identities. *New Perspectives on Turkey*, 29, 209-228. <https://doi.org/10.1017/S0896634600006178>

- Castles, S. (1985). The Guests Who Stayed: The Debate on “Foreigners Policy” in the German Federal Republic. *The International Migration Review*, 19(3), 517-534.
<https://doi.org/10.2307/2545854>
- Castles, S. & Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri* (Çev. B. U. Bal & İ. Akbulut). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cohen, R. (1997). *Global Diasporas: An Introduction*. Routledge.
- Çağlar, A. (1995). German Turks in Berlin: Social exclusion and strategies for social mobility. *New Community*, 21, 309-323.
- Çağlar, A. (1997). Hyphenated Identities and the Limits of “Culture”. İçinde *The Politics of Multiculturalism in the New Europe* (s. 169-185). Zed Books.
- Çağlar, A. & Soysal, L. (2003). Introduction: Turkish Migration to Germany-Forty Years After. *New Perspectives on Turkey*, 29, 1-18. <https://doi.org/10.1017/S0896634600006087>
- Çeliktemel Thomen, Ö. (2015). From Early Iranian Cinema to the Accented Cinema: An Interview with Professor Hamid Naficy. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 91-106.
- Danışman, J. (2011). *Almanya'daki kültürel yaşamın yeni yüzleri*. Deutsche Welle Türkçe.
<https://www.dw.com/tr/almanyadaki-k%C3%BClt%C3%BCrel-ya%C5%9Fam%C4%B1n-yeni-y%C3%BCzleri/a-15481878>
- De Man, A. (2023). Reframing diaspora cinema: Towards a theoretical framework. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 25, 24-39. <https://doi.org/10.33178/alpha.25.02>
- Deliormanlı, E. (2006). *Fatih Akın'ın “Aksanlı” Sineması* [Ankara Üniversitesi].
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=flr51D4IU9tfN7LOD6tMoA&no=G8MG3E3DCEC6dX-7_Ala-A
- Doğan, A. A. (2001). Türkiye'den Almanya'ya Göçün 40. Yılında Beklentiler ve Gerçekler. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 17-37.

Duran, H. (2002). *Yüreğinizin gözü var mı?* Milliyet Kültür Sanat.

<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/yureginizin-gozu-var-mi-5221012>

Ekin, N. (1970). Yurt-dışı İşgücü İstihdamının Ekonomik ve Sosyal Analizi. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 30(1-4), 73-96.

Erder, S. (2006). *Refah Toplumunda Getto*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Erikson, E. H. (1994). *Identity: Youth and Crisis*. W. W. Norton & Company.

Ewing, K. P. (2006). Between Cinema and Social Work: Diasporic Turkish Women and the (Dis)Pleasures of Hybridity. *Cultural Anthropology*, 21(2), 265-294.

<https://doi.org/10.1525/can.2006.21.2.265>

Fatih Akin yeni bir sayfa açıyor. (2009). [NTV].

<https://www.ntv.com.tr/turkiye/fatih-akin-yeni-bir-sayfa-aciyor,LA2D3PddHU6B27JSgBzQnA>

Featherstone, M. (1990). Global Culture: An Introduction. İçinde *Global Culture: Nationalism, globalization and modernity*. SAGE Publications.

Foster, G. A. (1995). *Women Film Directors: An International Bio-Critical Dictionary*. Greenwood Press.

Freud, S. (2022). *Haz İlkesinin Ötesinde & Ego ve İd* (Çev. G. Karahasanoğlu). Olimpos Yayınları.

Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford University Press.

Gordon, J. (2002). Review of *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* [Review of *Review of An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, tanıtım yazarı H. Naficy]. *The Arab Studies Journal*, 10/11(2/1), 150-152.

