

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ÖZGÜR YAREN

Altyazılı Rüyalar

Avrupa Göçmen Sineması



Altyazılı Rüyalar



Özgür Yaren, 1995 yılında Samsun Anadolu Lisesini bitirdi. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun olduktan sonra aynı okulda yüksek lisansını *Devrim Sonrası İran Sineması* üzerine, doktorasını *Avrupa Göçmen Sineması* üzerine yaptı. *Trik-Trak* isimli kısa filmle 1999'da Ankara Uluslararası Film Festivali'nde ödül aldı ve kısa bir süre TRT'de yapım asistanı olarak görev yaptı. Yüzüncü Yıl Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi'nde öğretim elemanı olarak çalıştı.

Sonsuz cesareti ve sevgisi için, Bilja'ya...

Özgür Yaren

Altyazılı Rüyalar

Avrupa Göçmen Sineması



De Ki / 24

Altıyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması
Özgür Yaren

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2008

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan

Yayına Hazırlayan: Sinem Umman

Teknik Hazırlık: Binali Mansur

Kapak Tasarımı: İLEF Reklam Atölyesi

Kapak Uygulama: Tolga Hepdinciler

Kapak Resmi: Kerstin Stelter (Corazón International) *Yaşamın Kırısında* (Fatih Akin, 2007) filminden bir sahne: Solda Ayten Öztürk rolünde Nurgül Yeşilçay ve sağda Lotte Staub rolünde Patrycia Ziolkowska.

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)

Birinci Baskı: Mart 2008 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-23-2

Bandrol Seri No Aralığı:

SKB-VFA 448476'dan

SKB-VFA 449575'e kadar.



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Selanik Caddesi 39/18 Kızılay / ANKARA

Tel: 0 312 417 19 12 Faks: 0 312 419 11 25

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

Sunuş.....	7
Giriş.....	9
Göç ve Göçmen Sineması.....	17
Paradigmanın İflası: Ulusal Sinemalardan Göçmen Sinemalara	27
Ulusal Sinema Tartışması ve Film Çalışmalarında Ulus Odaklı Yaklaşımlar	27
Ulus Ötesi Sinemalar	43
Göçmen Sineması	47
Avrupa Göçmen Sineması	55
Diaspora ve Sürgünler	57
Diaspora Tipolojileri Üzerine Bir Tartışma	60
Diasporik Yaratıcılık	64
Diaspora ve Sürgün Sineması	69
Politik Adanmışlık ve Sürgün Endüstrisi	72
Diaspora ve Sürgün Sinemasından Örnekler	78
Sömürge Sonrası.....	89
Sömürge Sonrası Göçmenler	93
Sömürge Sonrası Göçmen Sinema	94
Ters Yüz Etme Stratejisi ve Sömürge Sonrası Bir Trope Olarak Melez Kimlikler	104
Bir Sömürge Sonrası Strateji Olarak Ters Yüz Etme	106
Bir Trope Olarak Melez Kimlikler: Göçmenlik ve Queer Durum.....	110
Emek Göçmenleri	113
Almanya'da Göç Deneyimi ve Sinema: Özgün Bir Göçmen Sinema Örneği	116
Karşılaşma ve İlk Örnekler: Başkalarının Göçmen Sineması	118
Göçmenlerin Sineması: Arka Mahalle Ethosu	123
Sonraki Kuşak Göçmenler, Melezleşen Kimlikler, Çeşitlenen Film Pratikleri	127
Melezlik ve Göçmen Sinema: Direniş Temsili ya da İdeolojik Onaylama	134

Göçmen Film Anlatısı: Bahtingil Araç Kutusu ve Bir Analiz	
Denemesi	139
Ayrışık Dillilik (Heteroglossia)	141
Çiftseslilik (Dialogism)	143
Çokseslilik (Polifoni)	144
Altyazılı Rüyaalar: Göçmen Film Anlatıları.....	147
Tema.....	150
Kronotop (Zaman/Uzam) ve Olay Örgüsü.....	151
Karakterler ve Kimlik Temsilleri	156
Dil.....	165
Müzik.....	172
Trope.....	175
Sonsöz.....	181
Dizin.....	189
Kaynakça.....	195

Sunuş

Türkiye’de sinema literatürü gün geçtikçe geliyor, zenginleşiyor. Ancak hâlâ göçmen sinemasına ilişkin bir kitap bulunmayışı daha çok eksiğimiz olduğunun da göstergesi. Genç bir akademisyen olan Özgür Yaren’in *Altıyazılı Rüyaalar: Avrupa Göçmen Sineması* adlı kitabı bu anlamda bir ilk çalışma.

Göçmen sineması iki ayak üzerinde duruyor. Biri göçmenlere karşı ilgi ve duyarlık göstermiş (ama kendileri göçmen olmayan) yönetmenlerin filmlerindeki göçmen temsilleri; diğeri de doğrudan bu deneyimi yaşamış yönetmenlerin yaptığı filmler (ki bunlar bazen göçmenlikle ilgili olmayabilir; ama büyük olasılıkla da ilgili olacaktır).

İlk gruba giren yönetmenlere en bilinen örneğiyle Alman Reiner Werner Fassbinder’in *Angst essen Seele auf* (*Korku Ruhu Kemirir*, 1974) filmini gösterebiliriz. Bu filmde Alman temizlik işçisiyle Arap Ali’nin evlendiklerinde başlarına gelenler anlatılır. Amaç, göçmenlerin sorunları değil (belki de onların en önemli sorunu budur) onları saran atmosferin, çevrenin ikiyüzlü bakışının eleştirisidir. Bu filmde sadece Alman toplumu Nazi geçmişini hatırlatırcasına Ali’ye “Öteki” olarak davranmaz; aynı zamanda çok sevdiği Alman kadın da onu nesneleştirmekten, onu kullanmaktan ve farkında olmadan aşağılamaktan çekinmez. Göçmenle evli olmak, evet, çok zordur ama göçmen olmak iki kat zordur. Filmin her şeye rağmen çiftin birlikte olabileceklerine dair görece umutlu bir finali vardır. İlk gruptaki filmlerin daha az bilinen bir örneği Yeni Avrupa sinemasının ve festivallerin göz bebeği olan Belçikalı Jean-Pierre ve Luc Dardenne kardeşlerin filmidir. 1996’da ülkelerinde göçmen sorunlarını çarpıcı bir biçimde anlatan *La Promesse* (*Vaat*) Belçika’ya yasa dışı yollarla gelen (getirilen) göçmenleri para karşılığı aldatan / kullanan bir baba oğul aracılığıyla yabancıların Belçika gibi zengin bir ülkede yaşadığı sefilliği, umutlarını, çaresizliklerini görünür kılar. Öyle ki filmin finalinde kocası kazayla yaralanan ve sonra ölüme terk edilen Afrikalı kadına bu durumu söylemeyi göze alan genç çocuk bir kez daha (hemen her Dardenne’ler filminde olduğu gibi) vicdanının sesini dinler ve arkası dönük de olsa kadına gerçeği söyler. İlginçtir, bu final de tuhaf bir umut barındırır, çünkü belli ki kadın artık Belçika’da yalnız kalmayacak, genç çocuk ona yardım edecektir.

