

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DIŞ GÖÇ FİLMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYETİN SÖYLEMSEL İNŞASI

İzlem KANLI

Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Kıbrıs
<https://orcid.org/0000-0003-4880-0640>
izlem.kanli@neu.edu.tr

Pelin AGOCUK

Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Kıbrıs
<https://orcid.org/0000-0002-1886-1883>
peлин.agocuk@neu.edu.tr

ÖZ

Bu araştırma 1990 sonrası Türk sinemasında yer alan dış göç filmlerindeki temsillerde toplumsal cinsiyetin nasıl yansıtıldığını incelemektedir. Araştırmanın amacı, dış göçün kimlikler üzerinde oluşturduğu değişim ve dönüşümleri toplumsal cinsiyet bakış açısıyla ele almaktır. Bu çerçevede araştırmada, göç olgusu toplumsal cinsiyeti dönüştürmekte midir veya nasıl dönüştürmektedir sorusunun cevabı açıklanmaya çalışılmıştır. Göç olgusuyla yaşanan ulusal kimlikteki kırılmalar, kültürel dönüşümler ve kimlik sorunları ekseninde toplumsal cinsiyette meydana gelen değişimler seçilmiş olan dış göç filmlerindeki ana karakterlerin söylemlerine bakılarak çözümlenmiştir. Bu kapsamda her biri Türkiye'den yurtdışına göç etmiş yönetmenlerin göç olgusunu ele aldıkları filmlerden 1990'lı yıllara ait iki film (*Sarı Mercedes*, T.Okan,1992) (*Hamam*, F.Özpetek,1997), 2000'li yıllara ait iki film (*Duvara Karşı*, F.Akın,2004) (*Yaşamın Kıyısında*, F.Akın,2007) ve 2010'lu yıllara ait iki film (*Almanya'ya Hoşgeldiniz*, Y.Şamdereli,2011) (*Kuma*, U.Dağ,2012) filmleri göç temsillerinde melezleşmiş bir kimlik imgelemi bulunduğu, bunun toplumsal cinsiyet rol ve temsillerine yansıdığı ve de bunların filmin anlatı yapısı içerisinde söylemlere yedirildiği varsayımından hareketle söylem analizi yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir. Araştırma filmlerde yer alan temel karakterlerin söylemlerinden yola çıkarak, göçle birlikte gelişen kültürel kimlikteki dönüşümlerin toplumsal cinsiyet yapısındaki dönüşümlerle paralel olup olmadığını, kültürel kimliğin toplumsal cinsiyet yapısı ile paralelliği bulunduğu varsayımıyla ele alınmıştır. Araştırmada, dış göç filmlerinde yer alan toplumsal cinsiyete dair söylemleri çözümlerken kültürel çalışmalar alanından Nira Yuval Davis, Stuart Hall, Ian Chambers, Immanuel Wallerstein ile George Simmel'in kuramsal yaklaşımlarından yararlanılmıştır.

Anahtar kelimeler: *sinema, göç, toplumsal cinsiyet, temsil*

DISCURSIVE CONSTRUCTIONS OF GENDER IN MIGRATION FILMS IN TURKISH CINEMA AFTER 1990'S

ABSTRACT

This research examines how gender is being reflected in the representations of films which focus on external migration in Turkish cinema after 1990's. The aim of this research is to examine the changes and transformations on identities due to migration from a gender perspective. In this framework, the research tried to give an answer to the question of whether migration is transforming gender and if so how is it transforming. The representations on changes within gender due to the fragilities within national identities and cultural transformations as a consequence of migration are analyzed by looking through the discourses within representations. In this context films of the directors whom themselves experienced migration and who focus on migration issues on their films is analyzed. Two films of the 1990's (*Sarı Mercedes*, T.Okan,1992) (*Hamam*, F.Özpetek,1997); two films from 2000's (*Duvara*

Karşı, F. Akın, 2004) (*Yaşamın Kıyısında*, F. Akın,2007) and two films from 2010's (*Almanya'ya Hoşgeldiniz*, Y.Şamdereli,2011) (*Kuma*, U.Dağ, 2012) is analyzed by using discourse analysis method based on the assumption that hybrid identities are common representations within films that focus on migration and that these also reflect as well on the gender roles and representations throughout the film narrative and that they are embedded within discourses. By looking at the discourses of the main characters, the research has questioned whether the changes within gender performances is related to the transformations within cultural identities assuming that the transformations on cultural identities are parallel to the transformations on gender structure. While analyzing the discourses around gender on films focusing on migration, the research also used theoretical approaches from cultural studies such as Nira Yuval Davis, Stuart Hall, Ian Chambers, Immanuel Wallerstein and George Simmel.

Keywords: *cinema, migration, gender, representation*

GİRİŞ

Kimlikler zaman içerisinde çeşitli tarihsel, siyasi ve sosyal koşullara bağlı olarak değişim gösteren bir yapıdadırlar. Kimliklerdeki bu dönüşümler toplumsal cinsiyet yapısına ve rollerine dair değişimleri de beraberinde getirmektedir. Bu araştırmanın çıkış noktası olan göç etmiş kimlikler ise bu çerçevede daha karmaşık bir yapıya sahiptirler. Kimlikler başka ülkelere göçle birlikte daha fazla dönüşüme uğramakta; buna paralel olarak toplumsal cinsiyet rollerinde de değişim ve dönüşümlere neden olmaktadır. Kendi başına sorunsal bir mücadele alanı olarak toplumsal cinsiyetin bu süreçte nasıl değişip dönüştüğü veya değişimde direndiği sinematik temsillerde yer bulan önemli bir temsil alanıdır. Bunun nedeni sinemanın birtakım gerçeklikleri temsil edebileceği gibi topluma ve kimliklere yönelik değişimler sağlayabilen bir araç olarak konumudur.

Bu araştırma temel olarak Türk sinemasında yer alan dış göç filmleri ile bu filmlerde temsil edilen toplumsal cinsiyet temsillerini incelemektedir. Buradan hareket ederek araştırmanın amacı göçmenliğin toplumsal cinsiyet yapısını ve rollerini nasıl dönüştürmekte olduğunu ele almak, göç eden yönetmenlerin bakış açısı ile toplumsal cinsiyete dair dönüşümlerin sinemada söylemsel olarak nasıl ele alındığını irdelemektir. Araştırma gerçekleştirilirken bir yandan da göçmenlerin yaşamakta olduğu sorunların göçmen sinemacılar tarafından nasıl temsil edildiği, göç eden kimliklere yönelik melezleşmiş kimlik imgeleri/söylemleri bulunup bulunmadığı, bu filmlerin ulusal kimlik/kültürel kimlik ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin ne yönde mesajlar taşımakta olduğu dikkate alınan unsurlardır. Çalışmada ayrıca göçmenlerin yaşamakta olduğu kültürel uyum ve/veya çatışmaların göçmen sinemacılar tarafından nasıl temsil edildiğine yer verilmektedir.