- Göker, N. & Göker, G. (2016). Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 221-238.
<https://doi.org/10.18069/fusbed.19467>
- Göktürk, D. (2003a). Turkish Delight German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema. İçinde *Mapping the Margins: Identity Politics and Media* (s. 177-192). Hampton Press, Inc.
- Göktürk, D. (2003b). Turkish-German Traffic in Cinema: A Critical Review. *New Perspectives on Turkey*, 29, 229-243. <https://doi.org/10.1017/S089663460000618X>
- Gürkan, H. (2016). I am a Stranger Here, I am Foreigner: Well Then Where am I From? *Intermedia International E-Journal*, 3(1), 144-161.
<https://doi.org/10.21645/intermedia.2016319253>
- Gürkan, H. (2017). *Transnational Life: Where'd I Be Happy? A Research on the Films of Immigrant Directors From Turkey Living in Austria*. 6(2).
<https://doi.org/10.5195/cinej.2017.159>
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür* (3. basım). Remzi Kitabevi.
- Güvenç, B. (1993). *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları* (3. basım). Remzi Kitabevi.
- Hake, S. (2008). *German National Cinema* (2. basım). Routledge.
- Hall, S. (1989). Cultural Identity and Cinematic Representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 68-81.
- Hall, S. (1991). Old and New Identities, Old and New Ethnicities. İçinde *Culture, Globalization, and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (s. 41-68). University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttsqb3>
- Hall, S. (1994). Cultural Identity and Diaspora. İçinde *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (s. 222-237). Routledge.

- Hall, S. (1996). Introduction: Who Needs “Identity”? İçinde *Questions of Cultural Identity* (s. 1-18). SAGE Publications.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Routledge.
- Heidelberger Manifest*. (1982, Mart 4). Frankfurter Rundschau.
- Hıdıroğlu, İ. & Yıldırım, E. (2018). Fatih Akın Filmlerinde Geleneksel Simgelerin Temsili. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(3), 1369-1385.
- Hofstede, G., Hofstede, G. J. & Minkov, M. (2010). *Cultures and Organizations: Software of the Mind: Intercultural Cooperation and Its Importance for Survival*. McGraw Hill.
- Horrocks, D. & Kolinsky, E. (1996). Introduction: Migrants or Citizens? Turks in Germany between Exclusion and Acceptance. İçinde *Turkish Culture in German Society Today* (s. x-xxviii). Berghahn Books.
- Işıkoğlu, D. (2005). *Kültürlerin kesişimi, aksanlı sinema ve Almanya'daki 2. ve 3. Kuşak Türk yönetmenlerin sinemasal üretimi* [İstanbul Üniversitesi].
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/40749.pdf>
- İmançer, D., Gürses, İ. & Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve “Pandora'nın Kutusu”. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 13, 181-210.
- Jenkins, R. (2008). *Social Identity* (3. basım). Routledge.
- Jussim, L. (2024, February 9). *Self-fulfilling prophecy: Definition & Examples*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/self-fulfilling-prophecy>
- Kaçar, F. (2023). Fatih Akın'ın Filmlerinde Kimlik, Ötekilik ve Göç Olgusu. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 305-320. <https://doi.org/10.29029/busbed.1208746>
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1987). Alienation of the Outsider: The Plight of Migrants. *International Migration*, 25(2), 195-210.
- Kalkan Aluç, Y. (2021). *2010 Sonrası Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsili: Türkiye Örneği* [Işık Üniversitesi]. <https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/handle/11729/3321>

Kamera arkasındaki eşitsizlik. (2017, Şubat 18). Deutsche Welle Türkçe.

<https://amp.dw.com/tr/kamera-arkasındaki-eşitsizlik/a-37610339>

Kaplan, F. N. (2017). *Göç Kimlik Çok Kültürlülük: Türk Sinemasında Almanya'ya Göç.*

Karaca, C. (1987). *Almanlılar.* Merhaba Gençler ve Her Zaman Genç Kalanlar. Emre Plak.

Kaya, A. (2000). *'Sicher in Kreuzberg' Berlin'deki küçük İstanbul: Diasporada kimliğin oluşumu.* Büke Yayıncılık.

Kaya, A. & Kentel, F. (2005). *Euro-Turks a Bridge or a Breach Between Turkey and the European Union?* Centre for European Policy Studies.

Kaya, T. (2018). Filmlerde Türkiye'den Almanya'ya İşgücü Göçü: Son Bölüm. *Loji*, 1(1), 101-121.