İkinci gruba girenler göçmen yönetmenler ve filmleri. Kuşkusuz doğup büyüdüğü yerden başka bir ülkeye giden, ev sahibi ülkede yaşayan göçmen yönetmenler olduğu gibi artık orada doğmuş büyümüş genç kuşak yönetmenler de var. Ülkemizden, Anadolu'da doğup Almanya'da yaşayan Tevfik Başer'i ve Hamburg'da doğup orada yaşayan Fatih Akın'ı en bilinen örnekler olarak verebiliriz. Yine bireysel örnekler ve filmler üzerinden gidersek Özay Fecht'in yorumuyla *40 qm Detschland (40 Metrekare Almanya)*, Tevfik Başer, 1996) muhafazakâr bir Türk ailede kadının yaşamını, göçmen kadınların sorunlarını anlatırken *Gegen die Wand (Duvara Karşı)*, Fatih Akın, 2004) artık orada doğup yaşayan göçmen çocuklarının (Türk-Almanların?) yaşamlarının kesişmesini, ayrılmalarını ve imkânsız bir aşkı anlatır. Akın hem bu filmiyle hem de *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul (İstanbul Hatırası)*, 2005) adlı Türkiye'nin seslerini / müziğini arayan belgeseliyle Türkiye'yi bizden daha iyi bildiğini kanıtladı. *Duvara Karşı* ile melodramı yeterince özümselediğini, *Vesikalı Yarım*'i (Lütfi Akad, 1968) bizden daha iyi izlediğini, *İstanbul Hatırası* ile bu toprakların müziğini bizden daha iyi bildiğini gösterdi.

Belki de daha iyi görebilmek için uzakta olmak gerekiyor. Bu nedenle göçmen sineması bir kategori olarak son yıllarda ve bundan sonra daha çok duyacağımız, adından söz ettiren bir kategori olacak. Hem o ülkeye hem diğer ülkeye farklı yönleriyle hâkim olan bu yönetmenler farklı bir zenginliği yaratıyorlar. *Duvara Karşı*'nın finalindeki memleketeye dönüş boşuna değil. Dönecek bir yuva olmasa da. Ne oralı ne buralı olan çocuklar belki de hem oralı hem buralı, her yerden olmak istiyorlar. Çift kimlikli olmak, çok kimlikli olmak, melez olmak sinemasal olarak neyi değiştiriyor? Diaspora/sürgün sineması, sömürge sonrası filmler ve emek göçmenleri kategorilerinin ayırt edici özellikleri neler? Ulusal sinema, uluslararası sinema nedir? Bu kitapta bunun gibi sorular yanıtlanırken yeni sorular da ortaya atılıyor.

İlk kitabıyla yaratıcı ve başarılı bir akademisyen olduğunu kanıtlayan Özgür Yaren'in *Altıyazılı Rüyalara: Avrupa Göçmen Sineması* adlı çalışması önemli bir boşluğu dolduran, göçmen sinemasını sorunsallaştıran, zengin içeriğiyle tartışan, yeni sorular yaratan, okurun ufkunu genişleten ve yeni yapıtlar için yol açan bir ilk yapıt niteliğindedir.

Ruken Öztürk / Mart 2008, Ankara

Giriş

*“no tengo lugar
y no tengo paisaje
yo menos tengo patria”¹*

Avrupa, 1960’lardan itibaren eski dünyada bir istikrar, refah ve demokrasi yarımadası olarak hem kendi içinden, hem çevre ülkelerden ve eski sömürgelerinden, giderek tüm dünyadan yoksullar, işsizler, savaşlardan, iç savaşlardan, etnik çatışmalardan ve siyasal baskılardan kaçan mülteciler için çekim merkezi haline geldi. Yarım yüzyılla yakın zaman içinde bazen iş bulabilmek ve daha iyi bir yaşam bazen de sadece hayatta kalabilmek için kıtaya gelen göçmenler, göç veren ülkeler, göçlerin niteliği ve niceliği değişim geçirirse de, göç olgusu var olmaya ve kıtanın çehresini değiştirmeye devam etti.

Ancak buraya göçenler, hayalleri ve umutları ne olursa olsun, iki yüzyıl önce buradan kalkıp yeni dünyaya göçenler gibi neredeyse sınırsız kaynaklar, ekip biçebilecekleri uçsuz bucaksız, sahipsiz topraklar bulmadılar. Onlar gibi kurallarını kendilerinin koyabileceği, dilediklerince yaşayabilecekleri topluluklar da kuramadılar. Avrupa’nın göçmenleri, misafir işçi olarak çağrıldılar, mülteci olarak sığındılar ve kaçak işçiler olarak en düşük ücretlerle, en istenmeyen işlerde çalışmaya gönüllü oldular. Onları kurulu bir düzen, işleyen bir sistem bekliyordu ve onlar eski göçmenlerin aksine yeni bir sistem kurmaya değil, var olan sistemin bir parçası olmaya girişmişlerdi. Önceleri hükümetlerce çağrılı, işgücü arzındaki açığı kapatmakla görevliydi. Sonra, yükselen duvarlara, sertleşen yasalara ve polisiye ön-

¹ “Ne yerim var ne de yurdum, köyüm de yok vatanım da”. Remedios Silva Pisa’nın “Naci en Alamo” şarkısından.

lemlere rağmen kendi insiyatifleriyle geldiler ve “ev sahiplerince” nitelikleriyle ve nicelikleriyle sorun olarak algılanmaya başladılar. Uyum, bütünleşme ve asimilasyon tartışmaları böylece başladı. 1980’lerden sonra beliren kronik işsizlik ve büyük ekonomilerin vadettiği refaha erişemeyen görece yoksul yerlilerin düş kırıklığı, dışarıdan gelen ötekilerin oluşturulan olumsuz imgesiyle birleşince, dahası, düş kırıklığının ve ters giden her şeyin sorumluları olarak göçmenler gösterilmeye başlanınca, göçmenler giderek artan biçimde milliyetçiliğe, ırkçılığa ve yabancı düşmanlığına maruz kalmaya başladılar.

Onların Mormonlar gibi yerlilerden ayrı yerleşim yerleri ve kendi yasaları, “soluk benizliler” gibi çitleri yoktu. Toprak sahibi değil, emekçiydiler. Sömürmek için değil, kendi vatanlarından daha uygun koşullarda sömürülmek için oradaydılar. İsviçreli yazar Max Frisch’in sloganlaşmış saptamasında olduğu gibi, Avrupalılar iş gücü istediler ancak gelenler insandı.²

Avrupa’nın demografik yapısını sonsuza kadar değiştirecek bu göç dalgasıyla birlikte, ilkin göç alan ülkelerin aydın ve sanatçıları özellikle sinema ve edebiyat alanında verdikleri yapıtlarında, göçmenlerin sorunlarını, beklentilerini, umutlarını ve korkularını yansıtmaya giriştiler. Kısa zamanda onları göçmenlerin eski yurttaşları olan aydın ve sanatçılar izlediler. Göçmenleri konu edinen yapıtlar bir anlamda kolektif bir bütün ya da cemaatler topluluğu olarak tüm göçmenlerin ve bunun da ötesinde göçmen bireylerin sesleri olma iddiası taşıyordu. 1990’larla birlikte ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin yapıtları, göçmenlerin seslerini daha dolaysız duyurdular ve suç, işsizlik, gelir ve eğitim düzeyi istatistiklerinin soğuk rakamlarının ötesinde, göçmenlere daha insani bir pencereden bakma fırsatı verdiler. Diğer yandan sonraki kuşaklarda kültürel olarak melezleşen göçmenlerin anlattığı ve anlatıldığı bu yapıtlar, göçmen temsili odağından uzaklaşarak, kimi zaman doğrudan, kimi zaman eleştirel ve dolaylı olarak çok kimlikli ve çokkültürlü bir dünya tasvirine evrildiler.