Araştırma 1990 sonrası Türk sinemasında yer alan dış göç filmlerine odaklanmıştır. Bu dönemde Türk sinemasında yer alan dış göç filmlerinde toplumsal cinsiyetin nasıl inşa edilmekte olduğunu incelemiştir. Bu kapsamda ulusal kimlik/ötekileştirme/ kültürel kimlik ve toplumsal cinsiyetle ilgili söylemlerin nasıl kesiştiği irdelenmiştir. Araştırma göç eden kimlik/göçmenlik toplumsal cinsiyet yapısını dönüştürüyor mu ve/veya nasıl dönüştürüyor sorusundan hareket edilmiştir. Bu çerçevede yöntem olarak söylem analizi yöntemi tercih edilmiştir. Söylem analizi yöntemi ile filmlerde temsil edilen karakterlerin söylemleri aracılığıyla genel itibarıyla göç olgusuyla birlikte yaşanan kültürel dönüşümler ve kimlik sorunları analiz edilmiştir. Bu doğrultuda, filmlerde oluşturulan söylemler aracılığıyla ulusal kimlikte kırılmalar, kültürel dönüşümler ve toplumsal cinsiyet açısından yaşanan değişimler ele alınmıştır. Göçmen olarak temsil edilen karakterlerin yaşadığı sorunlar, göç etikleri ülkelerde ve kendi ülkelerinde karşılaştıkları kültürel uyumsuzluklar filmlerde oluşturulan söylemler aracılığıyla ortaya çıkarılmıştır. Araştırma, Türk sinemasında göç temsiliinde melezleşmiş bir kimlik imgelemi bulunduğu ve bunun filmin anlatı yapısı içerisinde söylemlere yedirildiği varsayımından hareket etmiştir. Kültürel kimliğin toplumsal cinsiyet yapısı ile paralellikinden yola çıkarak kültürel kimlikteki dönüşümlerin toplumsal cinsiyet yapısındaki dönüşümlere paralel olup olmadığını incelemiştir. Bu bağlamda göç edenlerin gözünden toplumsal cinsiyet bağlamında kültürel uyuma ve/veya çatışmalara bakılmıştır. Araştırmada 1990'lı yıllara ait iki film (*Sarı Mercedes*,1992) (*Hamam*,1997) 2000'li yıllara ait iki film (*Duvara Karşı*,2004) (*Yaşamın Kıyısında*,2007) ve 2010'lu

yıllara ait iki film (*Almanya'ya Hoşgeldiniz*,2011) (*Kuma*,2012) söylem analizi yöntemi ile çözümlenmiştir.

Kuramsal Çerçeve

Kültürel Kimlik ve Göç

Kimlik, bireyin yerleşik olarak yaşadığı veya dahil olduğu grubun düzenlemiş olduğu toplumsal kurallara uygun özelliklere sahip olmasıyla ortaya çıkan bir olgudur. Bu dil, din, ırk, etnisite, kültür ve sınıfsal durum gibi olgularla bireyin gruba dahil olduğunu belirleyen özelliklerdir. Geertz (1973) kültürü, kendi toplumsal yaşam çevreleriyle anlamlı bir deneyimsel bağlantı sağlayan örgütlü kategori ve yorum arayışında olan aktörlerin aynı anda hem ürünü hem de kılavuzu olarak görmektedir. Bu bağlamda kültür hem basitleştirici, hem de düzenleyici bir aygıttır (Akt. Smelser, 2014: 24). Kültürün toplumsal anlamda düzenleyici bir aygıt olması bireyin kültürel kimliğinin de belirlenmesinde önemli bir etkidir. Assmann (2015: 140) kimliğin iki boyutu arasında (kişisel ve ortak) paradoksal görünen bir ilişki olduğunu savunarak, bu görünüşü birbiri ile çelişen iki tezle formüle eder. Birincisi, 'Ben' dışarıdan içeriye oluşur. Grubun biz kimliği, bireyin ben kimliğinden önce gelen ya da kimlik sosyal veya genetik bir olgudur. İkincisi ise; ortak kimlik ya da 'biz' kimliği bu 'biz'i kuran ve taşıyan bireylerin dışında yoktur. Sadece bireysel bilgi ve bilincin ürünüdür.

Bireyin kendi yaşadığı toplumun dili; etnik, kültürel ve sınıfsal özelliklerini yansıttığı bir olgu olarak önem taşımaktadır. Özellikle göçmenlerin kendi kültürlerini geride bırakarak göç ettikleri toplumun kültürüne adaptasyon sürecinde yaşadığı sıkıntılar ön plana çıkmaktadır. Hall (1998: 173-192) kültürel kimlik üzerine iki farklı düşünce yönteminden bahsetmektedir. Birincisi; kültürel kimliği paylaşılan tek bir kültür, bir tür ortak "tek gerçek benlik" bağlamında, daha yüzeysel ya da yapay olarak yüklenmiş diğer benliklerin içinde saklı, yani ortak tarih ve ataları olan insanların ortak benlikleri anlamında tanımlanmaktadır. Diğer görüşte ise, birçok benzerlik noktasını kabul etmesinin yanında daha derin ve önemli kritik farklılık noktaları kim olduğumuzu belirlemektedir. Bu anlayışta kültürel kimlik "var olma" kadar "bir olma" meselesidir ve hem geçmişe hem de geleceğe aittir. Kültürel kimlikler bir yerden gelir, tarihleri vardır ve tarihsel olan herşey gibi sürekli dönüşüme maruz kalırlar. Kültürel kimlikler bir özellik değil, kendimizi konumlandığımız durumla bağlantılıdır. Tarihsel süreç içinde değişim ve dönüşümlerden etkilenerek oluşan kültürel kimlik, konumlanma ile ilgili olduğu için de her zaman bir kimlik politikası ile konum politikası vardır ve bütün bunların kesin bir "köken hukuku" içinde mutlak bir güvencesi yoktur (Hall, 1998:173-193). Göçmenler göç ettikleri ülkelerin kültürel özelliklerine uyum sağlarken kendi kültürel kimliğini de muhafaza ederler. Hall'ün bahsettiği gibi kültürel kimlik daha çok konumlanma ile ilgili olduğu için, yaşamımız boyunca karşılaştığımız farklı kültürlerden etkilenerek, fakat geçmişten kopmayarak kültürel kimliklerimizde değişim ve dönüşümlere maruz kalırız.