Kehya, R. Ö. (2023). Alman-Türk Sinemasında Bir Entegrasyon Yönetmeni: Buket Alakuş.

Diyalog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik, 11(1), 34-50.

<https://doi.org/10.37583/diyalog.1312762>

Keyfinden sinema yapmıyorum. (2005, Mayıs 2). Evrensel Kültür.

<https://www.evrensel.net/haber/161284/keyfinden-sinema-yapmıyorum>

Kılıç, A. (2019). *Diaspora Sinemasında Yönetmen Olmak: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek*

Örnekleme [Anadolu Üniversitesi].

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/23214>

Koçak, T. (2023). Diasporik Sinema: 2000 Sonrası Alman Filmlerinde Göçmen Temsilleri.

Turkish Journal of Diaspora Studies, 3(2), 243-266.

<https://doi.org/10.52241/TJDS.2023.0064>

Lexikon, M. (2013). Multikulturalismus. İçinde A. Nünning (Ed.), *Literatur- und Kulturtheorie:*

Ansätze-Personen-Grundbegriffe (5. basım). J.B. Metzler.

- Marino, S. (2013). The Role of the Refugee and The Impact of Fragmented Identities In Diasporic Filmmakers. A Review of *Dogville* By Lars von Trier. *CINEJ Cinema Journal*, 3(1), 126-149. <https://doi.org/10.5195/cinej.2013.84>
- Morley, D., Robins, K. (2003). *Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar* (Çev. E. Zeybekoğlu). Ayrıntı Yayınları.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- Onur, F. H. (2003). Öteki Sorunsalının “Alterite” Kavramı Çerçevesinde Yeniden Okunması Üzerine Bir Deneme. *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 21(2), 255-277.
- Orendt, M. (2010). Türklerin Alman Toplumuna Entegrasyonu: Türkler Paralel Toplamlar mı Oluşturacak, Doğru Bir Entegrasyon mu Gerçekleştirecek? *Bilge Strateji*, 2(3), 165-192.
- Özçalık Dumanoğulları, S. (2008, Ocak 1). *Ötekileşme ve İşlevleri*. Karaburun Bilim Kongresi.
- Özkoçak, Y. (2019). Göçmen ve Sinema “Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler”. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 429-452. <https://doi.org/10.30692/sisad.612812>
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın “Dişil” Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. Om Yayınevi.
- Parenti, D. (t.y.). *Birth of Venus*. Gallerie degli Uffizi. <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>
- Robertson, R. (1998). *Globalization: Social Theory and Global Culture Theory*. SAGE Publications.
- Robinson Wood, T. L. (2016). *The Convergence of Race, Ethnicity, and Gender: Multiple Identities in Counseling* (5. basım). SAGE Publications, Inc.

- Rutherford, J. (1990). The Third Space: Interview with Homi Bhabha. İçinde *Identity: Community, Culture, Difference* (s. 207-221). Lawrence & Wishart.
- Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (Çev. B. Ülner, 7. basım). Metis Yayınları.
- Saeys, A. (2013). Imag(in)ed Diversity: Migration in European Cinema. İçinde *Identity: Beyond Tradition and McWorld Neoliberalism* (s. 27-46).
- Sapir, E. (1924). Culture, Genuine and Spurious. *American Journal of Sociology*, 29(4), 401-429.
- 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. <https://doi.org/10.26466/opus.559013>
- Serap Berrakkarasu. (t.y.). Kamera Arkası. <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/serapberrakkarasu.html>
- Soysal, L. (2001). Diversity of Experience, Experience of Diversity: Turkish Migrant Youth Culture in Berlin. *Cultural Dynamics*, 13(1), 5-28.
- Soysal, L. (2003). Labor to Culture: Writing Turkish Migration to Europe. *South Atlantic Quarterly*, 102(2), 491-508. <https://doi.org/10.1215/00382876-102-2-3-491>
- Sönmez, S. & Satıcı, H. (Ed.). (2019). *Kadının Kamerasından: 2000 Sonrası Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. Doruk Yayınları.
- Şahin Oral, İ. (2021). *Göçmen Türk Sinemasında Türk Kadını ve Ailenin Sunumu* [Balıkesir Üniversitesi]. <https://dspace.balikesir.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12462/11596>
- Şahin, E. & Küpelioglu, N. G. (2011). *Diaspora sineması merceğ altında*. İzmir Ekonomi Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Bölümü. <https://nmc.ieu.edu.tr/tr/news/type/read/id/2151>