Göçmenlerin özellikle film alanında çok kısa bir zaman dilimine sığan, buna karşın gittikçe kendinden daha fazla söz ettiren kültürel birikimi, tüm renkliliği ve çeşitliliğiyle bu çalışmanın ateşleyicisidir. Göçmenlik ve sinema arasındaki ilişkinin her boyutuyla sorgulanması ve özerk bir kategori olarak göçmen sinemanın varlığı (ya da olasılığı), yola çıkarken ağırlığını

² “Wir riefen Arbeitskräfte und es kamen Menschen” Bkz. Birleşmiş MilletlerGöçmen Hakkında Konvansiyonu tanıtım metni, bkz.www.unesco.org/most/migration/convention/

hissettiren sorunlardır. Göçmenlik akla bir dizi dikotomiye; göçmenleri ve ev sahibi toplumu, göçmenleri ve anayurt toplumunu, geneli ve özeli, kuralı ve istisnayı getirir. Göçmen sinema, kaçınılmaz olarak ya göçmenleri anlatır ya da göçmenler tarafından anlatılır (çoğu durumda ikisi birden geçerlidir). “Göçmen sinema” en az “Üçüncü Sinema” kadar (ve belki de herhangisi bir ulusal sinema jeneriğinden çok daha fazla) somut, tanımlanabilir ve geçerli bir kategori olarak görünür. Ancak sıra kavramı açmaya, alt kategoriler yaratmaya, “hangi göçmenlerin sineması” sorusunu sormaya geldiğinde özcülük³ tehlikesi baş gösterebilir. Hint göçmenlerle Türk göçmenlerin filmlerini, bir kısmı Güney Asya, bir kısmı Anadolu kökenli olduğu; etnik, dinsel, kültürel vb. kimlik farklılıkları barındırdığı için ayırmaya kalkmak böylesi bir tehlikeyi doğurur. Bu yönelim, tıpkı 1990’lı yıllarda film çalışmaları literatüründe ağırlığı hissedilen ulusal sinema paradigmasına benzer (ulus devletlerin sınır çizgilerinin ötesine berisine değil ama azınlıklar arasında yapılan bir karşılaştırmada etnik, dinsel, kültürel farklılıklara dayalı) bir paradigmanın daha küçük ölekte ortaya konulması anlamına gelir. Oysa göçmen sinema kavramının kendisi, varlığını sözü edilen bu paradigmanın artık önemini yitirmesine borçludur.

Göçmen sinema, yakın zamana kadar film çalışmalarında ulusal sinemaların gölgesi altında kalarak ihmal edilen bir alandı. Bugün ulusal sinema olgusunun sorgulanma ve çözülme sürecine girmesiyle onun masif gövdesinin yarattığı gölge küçüldü, farklı sinemasal pratikler ve onları değerlendiren yeni kavramlar yavaş yavaş gün yüzüne çıktı. Böylelikle sinema tarihinin tamamıyla karşılaştırıldığında hiç de genç sayılmayacak bir alan, nihayet hak ettiği ilgiye kavuşmaya başladı. Bu olguyu kavrama, sınıflandırma ve bir yere yerleştirme hatta onun için yer açma çabası, akademik ilginin kaçınılmaz sonucudur. Bu nedenle ulusal sinema tartışmalarına ve özellikle 2000’lerden bu yana bu tartışmanın değişen seyrine ve yeni kavramların doğuşuna değinmek gerekir. 90’lar, Benedict Anderson’un *Hayali Cemaatler*’indeki (1983) ulus kavrayışının, Andrew Higson’un “The Concept of National Cinema” (1989) başlıklı makalesiyle film çalışmalarına çağrıldığı ve bu alanda şaşkınlık verici bir popülerliğe kavuştuğu, ulus devlet-ulusal sinema formülünün diğer her sınıflandırmayı önemsiz

³ Varoluşun karşısında her zaman öze öncelik veren, gerçekliğe ulaşma yolunda özün varoluşu kat kat aşan bir değeri olduğunu savlayan, bu nedenle de varlıkların varoluşlarını değil de özyüklerini sorgulamayı öneren öğretisi (Bkz. Felsefe Sözlüğü, Güçlü, A. Uzun, Erkan vd., Bilim ve Sanat:Ankara, 2003).

birer ayrıntıya indirgediği yıllardı. İzleyen on yılda bizzat Higson'un konumunu değiştirmesiyle ulusal sinemanın değil ama ulusal sinema paradigmasının sarsılmasına, ulusötesi sinema, göçmen sinema gibi daha belirsiz, daha küçük ölçekli kavramların, ulusal sinemanın boşalttığı alana yayılışına tanık olduk.

Yeni kavramların biçimlendirdiği ortamda göçmen sinema, ulusal sinemanın boşalttığı alanın bir kısmını doldurmaya adaydı. Ancak göçmen sinema, ulusal sinema paradigmasına benzeyen kimlik farklılıklarına dayalı bir ayrım üzerinden biçimlenemezdi. Bu çalışmada göçmen sinemayı sınıflandırmak üzere göç motivasyonlarına dayalı olarak tanımlama yoluna gidildi.

Küresel bir olgu olarak göç birçok belirgin motife sahiptir. Dünyanın farklı köşelerinden farklı insanlar, bir takım belirgin motifleri olan benzer gerekçelerle göç ederler. Bu motifler göç eylemini ve göçmenlik deneyimini, göçmenlerin kendileriyle, ev sahibi toplumla ve geride bıraktıkları anayurtlarıyla olan ilişkilerini, nihayet onların tasalarını ve problemlerini başka etkenlerle birlikte belirleyici güce sahiptir. Bu nedenle çalışmada göçle birlikte göçmen sinema olgusu farklı göçmenlik motiflerine dayalı özgün bir sınıflandırmayla ortaya konuldu.

Göçmen sinemaya yönelik yeni serpilmekte olan ilgi nedeniyle alanda kısıtlı bir literatür bulunduğunu kaydetmek gerekir. Ella Shohat (1994), Deniz Göktürk (1999), Tim Bergfelder (2005) gibi araştırmacılar farklı bağlamlarda bu konuyu ele almışlardır. Ancak göçmen sinema üzerine Hamid Naficy'nin (2001) ayrıntılı fakat tartışmalı çalışması dışında bütünlüklü ve kapsayıcı bir çalışma mevcut değildir. Bu nedenle özgün bir ayrıma ihtiyaç duyuldu.