Chambers'a göre ise (1995:39-40), miras olarak devraldığımız kültür, tarih, dil, gelenek ve kimlik duygusu imha edilemez ama parçalanır, sorgulanmaya açılır, yeniden yazılır ve yeni bir yöne sokulur; yaşamımızda başka hikayeler, diller, kimlikler duyabilir ve deneyimleyebiliriz. Bütün bunlar harekettten çıkar ve "ben" sürekli olarak böyle bir harekette biçimlenir ve yeniden biçimlenir. Dil ve kimlik duygusu bu hareket ve devinim üzerinden şekillenir, kimlik duygusu hiçbir zaman bir kesinliğe kavuşmaz. Göç ile birlikte oluşan kültürel kimliklerdeki kırılmalar aidiyet duygusunda değişimlere neden olur. Bu bağlamda göç kültürel kimliğin tanımlanmasında belirleyici bir role sahiptir. Göçe refakat eden bu yayılma modernliğin kuşatıcı temaları yani ulus ve edebiyatı, dili ve kimlik duygusu; metropol; merkez duygusu; psişik, kültürel homojenlik duygusudur ve ötekinin radikal başkılığını tanıdığımızda artık dünyanın merkezinde olmadığımızı kabul etmiş oluruz. Buna paralel olarak köklerimizden koparılıp varoluş ve aidiyet duygumuza başkalaşım anlamında bir karşılık buluruz (Chambers, 1995:40). Bu durumda göçmenler öteki olarak konumlandırıldıkları ülkelerin kültürlerine uyum sağlamak için köklerinden uzaklaşıyor fakat tam anlamıyla koparılamazlar.

Ötekileştirme ve Göç

“Öteki”; din, dil, kültür, gelenek ve etnisite gibi olgularla diğer toplumsal gruplardan farklılaşan ve azınlık olarak bu grupların içinde var olan kişilerin konumlandıkları bir durum olarak kendisini göstermektedir. “Öteki” yerleşik bir grubun içine dahil olmaya çalışan farklı kültürel kimliğe sahip olan bireyleri tanımlamak için kullanılır. Göçmenler azınlık olarak yerleştikleri ülkelerde “öteki” olarak konumlanır ve hiçbir zaman o grubun içinde tam anlamıyla var olmazlar. Bir anlamda aidiyet sorunu olarak da tanımlanan “ötekileştirme” yerleşik grupların göçmenleri tanımladıkları toplumsal baskıyla da ilişkilidir. “Öteki” olgusu üzerine ilk kapsamlı çalışmayı ortaya koyan George Simmel’e göre “öteki” yerleşikler açısından gruba ait olmayan ve her an ayrılma ihtimali olan kişileri tanımlamak için kullanılır. “Öteki” huzursuzluk çıktığı takdirde ilk kurban edilen ve dışarıdan gelen kişi olması nedeniyle sorun çıktığında da düşman ilan edilebilir (Akt. Demir, 2008: 5; Osmanoglu, 2016: 77-98).

Hall ise (1994) kimliğin hiçbir zaman tamamlanamayan bir süreç olarak, temsilinin dışında değil, daima içinde kurulan bir üretim olduğunu savunur. Bu devrim sonucunda inşa edilen yer ve aidiyet duygusunda, bireysel hikayeler, bilinçdışı güdü ve arzular daima olumlu, geçiş halinde bir hedefi ve sonu olmayan biçim halini alır (Chambers, 1995:41). Dolayısıyla göç etme mekânsal ve kültürel olarak farklı kimliklerle etkileşime maruz kalmayı da beraberinde getirir. Bunun sonucunda da kültürel kimlik biçimlenebilen, dönüşebilen ve inşa edilebilen bir olgu olarak özellikle göç edenler üzerinde belirleyicidir. Kimlik, insanların kendilerini ülkelerinin sınırları dışında tanımladıkları ve “öteki”nin tanımlanabilmesini sağlayan bir araçtır.

Göç edenler, göç ettikleri ülkelerde bir yandan kendi kültürlerini korumaya çalışırken, diğer yandan da o ülkenin kültürüne ayak uydurmaya çalışırlar. “Öteki” olarak konumlandıkları ülkede kendi kültürlerinden kopuş süreciyle birlikte, diğer ülkenin de kültürüne uyum ve aidiyet sorunu yaşamalarının sonucunda kimlik çatışmasıyla karşı karşıya kalırlar. Kimliği tanımlarken dil, etnisite, kültürel deneyim ve toplumsal cinsiyet gibi olgulardan yararlanılır. Dolayısıyla göçmenler göç ettikleri ülkelerde “öteki” olarak konumlandırılmalarının yanında, kendi ülkelerinde de kültürel uyumsuzluk ve aidiyet sorunuyla karşılaşılırlar.

Toplumsal Cinsiyet ve Göç

Her bireye yüklenen anne, baba, evlat, kardeş vb. gibi kadın ve erkek üzerinde toplumsal olarak yaratılan, sürekli değişen roller ve kimlikler vardır. Toplumda kadın ve erkeğe yüklenen roller toplumsal cinsiyeti oluşturur. Toplumsal cinsiyetin belirlenmesinde ve kodlandırılmasında, ulusalcılık ve milliyetçiliğin de rolü bulunmaktadır. Balibar’ın vurguladığı gibi ırkçılık ve milliyetçiliğin kendisi toplumsal cinsiyet ile cinselliğin kodlandırılmasında güçlü bir etki yaratmaktadır (Huysen, 1999 :97). Toplumda kadın ve erkek algısının kodlanmasında toplumsal ve siyasal kurumların etkisi son derece önemlidir.

Kadınlar toplumsal düzenlerin köktenci olarak kurulmalarında merkezi bir yere sahip olması nedeniyle, genellikle topluluğun “şerefi”nin taşıyıcısı olarak görülür ve topluluk kültürünün nesillerarası yeniden üreticisi olarak kurulurlar (Yuval-Davis, 2003:132). Ataerki toplumlarda kadınların denetimi toplumsal düzenin köktenci kurulması açısından hayati bir öneme sahiptir. Bu düzen içinde kimin “ideal erkek” ve “ideal kadın” olabileceği çeşitli tanımlamalar ve kodlamalarla düzenlenmiştir. Dolayısıyla kadının bu toplumsal rollerinden uzaklaşmasını toplumsal düzende bir felaket olarak algılayan topluluklarda kadınlar genellikle belirsiz bir yere sahiptirler (Yuval- Davis, 2033: 97). Kadınlar için kurgulanan bu kültürel kodlar ve uygulamalar kadını “boyun eğen”, “fedakar” ve “öteki” olarak konumlandırmıştır. Kadın genellikle yemek pişirme, çocuk bakma, ev işi yapma gibi işlerle “ev içi”nde konumlandırılmış ailenin kutsallığı vurgulanarak kadınların “ev dışı” ortamda yer alması veya üretime katkı sağlamasının tehlikeli bir duruma yol açabileceği vurgulanmıştır. Toplumsal olarak kadının ve erkeğin yeniden üretime ne şekilde ve nasıl katkı koyacağı belirlenmiş ve nesillerarası kültür aktarımında da toplumsal cinsiyet rolleri denetim altında tutulmuştur.