- Şenel, O. (2015). Türk Diaspora Gençliğinde Kültürel Kimliğin Dönüşümü: Hiphop, Entegrasyon ve Eğlence Mekânları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(37), 1132-1142.
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye. İçinde *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. basım). Derin Yayınları.
- Torun, A. (2021). Göçün 60. yılında Türk-Alman Sineması: Gözde Naiboğlu ile Röportaj. *Göç Dergisi*, 8(3), 497-506. <https://doi.org/10.33182/gd.v8i3.802>
- Tosun, A. F. (2006). *Almanya’da Yaşayan Türk Yönetmenlerin Filmlerinde Göçmen Olgusu* [Dokuz Eylül Üniversitesi].
<http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12397/9865>
- Tsagarousianou, R. (2004). Rethinking the concept of diaspora: Mobility, connectivity and communication in a globalised world. *Westminster Papers in Communication and Culture*, 1(1), 52-65. <https://doi.org/10.16997/wpcc.203>
- Tunç Cox, A. (2011). Three Generations of Turkish Filmmakers: Three Different Narratives. *Turkish Studies*, 12(1), 117-129. <https://doi.org/10.1080/14683849.2011.564025>
- Uçar İlbuğa, E. (2016). Ayşe Polat’ın En Garde Filmi Örneğinde Göçmen Kız Çocuklarının Temsili. *International Multilingual Academic Journal*, 3(3), 81-86.
- Uysal, A. E. (2018). *Yunan Sinemasında Gündelik Yaşam Sorunları Üzerinden Bir Göç Temsili: Rembetiko*. 343-363.
- Vardar, S. (2021, September 9). *Sürelî bir sözleşmeden ortak bir tarihe*. Henrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği. <https://tr.boell.org/tr/2021/09/09/sureli-bir-sozlesmeden-ortak-bir-tarihe>
- Wallraff, G. (1986). *En Alttakiler* (Çev. O. Okkan). Milliyet Yayınları.

Yaren, Ö. (2007). *Avrupa Göçmen Sineması* [Ankara Üniversitesi].

<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/29541>

Yaren, Ö. (2015). Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek. *Moment Dergi*, 2(1), 207-223.

<https://doi.org/10.17572/moment.409459>

Yüksel, E. (2023). Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sineması. *Ankara Üniversitesi İlef*

Dergisi, 10(2), 67-96. <https://doi.org/10.24955/ilef.1309070>

Zengin, E. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Penceresinden Türk-Alman Sinemasına Bakış*. Detay Yayıncılık.

Zimmerman, D. & White, P. (2013). Looking Back and Forward: A Conversation about Women

Make Movies. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 28(1 (82)), 147-155. <https://doi.org/10.1215/02705346-2016996>