Naficy'nin çalışmasında göç motiflerine dayalı benzer bir ayrım telaffuz edilir; "sürgün", "diasporik", "sömürge sonrası etnik ve kimlik sinemacıları" ayrı başlıklar altında ele alınır ancak Naficy, "aksanlı sinema" adını verdiği olguyu bu çatı altında incelemek yerine, aksanlı sinemanın hem üretim biçiminde hem de yapıtların biçim ve içeriğinde rastladığı ortak motifleri gruplandırarak ele almayı tercih etmiştir. Konu hakkında aydınlatıcı ve fikir veren gözlemleri bir araya getiren bu tercih, yöntem açısından sorgulanmaya açıktır. Öte yandan elinizdeki çalışmanın çatısını yukarıda sözü edilen göç motiflerine dayalı ayrım oluşturmaktadır. Farklı göçmenlik durumlarının farklı sinemasal pratiklere ve farklı stratejilere ilham vereceği önkabulüne dayanan "Diaspora/sürgünler", "sömürge sonrası göçmenler" ve "emek göçmenleri" kategorileri, sentetik bir ayrıma konu olmakla, sınırlarının belirsizliğiyle ya da örtüşmesiyle eleştirilebilirler. Ayrıca bu katego-

riler doğal olarak statik ve tarih dışı değildirler. Her birinin zaman içinde diğer kategorilerle yer yer benzeşen ya da farklılaşan tarihsel gelişim çizgileri vardır. Bu ayrımlar diğerlerinden farklılaşan, özgün yönleri olmasına rağmen birçok farklı düzeyde iç içe geçmiş durumdadır. Ancak öncelikle konunun farklı boyutlarıyla anlaşılmasına yardımcı olma amacını taşıyan bu ayrım tüm kusurlarına rağmen göçmen sinemanın özerk bir kategori olarak değerlendirilmesi, bu kategorinin özgün karakteristiğinin ve tarihsel dönüşümünün ortaya konması bakımından yararlıdır. Ayrıca ulusal sinema tartışmalarının bize öğrettiği gibi bu alanda kusursuz bir taksonomi (sınıflandırma) modeli oluşturabilmek çok olanaklı (ve belki de gerekli) değildir.

Yapılacak taksonomide her kategorinin öne çıkan farklı öğeleri ayrıca vurgulanmıştır. Diaspora/sürgün sineması özgül politik adanmışlık ve dayanışma ekonomisi nosyonlarıyla diğer kategorilerden ayrılır. Sömürge sonrası direniş pratikleri, sömürge sonrası sinemanın ve doğal olarak sömürge sonrası göçmen sinemanın karakteristik bir özelliğidir. Sömürge sonrası anlatılar hem sömürgeci anlayış ve onun günümüzdeki uzantılarına, hem de bağımsızlığın yaşamsallığını bahane ederek her türlü özgürleşimci hareketi bastıran Üçüncü Dünya bağımsızlık hareketleri ve onların ardılı milliyetçi rejimlere karşı direniş için elverişli bir zemin oluştururlar. Sömürge sonrası göçmen filmlerle birlikte emek göçmenleri kategorisinde de melezlik; özellikle cinsiyet alanındaki melez kimlik temsilleri, melezliğin bir göçmenlik alegorisi olarak kullanımını düşündürecek kadar sık işlenen bir motiftir.

Melezlik örneğinde olduğu gibi, çeşitli göçmen filmlerde tekrar eden motifleri izlemek, göçmen sineması için geçerli genellemeler yapmamızı sağlayabilir. Anlatının farklı düzeylerinde kendini gösteren tekrar eden motifleri tanımlamak için edebiyat eleştirisinden ödünç alınan bir kavram olan *trope* (mecaz) kullanılabilir. Yunanca *Tropos*'dan gelen sözcük orijinal olarak "yönelme", "tarz", "üslup" anlamına gelir. Resimde biçim, renk ve çizgi bu sanatsal sistemin temel kodları, örneğin sert ve yumuşak hatlar bu sistemin alt kodları olarak değerlendirilirse, Ingres'ın bir tablosunun açık ve belirgin hatları ya da Auguste Renoir'ın ince, yumuşak çizgileri özel mecazlardır (Monaco, 2007:66).

James Monaco'nun örneğini aktaracak olursak, dramada jestin merkezi bir önemi vardır ve temel kodlardan biridir. Yüzüklü elin bağlılığı simgeleyecek biçimde öpülmesi için uzatılması da özgül bir alt koddur. Ama Lawrence Olivier'in III. Richard'da oynama tarzı tamamen kendine özgü bir mecazdır. Film, anlatsal, çevresel, resimsel ve müzikal sanatlara, bu arada dramaya özgü kodları ve mecazları tercüme

edebildiği gibi kendisine ait, eşsiz bir kodlar ve mecaz sistemine de sahiptir (66). Göçmen film örneklerinde sinemasal tür uylaşımına olduğu kadar göçmen sinemaya özgü *trope*'lara da rastlanır. Okula yeni gelen ve herkes tarafından dışlanan öğrenciyle ilk arkadaşlık eden kendisi de sorunlu ve dışlanmış çocuk karakteri gençlik filmlerine özgü bir uylaşımdır ve göçmen filmlerinde de aynı biçimde karşımıza çıkar (Bkz. *Koru Kendini*, *Zozo*). Öte yandan düğün sahneleri ve anlatı içinde taşıdıkları işlev, göçmen sinemaya özgü katıksız bir *trope*'dur. Aslında Naficy'nin *An Accented Cinema* çalışmasında yaptığı, göçmen filmleri "mektup tarzında anlatılar", "hayali anayurt", "klostrofobi", "yolculuk, sınır ve kimlik aşmak" gibi göçmen sinema *trope*'larına göre ayırarak ele almaktır. Tekrar eden motifler bu çalışmada "Göçmen Sineması" teriminin içini doldurmaya yarayacak elverişli bir malzeme olarak görülmektedir. Nihayet bu çalışmanın amaçlarından biri, göçmen sinemanın geçerli bir terim ve özerk bir kategori olarak ortaya konmasıdır.

Çalışmanın son bölümünde öncelikle göçmen sinema anlatısı, klasik anlatı öğeleri açısından değerlendirilmekte ve Bahtingil kavramlardan da yararlanılarak göçmen sinemasının farklı kategorileri arasındaki koşutlukların, farklılıkların ya da yinelenen motiflerin, çeşitli film örnekleri üzerinden ele alınacağı bir analiz denemesine yer verilmektedir.

Bahtin'in çoksesliliğe vurgu yapan kavramları edebiyat eleştirisi alanında geliştirilse de film çalışmaları alanına kolaylıkla uyum sağlar. Bu sayede birçok araştırmacı, Bahtingil kavramları hevesle film eleştirisinde kullanmayı denemiştir. Bu çalışmada Bahtin'in "kronotop", "karnaval", "tact", "ayrışık dillilik", "çokseslilik" gibi kavramlarının film çalışmaları alanına aktarılmasında, Robert Stam'in (1992; 2000) ve Michael V. Montgomery'nin (1993) deneyimlerinden yararlanılmıştır. Bahtingil kavramlar genel olarak film çalışmalarında, özellikle de farklı düzeylerde çoksesliliği doğal olarak içinde barındıran göçmen filmlerin çözümlemesinde yararlı olabilecek nosyonlar içerir. Bahtin'in Dostoyevski romanlarında bulguladığı bir özellik olan çokseslilik, hem biçimsel hem ideolojik bir özellik olarak tanımlanmıştır. Çoksesli roman, monolojik romanın karşısında farklı seslerin yazarın tahakkümü dışında özgürce yan yana yer alabildiği demokratik bir anlatı olarak konumlandırılmıştır. Göçmen filmlerin doğasındaki, farklı dillerin, diyalektlerin, aksanların yan yana kullanılmasıyla kaynaklanan çokseslilik öncelikle kavramın biçimsel tarafıyla ilgilidir. Ancak Bahtin'in tanımlamalarından yola çıkacak olursak, çoksesliliğin ideolojik boyutu, biçimsel boyutuyla doğrudan ilişkili değildir. Bahtin'e göre örneğin Dostoyevski'nin çoksesli romanlarında birçok monologcu-

yazarın (Leo Tolstoy, Pisemski, Leskov ve diğerleri) yapıtlarına kıyasla önemli ölçüde az bir dil ayrımlaşması, yani daha az dil üslubu, bölgesel ve toplumsal lehçe, mesleki jargon, vb. vardır. Dostoyevski'nin romanlarında kahramanların hepsi tek ve aynı dil ile, yani yazarların diliyle konuşuyor gibi bile görünebilir (Bahtin, 2004:252-3). Burada çoksesliliğin yazarın tutumuna ilişkin ideolojik boyutu değil, göçmen sinemayla doğal bir ilişki içinde olan biçimsel boyutu ön planda tutulmuştur. Bu açıdan okuyucu, çalışmanın sonunda yer verilen film analizi bölümünde kavramın ideolojik boyutunun kullanımında eksiklik hissedebilir.