Kapitalist sistemin ideolojik gerekliliği olarak “ev kadını” icat edilmiş ve kadınların çalışmadığı, yalnızca eve baktığı vurgulanarak, hükümetler istihdam edilmiş olan sözde emek gücü yüzdelelerini

hesaplarken, “ev kadınları”na bu paydada yer vermemişlerdir (Wallerstein,1995:47). Bu düzenlemenin kadının “ev içi”nde çalışmasının gerçekten bir çalışma olmadığı düşüncesini oluşturmasının yanı sıra, “ev dışı” emek gücünün de küçümsenerek üretim ilişkileri açısından erkeklere göre daha az ücretle ve daha düşük görevlerde çalıştırılmasına neden olmuştur.

Toplumsal bir yaratı olmasının yanı sıra, değişmez bir “özü” olmayan insan bedeni tarafından da biçimlendirilen toplumsal cinsiyet, onu çeşitli yollarla biçimlendirip değiştiren toplumsal güçlerle karşı karşıyadır (Giddens, 2005: 109-112). II Dünya Savaşı sonrası özellikle kadının ev içinden ev dışına konumlandırılmasıyla birlikte toplumsal cinsiyet rollerinde de değişimler yaşanmıştır. Toplumsal cinsiyeti biçimlendiren ve dönüştüren unsurlar arasında iç göç ve dış göç güçlü bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Almanya başta olmak üzere 1950’li yıllarda Avrupa ülkelerine yapılan göçler toplumsal cinsiyet rollerinde de dönüşümlerin yaşanmasına ve kadının ev içindeki yerinin sorgulanmasına neden olmuştur. 1970’li yıllarda Avrupa ülkelerinde kadın işçilere de ihtiyaç duyulmasıyla birlikte, toplumsal cinsiyet rollerinde değişimlerin yaşanması, kadının ev dışında ekonomik üretime katkıda bulunması aynı zamanda ev içindeki rollerde erkek ve kadın arasında paylaşım yapılması söz konusu olmuştur. Ataerkil bir toplum olarak Türkiye’de bu dönüşüm ve değişimlerden etkilenen ülkeler arasındadır. Özellikle Avrupa ülkelerine göç eden kadınların çalışma hayatına geçmeleri ve emek gücünün karşılığını almaları Türkiye’de de toplumsal cinsiyet rollerinde değişimlere neden olmuştur. Sonuç olarak, kadının ekonomik üretime katkıda bulunması erkeğin otoritesinin sarsılmasına ve erkek egemen toplumlarda toplumsal cinsiyet rollerinde algı değişimine yol açmıştır.

Göç Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Söylemsel İnşası

Sarı Mercedes (T.Okan,1992) filmi Ankara’nın bir köyünde doğup büyümüş, kimsesiz, amcasının yetiştirdiği yoksul bir adam olan Bayram’ın Ankara’ya çalışmaya gitse de iş bulamayıp hayallerini gerçekleştirmek üzere Almanya’ya gidişini ve Türkiye’ye tatil amaçlı yola çıkarken başından geçenleri konu alır. Bayram Almanya’da yaşadığı dönemde tüm parasını bir mercedes araca yatırmış olup bunun kendisine statü kazandırdığını düşünmektedir. Öyle ki tanıştığı tüm kadınların arabası için kendisiyle birlikte olacağını düşünmekte ve hoşlandığı tüm kadınlara arabasıyla gezme teklif etmektedir. Bu çerçevede Bayram, bir erkek olarak gücün kendisinde olduğunu ve arabası kanalıyla tüm kadınların kendisini onaylayacağını düşünmektedir. Öte yandan filmde temsil bulan kadın karakter Solmaz bir yandan 1960’lı yılların Almanya’ya göç etmiş ilk kadın temsilini sunarken bir yandan çalışan kadın imgesini verirken, diğer yandan Bayram’ın arabasında gezmek karşılığında kendisiyle birlikte olarak toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında eşitsiz ve olumsuz bir temsil sunar. Bayram, Solmaz’la birlikte olduktan sonra onunla bir daha görüşmez ve onu arabasıyla Türkiye’ye götüreceği sözünü verdiği halde sözünü tutmaz. Bu durumda Bayram, Mercedes arabasını değil, kadınları bir araç olarak görmektedir. Filmde Bayram karakteri, Mercedes arabası ile kadınları özdeşleştirmiştir. Hatta daha da ileri bir boyutta, arabasını kadınlardan daha üstün görmektedir. *Sarı Mercedes* filmindeki söylemleri incelediğimizde, Bayram’ın bakış açısıyla toplumsal cinsiyet bağlamında kadın, denetim altında tutulabilecek bir temsilde konumlandırılmıştır. Ataerkil toplumlarda kurgulanan kültürel kodlar filmde, Bayram karakterinin temsiliyle yansıtılmıştır. Filmde öne çıkan söylemler, ataerkil toplumlarda yaygın olan toplumsal cinsiyet rollerine göre kurgulanmıştır:

‘Gel de dayan işte. Kadının böylesi de başka birşey canım... Bu ne Kezban’a ne Solmaz’a benziyor. Zaten Kezban’dan ne gördük, nikahına almadan dokunamayacağın cinsindedir. Vermez de vermez... Halbuki bu...’

‘Yanaşsam mı acaba? Şuna bak ya... Bilse aşağıdaki Mercedesin benim olduğunu hemen altına yatıverir.’

Toplumsal cinsiyet bağlamında, geleneksel toplumlarda kadın erkekten daha aşağı bir konuma yerleştirilmiştir. Bu söylemde Bayram, Mercedes arabası olduğu için statü atladığını, dolayısıyla kadınların denetimini daha kolay sağlayabileceğini düşünür.

Hamam filmi (F. Özpetek,1997) İstanbul’a miras nedeniyle zorunlu olarak yapılan bir seyahatin gönüllüleşmesini; İtalya’da yaşayan bir insan gözüyle İstanbul’daki Türk kültürünün yansımalarını ve kimlikte gelişen değişimleri ele almaktadır. *Hamam* filminde temel göçmen erkek karakter Türkiye’ye yerleştiğinde kendi toplumsal cinsiyetini keşfetmeye başlar. Böylelikle İtalyan kökenli, eğitilmiş, üst

sınıfa ait temel erkek karakterin göç olgusuyla birlikte kimliğinde ve hayat tarzında değişimler yaşamaya başlar.