ÖZET

Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin toplumsal cinsiyet ve göç bağlamında yönetmenlik deneyimlerini irdelemeyi amaçlayan bu çalışma; kimlik, kültür ve toplumsal cinsiyet ekseninde kuramsal bir çerçeve çizmektedir. Türkiye’den Almanya’ya göçe genel bir bakış, aksanlı sinema, Türk-Alman sineması ve toplumsal cinsiyet ile sinema ilişkisini içeren bir literatür taramasından sonra bu çalışma, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin özgeçmişlerine, filmografilerine, göç hikayelerine ve kimliklerini nasıl tanımladıklarına yer vermektedir. Çalışma kapsamında, Nuray Şahin’in yönettiği *Folge der Feder!* (*Tüyü Takip Et*, 2004) ve Yasemin Şamdereli’nin yönettiği *Almanya - Willkommen in Deutschland* (*Almanya’ya Hoşgeldiniz*, 2011) filmleri aksanlı sinema ve kadın sineması bağlamında analiz edilmektedir. Çalışma boyunca sözü edilen aksanlı sinema ve kadın sinemasının bu filmler aracılığıyla somut olarak anlaşılması amaçlanmıştır. Çalışmaya dahil edilen on bir kadın yönetmenden (Aslı Özge, Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Buket Alakuş, Nuray Şahin, Serap Berrakkarasu, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk, Verena S. Freytag ve Yasemin Şamdereli), altı yönetmen ile (Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Nuray Şahin, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk) derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş olup bu görüşmeler tematik analiz yöntemiyle toplumsal cinsiyet ve göç bağlamında irdelenmekte olup diasporada kadın yönetmen olmanın ne anlama geldiği sorusunun cevaplanması amaçlanmaktadır. Sonuç olarak, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin; filmlerinde kadın sorunlarına özellikle yer verdikleri, hem kadın hem göçmen olmaları sebebiyle çeşitli ayrımcılık ve ön yargılara maruz kaldıkları, üçüncü ve dördüncü kuşak Türkiye kökenli kadın yönetmenlerin politik bilinçlerinin daha yüksek olduğunun düşünülmesi sebebiyle gelecek adına daha umutlu oldukları, Almanya’da aşırı sağcı siyasi partinin (AfD) yükselişe geçmesinden ötürü kaygılandıkları gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: kadın yönetmenler, diaspora, toplumsal cinsiyet, aksanlı sinema, Türk-Alman sineması

Women Directors of Turkish Origin Living in Germany: Being a Woman Director in the Diaspora

ABSTRACT

This study, which aims to examine the directing experiences of women directors of Turkish origin living in Germany in the context of gender and migration, draws a theoretical framework on the axis of identity, culture and gender. After a literature review including an overview of migration from Turkey to Germany, accented cinema, Turkish-German cinema and the relationship between gender and cinema, this study includes the biographies, filmographies, migration stories and how the directors define their identities. Within the scope of the study, the films *Folge der Feder!* (*Follow the Feather*, 2004) directed by Nuray Şahin and *Almanya - Willkommen in Deutschland* (*Almanya: Welcome to Germany*, 2011) directed by Yasemin Şamdereli are analyzed in the context of accented cinema and women's cinema. It is aimed to concretize accented cinema and women's cinema mentioned throughout the study through these films. Of the eleven female directors included in the study (Aslı Özge, Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Buket Alakuş, Nuray Şahin, Serap Berrakkarasu, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk, Verena S. Freytag and Yasemin Şamdereli), in-depth interviews were conducted with six directors (Ayla Yıldız, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Nuray Şahin, Seyhan Derin, Süheyla Schwenk) and these interviews are analyzed in the context of gender and migration by thematic analysis method and it is aimed to answer the question of what it means to be a woman director in the diaspora. As a result, it has been observed that women directors of Turkish origin living in Germany give particular attention to women's issues in their films, that they are exposed to various discrimination and prejudices because they are both women and immigrants, that they are more hopeful for the future because third and fourth generation women directors of Turkish origin are thought to have higher political consciousness, and that they are concerned about the rise of the far-right political party (AfD) in Germany.

Keywords: women directors, diaspora, gender, accented cinema, Turkish-German cinema

EKLER

EK 1 DERİNLEMESİNE GÖRÜŞMELER

Ayla Yıldız ile 16 Şubat 2024 tarihinde yazılı olarak gerçekleştirilmiştir.

Ayşe Polat ile 6 Mart 2024 tarihinde görüntülü olarak gerçekleştirilmiştir.

Nuray Şahin ile 17 Mart 2024 tarihinde görüntülü olarak gerçekleştirilmiştir.

Seyhan Derin ile 19 Mart 2024 tarihinde yazılı olarak gerçekleştirilmiştir.

Aysun Bademsoy ile 22 Mart 2024 tarihinde görüntülü olarak gerçekleştirilmiştir.

Süheyla Schwenk ile 29 Nisan 2024 tarihinde yazılı olarak gerçekleştirilmiştir.