Çalışma içinde yapılan taksonominin üstünde, genel olarak göçmen sinema anlatı karakteristiğini ortaya koymak üzere göçmen sinema anlatısı, klasik anlatı öğeleri açısından değerlendirilmiştir. Tema, kronotop (zaman/uzam) ve olay örgüsü, karakterler ve kimlik temsilleri gibi klasik anlatı öğeleriyle birlikte dil ve müziğin kullanımı incelenmiş, *queer*'lik,⁴ düğün sahneleri, şiddet gibi sınıflandırması zor özel *trope*'lar ayrıca ele alınmıştır. Burada amaç göçmen sinemanın doğasına içkin denilebilecek özelliklerini ortaya koymaktır. Bunların içinde farklı film türlerinden ve alt türlerden göçmen filmlere geçen uyuşumlarla birlikte, filmler arasında çeşitli anlatı öğeleri açısından gözlenebilecek benzerlikler, kullanım sıklığı tür uyuşumu (*genre convention*) olmaya yetnese de *trope* olarak nitelenebilecek yinelemeler, direniş ya da öz-temsili ihtiyacından çıkan çeşitli ortak, yaygın ya da benzer anlatı stratejileri vardır.

Bu bölümde yer alan analiz denemesinde, yapım tarihi, yapım yeri, sinemacının cinsiyeti, yapım tarzı gibi belli bazı farklılıkları temsil edebilecek beş örnek film (*Beautiful People/Güzel İnsanlar*, *Kurz und Schmerzlos/Kısa ve Acısız*, *La Haine/Protesto*, *En Garde/Koru Kendini*, *Chouchou*) ele alınmıştır. 1995 – 2004 yılları arasında, Almanya, Fransa ve İngiltere'de, erkek ve kadın sinemacıların yönettiği, ticari anaakım sinemasından marjinal film pratiklerine uzanan bir çizgide yer alan bu filmler göçmenliği farklı düzeylerde sorunsallaştıran, sürgün, sömürge sonrası, emek göçmeni topluluklara ve bireylere dair öyküler anlatmaktadır.

Güzel İnsanlar (Jasmin Dizdar) ve *Koru Kendini* (Ayşe Polat) sürgünlüğü farklı biçimde ele alan örneklerdir. İlkinde sürgünlüğe yol

⁴ Annamari Jagose, geçmişte homoseksüelin argo karşılığı ya da homofobik bir aşağılama sözcüğü olarak kullanılan *queer*'in günümüzde gay, lezbiyen, biseksüel, transseksüel, genderqueer (belirli bir cinsiyeti seçmemiş) ve bazen aseksüel gibi farklı cinsel konum, tercih ve bunların bileşimleri tanımlayan bir şemsiye kavram olduğunu belirtir (1997).

açan travma ön plandayken ikincisinde yeni yurt ve uyum sorununa değinilir. 1990'lı yıllarda ilki Fransa'da ikincisi Almanya'da çekilen *Protesto* (Mathieu Kassovitz) ve *Kısa ve Acısız* (Fatih Akın) banliyöde geçen, arka mahalle ethosundan etkilenmiş iki ayrı örnek olarak çok sayıda ortak noktaya sahiptir. *Chouchou* (Merzak Allouache) ise yine *Koru Kendini* ile birlikte göçmen sinemanın görev sinemasından oyunbaz haz sinemasına evrildiğine ilişkin sava uygun düşen yakın zamanlı örneklerdendir. Analiz denemesi, örnek filmlerin Bahtingil kavramların da yardımıyla göçmen sinema anlatısını betimlemekte kullanılan altı farklı kategori altında karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Bu denemeyle birlikte göçmen sinemanın karakteristiğine, tarihsel gelişimine ve geleceğine ilişkin ipucu elde etmek amaçlanmaktadır.

Alanda bulunan önemli bir boşluk içinde konumlanan bu çalışma, Avrupa coğrafyasıyla sınırlı kalmakla birlikte göçmen sinemayı özerk bir kategori olarak ortaya koyması ve önemli dönüşümlere denk düşen belli bir dönemseleştirme içinde ele alması bakımından özgün bir deneme olma niyetindedir.

Göç ve Göçmen Sineması

Bir insanın göç etme kararını, dünyadaki belli bir ekonomik sistemin bağlamı içinde düşünmek gerekir. Siyasal bir kuramı pekiştirmek için değil de, böyle bir insanın başına gelenleri doğru değerlendirmek için yapmak gerekir bunu. Bu ekonomik sistemin adı yeni sömürgeciliktir. Ekonomik kuram, bu sistemin az gelişmişliği yaratarak göç etmeye yol açan koşulları nasıl oluşturduğunu gösterir: Ayrıca, bu sistemin göçmen işçilerin satmak zorunda oldukları iş gücünü neden gereksindiğini de açıklar. Ne var ki, ekonomik kuramın dili, ister istemez, soyut bir dildir. Bu yüzden, göçmen işçinin hayatını belirleyen güçleri kavramak ve bu güçlerin, onun kişisel yazgısının bir parçası olduğunu anlamak istiyorsak, bunu daha az soyut, daha açık ve daha kesin bir dille açıklamalıyız. Eğretileme kullanmalıyız. Eğretileme geçicidir. Kuramın yerini alacak değildir (Berger, 1976: 41-43).

Göç konusu disiplinlerarası bir yaklaşım gerektirir. Her disiplin masaya kuramsal ve ampirik olarak farklı bir bilgi getirir. Brettel ve Hollifield göç çalışmalarında antropologların ağlara ve ulusaşırı topluluklara bakmayı öğretirken sosyologların ve ekonomistlerin ilgisini toplumsal ve insani sermayeye, göçmen yerleşimi ve uyumunun zorluklarına çektiklerini aktarırlar. Beri yandan siyasal bilimciler kamu siyasası üretim aşamasındaki organize çıkarların rolünü anlamamıza yardımcı olurlar. Hukukçular ise göçün yurttaşlık ve egemenlik kurumları üzerindeki etkisini gösterirler. Tarihçiler göçmen deneyimini tüm karmaşıklığıyla betimleyerek bize göçmenlerin umutlarını ve tutkularını anlama ve onlarla daha çok empati kurma olanağı verirler. Demograflar sınırlar arası insan hareketlerine yönelik en ampirik kavrayışı sergiler, kuramsal ve metodolojik araçlarıyla bu hareketlerin göç veren ve göç alan toplumların nüfus dinamiklerini nasıl etkilediğini gösterirler (Brettel, Hollifield, 2000: vii).