Bu filmde modern çekirdek aile yapısına sahip temel erkek karakterin toplumsal cinsiyet rolleri biseksüel olarak verilmektedir. Filmde temel karakter göçle birlikte kendi cinsel kimliğini keşfeder. Dolayısıyla kimlik politikaları bu filmde cinsiyet politikalarıyla kesişmektedir. Medeni durumu evli olan ve Türkiye'ye Türkiye'nin ataerkil olduğu önyargısıyla giden İtalyan bir erkeğin bir Türk erkeğine aşık olmasıyla birlikte hem Türk ulusal ve toplumsal cinsiyetiyle ilgili önyargılarında kırılmalar, hem de kendi yönelimlerinde değişimler meydana gelmektedir.

Hamam filminde öne çıkan söylemleri ele aldığımızda; Türk kültürünün bir parçası olan sözlü kültür geleneğinin temsil edilmekte olduğu görülür. Bir yandan Türk mahalle yaşamını sembolize eden sahnelerde kadınların evlerinin balkonlarından veya pencerelerden birbirleriyle sözlü olarak iletişimikleri görülür. Mahalleyle ilgili tüm meseleler; ölüm haberleri, dedikodu gibi olayların tamamı evlerin kamuya açılan eşiklerinde dillendirilmektedir.

Bunun dışında, filmde baskın olan söylemler Türk ataerkil yapısındaki cinsiyetçi yapıyı vurgular şekilde belirtilmektedir. Örneğin İtalyan kadın kocasına miras işlerini tamamlamak üzere Türkiye'ye kendisinin değil kocasının gitmesi gerektiğini Türkiye'deki toplumsal cinsiyet yapısıyla ilişkilendirerek söylemektedir:

'Ayrıca oraya erkek gitmeli çünkü orada erkekleri daha çok sayarlar.'

Bu söylem aynı zamanda Batılı kadın gözünden Türkiye'deki toplumsal cinsiyet ilişkilerine olan bakış açısını temsil etmektedir.

Filmin bir diğer sahnesinde torunu Francesco'ya bıraktığı mektupla birlikte büyükannenin sesi üst ses olarak eşlik etmektedir. İstanbul'da yaşamış bu İtalyan kadınının bıraktığı mektupta öne çıkan söylemler yine Türk kültüründe varolan cinsiyetçi yapıya dair izler taşımaktadır:

'Burada kadınlar Avrupalı kadınların elde ettiğinin yarısını elde edebilmek için iki katı çaba sarfetmek zorunda kalıyorlar.'

'Sadece erkeklere özgü eğlence düzenleme fikri hoşuma gidiyor. Bu güçlü aile reislerinin şehrinde tek Batılı hamam sahibesi ben olacağım ve gizlice onların en özel zevklerini seyredebileceğim..'

'...ve bu saygıdeğer aile babaları hakkında o kadar çok şey biliyorum ki beni aziz analarımdan bile daha çok sayıyorlar..'

Yine filmin bir başka sahnesinde İstanbul'da yaşayan Füsün'un müstakbel kocasının aileyle tanıştığı akşam yemeğinde Türk erkeğinin evli kadınla ilgili genel bakış açısıyla ilgili söylemleri göze çarpmaktadır:

'Füsün'un çalışmasına gerek yok, okula gitsin, evimizle ilgilensin'

Duvara Karşı (F.Akın, 2004) filmi Almanya'da yaşayan ikinci kuşak Türk kökenli göçmen Sibel ve Cahit'in aile baskısından dolayı planlanmış evliliklerini konu alır. *Duvara Karşı* filminde temel karakter Sibel ailesi ile Almanya'da yaşayan, geleneksel-muhafazakar aile yapısına sahip bir kadındır. Kocası kıskançlık cinayeti işleyip hapse giren Sibel ailesi tarafından namus cinayetine kurban gitmemek için İstanbul'a göç etmek durumunda kalır. Filmde temel kadın karakterin yani Sibel'in aile baskısından ötürü yaşadığı ülkede kültürel çatışmayı daha yoğun yaşadığı görülür.

Filmdeki göç olgusu ve kimlik politikaları temel karakter Sibel ile yan karakter Cahit'in her ikisi için de sorunsaldır. Bir yandan içerisine doğdukları kültürle (Almanya) şekillenip o kültüre adapte olmaya çalışırken, öte yandan kendileriyle çelişebildiklerini görürüz. *Duvara Karşı* filminin yönetmeni Fatih Akın filmin öyküsünün çıkış noktası olarak esin kaynağından bahsederken, Almanya'daki bir Türk kız arkadaşının kendisine sahte evlilik teklifinde bulunduğunu söylemiştir (Bahrens & Toteberg, 2011: 118-119). Bu bağlamda, Almanya'da yaşayan göçmenlerin toplumsal anlamda yaşadıkları sorunların, Almanya'da yaşayan bir yönetmenin gözünden temsil edilmesi filmi daha önemli kılmaktadır. Ayrıca filmdeki göçmen temsilinin Almanya'da yaşayan bir Türk göçmen olan yönetmenin gözünden aktarılması, sinemanın toplumsal gerçekliği yansıttığını da ortaya koymaktadır.

Bu filmde öne çıkan söylemlere baktığımızda baskın olarak Almanya’da yaşayan Türklerin Türk kültürü ile ilgili bakış açılarını yansıtan söylemlerin ön plana çıktığı görülür: Türk otobüs şoförünün aile baskısı nedeniyle anlaşmalı sahte evlilik planlayan iki göçmen çocuğunun konuştuklarına kulak misafiri olduğunda verdiği tepkide görüldüğü gibi bir göçmenin gözünden Türk olmak din ve ahlakla ilgilidir:

Otobüs şoförü: *‘Sizin gibi Allah’ımı, dinini, kitabını tanımayan köpeklerin otobüsümde işi yok’* Cahit’le arkadaşının kız isteme sahnesinde de kayınpeder *‘çikolatalarda alkol var mı’* diye sorarak bir kez daha İslami muhafazakar Türk ailesi söylemini inşa etmektedir.

Bir başka sahnede ise Sibel’in abisi damadı Türk olup Türkçe bilmemekle eleştirmektedir:

Abi: *‘Türkçeni ne yaptın’*

Damat: *‘Çöpe attım’*

Bunun yanında Türk aile yapısına sahip olmanın gerektiği roller de söylemler üzerinden kurulmakta ve eleştirilmektedir. Sibel altı aydır evli oldukları halde hiç aile ziyaretine gitmediklerinden şikayet ettiğinde Cahit *‘nefret ediyorum bu Türk şeyinden’* diyerek karşılık vermektedir.