Sosyal bilimlerin bu karmaşık fenomene olan çok yönlü ilgisine dair örnekleri genişletmek olasıdır. Bu çalışma ise göçmenler ve sonraki nesilleriyle, geldikleri toplumlarda gerçekleştirdikleri kültürel üretim çerçevesinde, sinema bağlamında ilgilenmektedir. Sinemanın tek başına göç olgusunu tüm yönleriyle gösterebilme yeteneği tartışılır. Bu anlamda bu dar alan (Berger'in sözlerini akılda tutarak), kuramdan çok eğretilmeye yakın durmaktadır. Ancak bu dar başlığı göç olgusunun diğer yönleriyle birlikte ele aldığımızda özel olarak sinema alanına, eğretilmeden öte kuramsal nitelik taşıyan, olguları açıklayabilme yeteneği iddiasını yükleyebiliriz. Bu nedenle sinema özeline inmeden önce genel olarak göç ve göçmenlik olgularının ne olduğunu, hangi yaklaşımlarla ele alındığını incelemekte fayda vardır.

Göç eğilimi temel bir insani özelliktir. Homo Sapiens'in kökeni tüm kuşkların ötesinde henüz kesinleşme de bilim adamları türümüzün ilkin Afrika kıtasında görüldüğü ve oradan tüm dünyaya yayıldığı konusunda hemfikir sayılırlar. Bugün yeryüzündeki halkların dağılımı irili ufaklı birçok göç hareketiyle, baskınlar, istilalar, fetihler, esir ticareti, kolonizasyon, hac yolculukları ve sınır aşırı yerleşimlerle biçimlenmiştir (Carnon, 1996:13).

Hayatta kalmak güdüsüyle gerçekleşen insan hareketleri, kitlesel yer değiştirmeler, farklı yaşama alanlarına yönelim, bilinen tarihin başlangıcından bu yana yüz yüze olduğumuz bir olgudur. Üstelik bu olgu, bildiğimiz insanın yerleşik hayata geçtiği neolitik çağın gelişyle kesintiye uğramadığı gibi, nedenleri ve biçimleriyle çeşitlenerek günümüze kadar gelmiştir. Belki de bu denli köklü geçmişi yüzünden göç olgusu, insan hareketlerinin küresel ölçekte hızlandığı ve beraberinde büyük toplumsal sonuçlar getirdiği yirminci yüzyıla birlikte, kendisine yönelik akademik ilginin artmasına karşın üzerinde fikir birliğine varılmış tanımlamalardan mahrum kalmıştır. Göç üzerine yapılan bunca çalışmada olgunun özgül tanımlamaları şaşırtıcı derecede azdır. Charles H. Wood, göç üzerine yapılan çalışmalarda ön plana çıkan iki model olan emek hareketliliği denge modeliyle nüfus hareketliliğine ilişkin tarihsel-yapısal perspektifi karşılaştırdığı makalesinde, göç üzerine yapılan çalışmaların fazlalığına rağmen hala nüfus hareketlerine dair yetkin kavramsal çerçeve geliştirilemediğinden yakındır (1982:298).

Göç de dahil olmak üzere nüfus hareketleri, oluş biçimleri, nedenleri ve tarihleriyle çeşitlilik göstermektedir. Fetihlerle gelenler ve gidenler, Slavların ve Afrikalıların başına geldiği gibi köle olarak kendi iradeleri dışında bir yerden başka bir yere nakledilenler, Osmanlı İmparatorlu-

ğu'nda olduğu gibi zorunlu iskân politikalarıyla yeni yerlere yerleştirilenler, Ermeni tehcirinde olduğu gibi savaş ve ulusal güvenlik bahanesiyle yaşadıkları topraklardan sürülenler, hükümetler arası anlaşmalar uyarınca anavatanlarına gönderilenler,⁵ yirminci yüzyılın son döneminde Balkanlar'da ve Afrika'da karşımıza çıkan etnik temizlik mağdurları, zorunluluğun farklı dereceleriyle nüfus hareketleri içinde değerlendirilebilirler. Öte yandan Thomas Sowell'in belirttiği gibi, "sınırdışı edilmek, tahliye edilmek, sürgün, ülkesine zorunlu iade edilmek, yer değiştirmeye zorlanmak, paniğe kapılarak sınır aşmak Orta Avrupa tarihinin önemli bir bölümünü oluşturur. Göç olarak ele aldığımız barışçıl ve gönüllü hareketler ise, yüzyıllar içinde gerçekleşen nüfus hareketlerinin biçimlerinden sadece biridir" (Sowell, 1996:1-2).

Başlangıç olarak zayıf, bütünüyle kapsayıcı olmaktan uzak, yoruma açık ancak üzerinde fikir birliğine varılmış, hukuki bağlayıcılığı ve sonuçları bulunan, Birleşmiş Milletler üyesi tüm hükümetlerce kabul edilen tanımla "mukim olmadığı ülkede bir yıldan daha fazla süre kalmaya niyetli olanlara (*immigrant*) ve yurt dışında bir yıldan daha fazla süre kalmaya niyetli mukimlere (*emigrant*)" göçmen⁶, göçmenlerin hareketlerine göç denir.

Göç çalışmaları literatüründe göçün nasıl açıklanacağına ilişkinlerin tartışmalar yapılmıştır. Tartışmalar özellikle göçün nedenleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu alanda iki temel yaklaşım göze çarpmaktadır.

Göçün nedenlerine ilişkin yaklaşımların ilki, içsel itme ve dışsal çekim ikili kavramına dayalı iradeci perspektiftir. İlki kabaca ekonomik durgunlukla açıklanabilecek, ikincisi ise daha iyi olanaklar vaat eden başka yerleri tarif eden kavramlara dayalı bu yaklaşımı Nikos Papastergiadis, muhafazakâr-işlevci olarak niteler (2000:17). Daha çok Kuzey Amerikalı araştırmacıların tipik olarak mikro ekonomik bir göç modeline dayanarak ortaya attığı yaklaşımda, bireysel aktörün rasyonel hesaplarla ve üretim faktörlerinin uzamsal dağılımında, emeğin coğrafi hareketliliği aracılığıyla bir denge elde ettiği varsayılır.

⁵ 30 Ocak 1923 *Türk ve Yunan Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol* uyarınca Yunanistan ve Türkiye arasında zorunlu göçe tabi tutulan 355.635 Müslüman ve 189.916 Rum bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Oran, 1991:75-78).

⁶ Söz konusu tanım B.M.'nin göç istatistiklerinde uluslararası uyumu sağlamak üzere 1953 ve gözden geçirilmiş 1976 önerilerinde yer almıştır (Zlotnick, 1987:7). Tanımda vurgulanan ayrımın dilimizde oturmadığını ve her iki durumun 'göçmen' sözcüğüyle karşılandığını belirtmek gerekir.

Mikro ekonomik yaklaşım, tarihsel yapısal bakışla taban tabana zıttır. Wood'un tarihsel yapısal model olarak tanımladığı ikinci yaklaşım, özellikle Latin Amerikalı ve Afrikalı sosyal bilimciler tarafından, mikro ekonomik modeli geliştirmekte olan ülkelere uygulamadaki güçlüklerle karşılık olarak geliştirilmiştir (1982:299). Bu yaklaşımı ilerici-Marksist olarak niteleyebiliriz. Bu iki model arasındaki farklılıklar özellikle analiz düzeyinde göze çarpar. Wood'un "Göç Denge Modeli" olarak tanımladığı ilk model temel olarak bireysel aktörün rasyonel hesaplarına dayanırken, diğeri potansiyel göçmenin karşılaştığı maliyetler ve faydaların kökenine vurgu yapar (300).

Wood, nüfus hareketinin, neoklasik iktisat yaklaşımında toprak, emek, sermaye ve doğal kaynakların uzamsal dağılımındaki eşitsizliklere karşı işçilerin coğrafi hareketliliği olarak kavramsallaştırıldığını aktarır. Buna göre, üretim faktörlerinin coğrafi olarak çarpık konumlanması her faktörün eşitsiz olarak kazanç getirmesine neden olur. Bu da sırasıyla göç akımlarının yönüne ve büyüklüğüne etki eder. İşçiler sermayenin kıt, emeğin bol olduğu (bu nedenle emeğin bedelinin düşük olduğu) yerlerden sermayenin bol, emeğin kıt, emeğin karşılığının yüksek olduğu yerlere yönelir. Böylece göç "uzamın tiranlığını" yıkarak ve insan sermayesini düşük üretkenlik gösteren yerlerden yüksek üretkenlik gösteren yerlere yeniden dağıtarak kalkınmayı teşvik eden bir süreç olarak ele alınır (300).

"Tarihsel-yapısal" yaklaşım ise farklılık gösteren bir dizi modelde bulunabilir. "Bağımlılık kuramı", "iç sömürgecilik", "merkez çevre çerçevesi", "küresel yığılma perspektifi" gibi bu modeller, göçü farklı incelemelere konu olabilecek sosyal gerçekliğin hassas bir boyutu olarak ele almaktansa, nüfus hareketlerinin sadece belirli bir toplumsal formasyonda meydana gelen daha geniş yapısal dönüşümlerin tarihsel analizi bağlamında irdelenebileceğini ileri sürer (302).

Yapısal perspektifin kavrayışı esas olarak Marks'ın tarihsel materyalizmine dayalıdır. Sınıfları üretimin toplumsal ilişkileriyle tanımlar. Sınıf yapısı doğal kaynakların eşitsiz tahsisini ve insan emeğince üretilen değeri elde etmeye dayalı sömürü ilişkisiyle kavramsallaştırılır (Wood, 1982:302). Nitekim Marks, ilk kez 1867'de yayımlanan *Kapital*'de emek-sermaye ilişkisini ve kapitalist döngünün sürekliliği için bir gereklilik olan, gittikçe artan ölçüde nispi artı nüfus üretimi ya da yedek sanayi ordusu olgularını ve bu olguların doğal sonucu olan göçü ele almıştır (2000:599-616).

Wood'a göre, tarihsel-yapısal perspektif, nüfus hareketlerinin açıklanmasında ulusal ekonomi üzerinde (üretimin yapılanmasında)

değişikliğe yol açan iç ve dış kaynaklı etkenlerin ve karşı etkenlerin incelenmesi gerektiğini ileri sürer:

Yapısal faktörler, emek talebinin uzamsal dağılımı ve birbirleriyle ilişki içinde olan emek istihdamı ve emeğin karşılığının verilmesi bağlamındaki nüfuzlarıyla emek hareketliliğine etki ederler. Bu yüzden göç, bireysel bir süreç olarak değil, her şeyden önce makro sosyal bir süreç olarak ele alınır. Buna göre, göç sınıfsal bir fenomen olarak kavramsallaştırılır ve göçe bireysel tercihlerin toplamı olarak bakan atomist yaklaşımın aksine analiz birimi olarak genel eğilimler dikkate alınır (1982:302).

Ancak yine Wood, mikro-ekonomik yaklaşımın göç literatürüne hakim olduğunu belirtir. Bu da konuya yazının başında kaygıyla belirttiğim tarih dışı karakterli bir bakışı ortaya çıkarır ve bireysel tercihlerin altında yatan yapısal faktörleri göz ardı eden bir indirgemeciliği beraberinde getirir. Üstelik denge modelinin öne sürdüğünün aksine birçok araştırma;

göçün refahın çevreden merkeze doğru toplanmasına, yani bölgeler/ülkeler arası eşitsizliğin daha da artmasına neden olduğunu bulgular. Oysa denge modeli göç sayesinde eşitsiz çevrelerde zaman içinde emek arz ve talebinin dengeleneceğini iddia eder. Şüphesiz, bu iddianın ideolojik faydaları vardır. Göç ucuz emek getirir. Hâkim sınıfların lehine bolluk yaratır. Bu yüzden hükümetler göç konusunda engelleyici ya da teşvik edici siyasalar gütmek yerine “laissez faire” yaklaşımı sergilemelidirler. (Wood, 1982:303-4).

Bu iki kutuplu teorik ayrışma, göç çalışmalarının erken 80’ler ve öncesi dönemdeki durumunu açıklığa kavuşturmaktadır. Her iki paradigma (biri bireysel diğeri tarihsel-yapısal vurguyla olmak kaydıyla) göç fenomenine ekonomik bir perspektiften bakmaktadır. Robert Bach ve Lisa Schraml’a göre, özellikle tarihsel yapısal kuramların gelişimi, genellikle Marksist ekonomi politik çerçevesinde “emperyalizm”, “yedek işgücü ordusu”, “uluslararası emek bölünmesi”, “dünya emek piyasası”, “bölünmüş/çifte emek piyasası” gibi kavramları tartışmaya dahil eder (1982: 324).

Göç araştırmalarındaki seküler yönelimleri olduğu gibi aktarmak adına yirminci yüzyılın ilk birkaç on yılı boyunca göçün etnik çalışmalar başlığında ele alındığını ve bu dönemde öncelikle “Güney ve Doğu Avrupa’dan (ABD’ye) gelen yeni göçmen dalgasının uyumu ve asimilasyonunu” merkeze aldığını da vurgulamak gerek (Hirschmann, 1982: 475). Yine de ekonomik temelli yaklaşımların geçtiğimiz yüzyıla, özellikle 1980’li yıllara değin damgasını vurduğunu söylemek, çoklukla ekonomi

politiğe ilişkin kavramların göreve çağrıldığı bir tartışma ortamından söz etmek yanlış olmaz.

Beri yandan birbirine karşıt iki modele birden yöneltlen eleştiriler de bulunmaktadır. Örneğin Bach ve Schraml, daha 1982 yılında göç üzerine yürütülen tartışmaların o dönemdeki seyrine ilişkin “iyi bir ekonomi politik geliştirdik ancak göç kuramımız yetersiz kaldı” diyerek eleştiri getirirler. Göçün, küresel kapitalist yığılma üzerindeki önemini tartışma konusu yapan ve yapısal-tarihsel kuramın genellemelerine, yirminci yüzyılın ikinci yarısından başka belirgin bir göç çağı olarak bilinen on dokuzuncu yüzyılın sonlarını betimleyen Hobsbawm’a dayanarak⁷ karşı çıkan Bach ve Schraml’a göre, yapısal-tarihsel şartların belirleyiciliğinin bu denli belirgin oluşuna dair önkabul, göç edenlerle benzer koşulları paylaşan insanların çoğunun neden göç etmediğini açıklayamaz (1982: 324).

Bach ve Schraml’a göre, göçün ardındaki kararlar hem tarihsel koşulların ürünüdür ve bir dizi dinamik tarafından organize edilir, hem de önceden verili toplumsal ilişkilerin bir sonucudur (335).