Evlendikten bir süre sonra Cahit’e ilgi duyduğunu hissetmeye başlayan Sibel’in kendisiyle yeniden birlikte olmak isteyen bir erkeğe cevabı evli Türk kadınından ve erkeğinden beklenen rollerle ilişkilidir:

‘beni rahat bırak ben evil bir kadını. Ben evli bir Türk kadınıyım ve yanıma daha fazla yaklaşsan kocam seni öldürür’

Kocasının kıskançlık cinayeti sonrasında Sibel’in bu kez geleneksel yapıda mağdur olduğunu gösteren söylemler öne çıkar. Sibel namus cinayetine kurban gitmemek üzere kaçmak zorunda kalacaktır:

Sibel: *‘beni burada yaşatmazlar, ailem...’*

Abi: *‘namusumuzu temizlemek zorundaydık’*

Öte yandan filmin ikinci basamağında İstanbul’da geçen hikayede yer alan söylemlere baktığımız zaman bu söylemlerin daha çok iki zıt kültürü çatıştırmak, ‘biz-siz’ karşıtlığı kurmak üzere kurgulandığı görülür:

İstanbul’da girdiği büfede erkeklerin oturduğu bir masaya gidip oturan Sibel’e:

‘buralı değilsin galiba’

‘nereden anladın?’

‘ben anlarım’

‘gelsenize buraya, burada nerede uyuşturucu bulabilirim?’

‘manyak mısın kızım sen’ diyerek yüz çevrilmektedir.

Öte yandan İstanbul’a gelen Cahit’in bindiği taksiddeki şoför de Almanya’dan göçmek durumunda kaldığından *‘beni kovdu domuzlar’* diyerek geldiği kültürü ötekileştirmektedir.

Yaşamın Kıyısında (F.Akın, 2007) filmi kızının eğitim masraflarını karşılamak amacıyla Almanya’ya gider Yeter ve orada Alman dili profesörü oğluyla yaşayan Ali’nin yollarının kesişmesiyle başlar. *Yaşamın Kıyısında* filminde Yeter’in ölümünden sonra profesör Nejat Yeter’in kızını bulmak ve eğitim masraflarını karşılamak için Türkiye’ye gider. Temel karakter Yeter’in kızı Ayten yasadışı bir örgüt üyesidir ve Almanya’ya iltica etmiştir. *Yaşamın Kıyısında* filminin temel kadın karakteri Ayten’in toplumsal cinsiyeti eşcinsel olarak verilmektedir. Filmde toplumsal cinsiyet ve politik ifade biçimleri iç içe geçmektedir. Filmdeki temsillerde hem siyasal kimliğin hem de toplumsal cinsiyet kimliğinin sorgulanması amaçlanmıştır. Toplumsal değerlerin ve genel geçer kuralların da eleştirildiği filmde temel karakter Ayten’in hem siyasi hem de cinsel kimliği önem taşımaktadır.

Öte yandan filmdeki erkek karakter Ali ise Almanya’da üniversitede akademisyenlik yapan oğlu ile birlikte yaşamaktadır. Ali bir genel evde tanıştığı Yeter’e aşık olur ve orada kazandığı parayı kendisine aylık olarak vereceğini söyleyerek kendisiyle birlikte yaşamasını ister. Yeter Türkiye’deki kızını okutabilmek için hayat kadınlığı yapmaktadır. Yeter Ali’nin bu teklifini düşünür. Tesadüfen Almanya’da yaşayan iki Türk genci Yeter’i genelevde görüp peşine düşerler. Yeter’e Türkçe selam verirler. Yeter Türk olduğunu anlamamaları için Almanca konuşarak *‘Anlamıyorum’* der.

Adam: *Türkçe konuştuğunu duyduk. Yoksa Türklüğünden utanıyor musun? Sen hem Türk hem de Müslüman'sın. Saptığın yol yanlış tövbe et. Seni bir daha bu alemde görmeyelim. Yazık olur sana!*

Bu sahnedeki söylemde Yeter Türk olduğunu yaptığı iş yüzünden gizlemektedir. İki Türk gencinin tehdit içeren konuşmasında ise milliyetçi bir söylem vardır. Türk kimliğini korumak isterken aslında Almanya'da kendilerini ötekileştirmişlerdir. Dolayısıyla da Yeter'e yardım etmek yerine onu tehdit etmeyi seçmişlerdir.

Almanya'ya Hoşgeldiniz (Y.Şamdereli,2011) filmi Türkiye'den ekonomik nedenlerle Almanya'ya işçi olarak giden Hüseyin'in hikayesini anlatmaktadır. Film dış göç sürecini nedenleri ve sonuçlarıyla Hüseyin'in hikayesi aracılığıyla anlatır. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde Almanya'ya göç eden Hüseyin bu ülkede geleneksel ve muhafazakar aile baskısı altında yaşamaktadır. Filmde göçmenlerin, özellikle Hüseyin'in büyük bir Türk ailesi olarak özünü kaybetmemelerini istemeleri nedeniyle film aidiyet duygusunu da sorgulamaktadır.

Almanya'ya Hoşgeldiniz filminin bir sahnesinde Canan metroda yolculuk yaparken üç çocuklu Türk bir aile görür. Çocuklar metroda yaramazlık yaparlar kadının kucagındaki bebek de sürekli ağlamaktadır. Canan'ın karşısında oturan yaşlı Alman bir çift onlardan rahatsız olur.

Yaşlı kadın eşine dönerek; *'Başka bir hobileri yok mu bunların? Durmadan ürüyor vahşiler. Doğum kontrol hapı diye bir şey var ama kullanmayı bilmiyorlardır.'*

Canan yaşlı kadının söylediklerini duyar ve yaşlı kadına: *'Pardon ama biz yabancıları hoş görmeliyiz. Bütün gün ormanda tembellik yapmaktan aklımıza başka bir şey gelmiyor. Tek bildiğimiz yan gelip yatmak ve düzüşmek. Çocukları seven insanlar da var. Bir buçuktan fazla olsa da...'*

Filmde Canan Almanya'da doğup büyümüş ve Alman vatandaşıdır. Bu söylemde genel olarak insanların farklı kültürlere ve farklı ırktan insanlara karşı bakış açısı sorgulanmaktadır. İnsanların bu farklılıklara hoşgörülü olması gerektiği mesajı verilmektedir. Bu sahnede Almanların Türk göçmenleri ötekileştirilmiştir; oysa ki Canan'ın söylemde insanların dili, dini, ırkı ve kültürü farklı olsa bile hoşgörülü davranmaları gerektiği ve onların yaşadığı koşulların göz önünde bulundurularak eleştirilmesi gerektiğinin altı çizilmektedir. Ayrıca bu sahnede iki farklı göçmen temsili vardır. Biri Almanya'da doğup büyüyen ve oranın kültürüyle yetişen Canan, diğeri ise oranın kültürüne adapte olmaya çalışan Türk ailesi.

Kuma (U.Dağ, 2012) filmi Türkiye'de kırsal kesimde yaşayan Ayşe'nin evlendirilerek Avusturya'ya bilmeden ölmekte olan bir kadının kocasına kuma olarak götürülmesini konu alır. Kuma filminin temel karakteri Ayşe Almanya'ya yerleştikten itibaren kendisini muhafazakar aile yapısı içerisinde bulur. Filmdeki temsiller Türk aile yapısının içe ve kendi kültürüne kapalılığını vurgular: Temel karakter bağlamında Ayşe filmin başında kendisine biçilen kumalık rolüne ve içinde yaşadığı koşullara da adapte olurken, zaman zaman Avusturya'daki muhafazakar Türk kültür yapısıyla çatışmaya girse de günün sonunda gelin olarak geldiği ailenin yapısına adaptasyon göstermektedir. Bunun dışında kimlik politikaları bağlamında *Hamam* ve *Yaşamın Kıyısında* filmlerinde de görüldüğü gibi filmdeki temsiller bir kez daha cinsiyet politikalarıyla kesişme göstermekte ve eşcinsellik olgusunun varlığı yurtdışında abartılmış geleneksel muhafazakar değerlere ters düşmekle birlikte yine de bu filmlerde bu kimliklere yer verildiği görülmektedir.

Kuma filminde baskın olarak öne çıkan söylemlere baktığımızda ise söylemlerin daha çok Türkiye'den Avusturya'ya göç etmiş temel karakter Ayşe'yi dışlamak ve ötekileştirmek üzere kurgulandığı görülür:

'mırıldanmayı bırak, babanın köyünde değilsin'

Gelin: *'herşey ortak bizim evde'* dediğinde geline *'eskiden köyde olduğu gibi desene!'* diyerek karşılık verilmesi gibi daha çok Türkiye'nin kırsal bir bölgesinden Avrupa'ya geçiş orada yaşayanlar tarafından eleştirilmektedir. Kısaca Avrupa'da yaşayanların gözünden Türkiye'ye yönelik eleştirel bir bakış açısının yansıdığı görülür. Bunun yanında zaman zaman Avrupa'da konumlanmış Türklerin de Avrupalılara karşı söylemlerine de yer verildiği görülmektedir:

Göçmen annenin *'ben az mı gavur pisliği temizledim'* örneğinde görüldüğü gibi.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Araştırma, 1990 sonrası Türk sinemasında dış göç filmlerinde toplumsal cinsiyetin söylemsel inşasını değerlendirmiştir. Göçmenlerin yaşadığı sorunların göçmen sinemacılar tarafından nasıl temsil edildiğini saptamak amacıyla ve bu filmlerde yer alan toplumsal cinsiyete dair inşa ve söylemlerin değerlendirilmesi bağlamında filmler söylem analizi yöntemi ile değerlendirilmiştir:

Araştırmada ortaya çıkan bulgulardan biri göç filmlerinin genel olarak toplumsal cinsiyet rollerinde farklılıkların bulunduğu sunmasıdır. (*Hamam*, *Yaşamın Kıyısında* ve *Kuma* filmlerinde görüldüğü gibi). Toplumsal cinsiyet açısından baktığımızda, cinsiyet politikaları bağlamındaki temsillerinin sadece kadın-erkek ayrımı çerçevesinde değil farklı cinsel kimliği olan kişiler olarak temsil edildiği görülmektedir. *Hamam* filmindeki temel karakter eşcinseldir, *Yaşamın Kıyısında* filminde de temel karakter eşcinsel olarak yansıtılmıştır. *Kuma* filminde ise yan karakter eşcinsel olarak temsil edilir. Bu temsiller Türkiye'nin toplumsal düzeninin ve kültürel yapısının ve özellikle dış ülkelere göç etmiş muhafazakar aile yapısının alışık olmadığı bir durumdur. Filmlerdeki cinsiyet politikaları temsilden çıkarılacak genel sonuç her türlü farklılığın var olduğu ve bu farklılıklara hoşgörü ile yaklaşılması gerektiği mesajıdır. Kısaca; eşcinsellik olgusunun varlığı yurtdışında abartılmış geleneksel muhafazakar değerlere ters düşmekle birlikte yine de bu filmlerde bu kimliklerin de temsil bulduğu görülmektedir.

Dış göç filmlerini ele alan filmlerde ayrıca kadına yüklenen geleneksel rollerle ilgili bir yandan muhafazakar söylem ve temsillere yer verilirken, bir yandan ise geleneksel rollerle ilgili değişimler gözlenmiştir. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* ve *Duvara Karşı* filmlerinde görüldüğü gibi kadın temsilleri bağlamında toplumsal cinsiyet rollerindeki geleneksel yapıda kırılmalar görülmektedir. Söylemsel değerlendirmelerden yola çıkarak filmleri toplumsal cinsiyetle ilgili değerlendirdiğimizde ise şu sonuçlara ulaşırız;

İtalya'da yaşayıp Türkiye'yi ziyarete gelen bir insan gözüyle İstanbul'daki Türk kültürünün yansımalarını ve kimlikte gelişen değişimleri ele alan *Hamam* filminde temel karakter göçle birlikte kendi cinsel kimliğini keşfetmiştir. Öte yandan filmde yabancı gözüyle Türkiye'deki toplumsal cinsiyet rollerine yönelik olumsuz bakış açısı da yansıma bulur. *Duvara Karşı* filminde ise, temel karakter Sibel muhafazakar göçmen bir Türk ailesinin kızı olmasının bedelini planlanmış sahte bir evlilik yaparak ve sonucunda namus cinayetine kurban gitmemek üzere ülke değiştirip çeşitli sıkıntılar çekerek öder.

Yaşamın Kıyısında filmi de yeni kuşağın kadın olarak çektiği sıkıntıları yansıtır. *Yaşamın Kıyısında* filminde temel karakter Ayten eşcinsel olarak kurgulanmıştır. Ayten aynı zamanda yasa dışı bir örgüt üyesidir. Filmde toplumsal cinsiyet ile politik ifade biçimleri iç içe geçmekte olup filmdeki temsillerde hem siyasi kimliğin hem de cinsel kimliğin sorgulanması amaçlanmıştır. Toplumsal değerlerin ve genel geçer kurallarında eleştirildiği filmde, temel karakter Ayten'in hem siyasi hem de cinsel kimliği önem taşımaktadır. Ayten yasadışı bir örgüt üyesidir yani siyasi suçludur. Ülkesinde uygulanan politikalara ve hukuk sistemine karşı mücadele etmektedir. Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında ise, kendi hem cinsiyetle yaşadığı lezbiyen ilişkinin sinemadaki eşcinsel cinsiyet temsili ile örtüştüğünü göstermektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı olarak, toplumsal olarak yaratılan ve bu bağlamda kadın ve erkeklere değişen toplumsal rol ve kimlikler yüklenmesini ifade eder.

Almanya'ya Hoşgeldiniz filminde Almanya'ya göç eden Hüseyin bu ülkede geleneksel ve muhafazakar aile yapısı altında yaşamaktadır. Filmde göçmenlerin özellikle de Hüseyin'in büyük bir Türk ailesi olarak özünü kaybetmemelerini istemeleri nedeniyle film, aidiyet duygusunu da sorunsallaştırmakta ve sorgulatmaktadır. Aile muhafazakar ve milliyetçi olmasının yanında toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında daha özgürlükçü bir tavırları vardır. Evlilik dışı hamile olan toruna Hüseyin'in tepkisi olumsuz değildir. Almanya'ya taşınmakla birlikte ailenin toplumsal cinsiyet rolleri ve bakış açıları olumlu yönde değişmiştir.

Göç süreci tüm bireyler için travmatik olsa da kadın üzerinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanan sosyal ve psikolojik sorunların da eklendiği daha derin izler bırakır (Berger, 2004). *Kuma*

filminin temel karakteri Ayşe, gelin olarak gönderildiği Avustralya’da bir yandan kendisine biçilen kumalık rolü ile ilgili sıkıntılar yaşarken, diğer yandan yine kadın olmanın bedelini kuma olarak girdiği göçmen muhafazakar aile yapısı ile çatışmalar yaşayarak ödemektedir. *Sarı Mercedes* filminde ise temel karakter Bayram, Almanya’ya göç eden birinci kuşak göçmenleri temsil eder. Bayram, en büyük hayalini gerçekleştirmiş ve bir Mercedes arabaya sahip olmuştur ve bu sayede statü atladığını düşünmektedir. Diğer yandan da toplumsal cinsiyet algısında bir değişiklik yaşamamıştır.

Bhasin’e göre (2003:21-22), ataerkil yapılarda kadının üretimi ya da işgücü, doğurganlığı, cinselliği, etkinlikleri, mülkiyet ve diğer ekonomik kaynaklar, toplumsal, kültürel, siyasal kurumlar ataerkil bir denetim altındadır. Bu noktada ataerkil sistemlerde kadını denetim altına almak için farklı şiddet türleri kullanılıp, bu şiddet türleri meşru bile görülebilir (Akt. Koçak, 2017:62). Dolayısıyla Bayram kadınları yetiştirdiği ülkede (Türkiye) konumlandırıldıkları gibi görmektedir. Bayram’a göre kadınlar belli bir ekonomik güce sahip olduğunda denetimi altına alabileceği cinsel bir objedir ve filmde Bayram karakteri kadına yönelik dolaylı bir şiddet uygulamakta ve bu davranışını meşru görmektedir. Genel olarak değerlendirdiğimizde toplumsal cinsiyet bağlamındaki temsillerde göç etmiş kadın karakterlerin baskın olarak yeni kültürel yapıya daha hızlı adapte olduğu, çalışma hayatına girebildiği ve kültürel uyumla ilgili sıkıntı yaşamadığı gözlemlenirken (*Duvara Karşı, Kuma, Yaşamın Kıyısında*); erkek karakterlerin aksine milliyetçi ve ataerkil söylemleri muhafaza etmekte direndiği görülür. Değerlendirilen göç filmlerindeki erkek karakterlerin söylemleri Türk ataerkil yapısındaki cinsiyetçi tavrı baskın olarak vurgular şekilde gerçekleşir (*Sarı Mercedes, Hamam, Duvara Karşı, Almanya’ya Hoşgeldiniz, Kuma, Yaşamın Kıyısında*).

KAYNAKÇA

- Assmann, Jan, (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, 2. Bsk. Çev.: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahrens, V. & Toteberg, M. (2011). *Sinema, Benim Memleketim Filmlerimin Öyküsü*, Çev.: Barış Tut, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Balibar, E. & Wallerstein, I. (1995) *İrk, Ulus, Sınıf: Belirsiz Kimlikler*, 2. Bsk. Çev: Nazlı Ökten, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, Roni (2004). *Immigrant Women Tell Their Stories*. New York: The Haworth Press.
- Chambers, Ian, (1995). *Göç, Kültür, Kimlik*, Çev: İsmail Türkmen & Mehmet Beşikçi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York, ABD: Basic Books.
- Giddens, Anthony, (2005). *Sosyal Teorinin Temel Problemleri*, Çev: Ümit Tatlıcan, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Hall, Stuart, (1998). *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık, "Kültürel Kimlik ve Diaspora" s.173-192*, Ankara: Sarmal Yayınları.
- Huyssen, Andreas, (1999). *Alacakaranlık Anıları*, Çev.: Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçak, Selen, (2017). “Göç filmlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Görsel Analizi: “Almanya Acı Vatan” ve “Polizei” Film Örnekleri” s. 59-83, *Sosyoloji Konferansları*: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/328978>
- Münch, R. & Smelser, Neil J., (2014). *Kültür Kuramı*, Çev.: Cumhur Atay, İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Osmanoğlu, Ömer, (2016). *Türk Sineması’nda Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma*, *Marmara İletişim Dergisi*, Yıl: 2016, Sayı : 25, ss. 77-98.
- Yuval-Davis, Nira, (2003). *Cinsiyet ve Millet*, Çev: Ayşin Bektaş, İstanbul: İletişim Yayınları.

Film Listesi

- Sarı Mercedes* [Film], Ergun, Cengiz; Okan, Tunç (Yapımcı), Tunç Okan (Yönetmen), Türkiye: Odak Film, 1993.
- Hamam* [Film], Buzzuro, Paolo; Ergun, Cengiz (Yapımcı), Ferzan Özpetek (Yönetmen), İtalya, Türkiye, İspanya: Sorpasso Film, Promete Film, 1999.
- Duvara Karşı* [Film], Kurtuluş, Mehmet; Schwingel, Ralph ve diğerleri. (Yapımcı), Fatih Akın (Yönetmen), Almanya, Türkiye: Warner Bros, Pan Nakliyat, 2004.

Yaşamın Kıyısında [Film], Akın, Fatih; Ödemiş, Funda (Yapımcı), Fatih Akın (Yönetmen), Almanya, Türkiye, 2007.

Almanya'ya Hoşgeldiniz [Film], Brunner, Annie (Yapımcı), Yasemin Şamdereli (Yönetmen), Türkiye: Medyavizyon, 2011.

Kuma [Film], Heiduschka, Veit; Katz, Michael (Yapımcı), Umut Dağ (Yönetmen), Avusturya: Wega Filmproduktion GmbH, 2012.