Birçok yazar, en azından 1970’lerin ortalarından itibaren merkez ülkelerin ve sermayenin gözünde göçmen emeğin çekiciliğinin önemli ölçüde azaldığını kaydeder. Bach ve Schraml’a göre, bu dönemden itibaren göçmen emek, geç kapitalist toplumlar için yapısal bir gereklilik olmaktan çıkmıştır. Bunun gerekçelerinden biri, göçmen emeğin gerek ücretler ve sosyal yeniden üretim giderleri, gerek (ve özellikle) siyasal bedeli anlamında maliyetlerinin gittikçe artmasıdır. Daha genel olarak denilebilir ki 1970’lerin başlarından itibaren etkisini gösteren küresel ekonomik kriz, tarihte görülmedik ölçüde hızlanmış küresel ekonomik büyümeyi yavaşlatmış, bu durum da sermayenin ve özellikle merkez ülkelerin, kitlesel emek göçü sisteminin yerine yeni stratejiler geliştirmelerine yol açmıştır (326-327).

Carmon, yukarıda anılan dönemi “sanayi sonrası çağ” diye niteleyerek, benzer bir saptamayı bu yeni dönemin özellikleri olarak sunar. Ona göre sanayi sonrası çağ, göç hareketlerinin karakteristiğinin yeniden biçimlenmesinde önemli bir dönümdür. Carmon, sanayi son-

⁷ Bkz: “1870’lerin dünyası, tamamen göçün, yolculuğun ve nüfus akışının egemen olduğu bir dünya mıydı? Yeryüzünde yaşayan insanların çoğunluğunun hâlâ doğdukları yerde yaşayıp öldükleri ya da daha kesin bir ifadeyle, hareketlerinin endüstri devriminden önceki hareketlerinden daha büyük veya farklı olmadığı kolayca unutulmaktadır” (Hobsbawm, 1998: 227).

rası çağı öncekilerden ayıran, bu arada göç hareketlerini yeniden biçimlendiren beş sosyoekonomik fenomen bulunduğunu ileri sürer. Bunlar demografik değişimler, küresel yönlendirme, ekonominin yeniden yapılanması, yaşam biçimlerindeki çeşitlenme ve sahip olmama eşitsizliği olarak tanımlanır:

Demografik değişim, daha az gelişmiş ülkelerdeki süregelen hızlı nüfus artışı eğiliminin aksine doğurganlık oranlarının azalması, nüfusun genel ortalamasının yaşlanması, çalışabilecek yaştaki kesimin küçülmesi olarak kendisini gösterir. Küresel yönlendirme, ulusaşırı meta değişimi önündeki siyasal ve teknolojik engellerin kalkması, ulaşımın kolaylaşması, ucuzlaması sayesinde küresel fırsat arayışlarını olası kılar. Ekonominin yeniden yapılanması, ekonomik ağırlığın sanayi sektöründen hizmet sektörüne kayışı, bunun sonucu istihdamın azalarak gelişmiş ülkelerde yüksek işsizlik oranlarının artması ve kayıt dışı ekonominin büyümesini betimler. Yaşam biçimlerinin çeşitlenmesi, geleneksel toplumlarda kabul gören tek meşru biçimin sanayi sonrası toplumlar da değer yargılarında, aile yaşamında, eğlence pratiklerinde, ikamet tercihlerinde yerini birçok farklı biçimin kabul görür olduğunu bildirir. Servet eşitsizliği ise toplumsal sonuçları en ciddi olabilecek, giderek ağırlaşan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır (Carmon, 1996:13, 14-15).

İstatistikler hem Bach ve Schraml'ın hem Carmon'un sayıltılarını doğrular niteliktedir. 1945-1970 yılları arasında tüm dünyada 100 milyon insan bir ülkeden başka bir ülkeye göç etmiştir. Bu rakam yılda ortalama dört milyon göçmene denk gelir. 1990'larda göçmen sayısı 120 milyona, yıllık ortalama ise altı milyona çıkmıştır. Avrupa geleneksel olarak göç veren bir bölge olmasına karşın, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında önce kendi içinde, çevre ülkelerden (İtalya, İspanya, Yunanistan, Portekiz, daha sonra ise Yugoslavya ve Türkiye'den) göç almaya başlamış, Avrupa Birliği'nin genişlemesiyle kendi içindeki göç dengesini düzelterek üçüncü dünyadan, (Kuzey Afrika, eski sömürgeler ve koloniler) göç almaya devam etmiştir (15-16). Küresel çapta ele aldığımızda göçmenlerin yaklaşık otuz milyonluk bir bölümünü sadece savaş sonrası dönemde Avrupa'ya göçenler oluşturmaktadır. Geri dönenleri bu hesaptan düşüğümüzde, 1950-1975 yılları arasında Avrupa'nın göçmen nüfusunun on milyon kadar arttığını söyleyebiliriz. Batı Avrupa göçe bağlı azınlık nüfusu 1975'e kadar hızlı bir yükselişle on beş milyona ulaşmış, bu tarihten sonra yükseliş eğilimi kesilmiş, örneğin 1980 yılına geldiğimizde bu rakama sadece 700.000 yeni göçmen eklenmiştir (Castles vd., 1984:1, 87). Yukarıdaki istatistiklerden de an-

laşılabilir gibi savaş sonrası dönemde başlayan kitlesel göç momentumu 1973/74 yıllarında belirgin bir düşüşe geçmiştir (11).

Yirminci yüzyılın sonunda gelişmiş ülkelere yapılan göçler, geldikleri ülkelerin genel nüfusuna kıyasla daha çok eğitilmiş, kalifiye ve üst düzey meslek deneyimine sahip insanlarca gerçekleşmektedir. Örneğin 1970'lerin başlarından 1980'lerin ortalarına kadar Hindistan ABD'ye 15.000'den fazla mühendis ve bir o kadar da hekim göndermiştir (Sowell, 1996:37). Sanayi sonrası toplumlar özellikle doğa bilimleri, bilgisayar, mühendislik ve tıp alanlarında kalifiye işçilere ihtiyaç duymaktadır (Carmon, 1996:16).

Ulusasını göçün genel nedeni göçmenlerin ekonomik konumlarını yükseltmektir. Geçmişte birçok göçmen bu hedefe çabucak olmasa da nihayetinde erişmiştir. Ancak sanayi sonrası toplumlarda bu eğilimin yaygınlıkla sürmesi şüphelidir. Çünkü gerek duyulan istihdam tipi değişmiş, yüksek eğitim ve beceri gerektiren dallara kaymıştır (Carmon, 1996:19). Giderek daha çok kalifiye emeğe ve üst düzey eğitime ihtiyaç duyulan toplumlarda göçmenler emek pazarının en alt konumuna sıkışır. Örneğin yüzyılın başında ABD'deki kalifiye olmayan göçmenlerin bugünkü örneklere kıyasla toplumsal hareketlilikten çok daha fazla yararlanabildikleri söylenebilir (Weiner, 1996:57). Carmon, Gans'dan aktardığı "ikinci kuşak reddi" kavramıyla bulundukları toplumun kültürel isteklerine ve iş beklentisine sahip göçmen çocuklarının tipik göçmen mesleklerini kabul etmediklerini belirtir. Bu da göçmen aileleri arasında işsizliği artıran belirgin bir faktör olarak ortaya çıkar ve var olduğuna inanılan göçmenlerin otomatik gelişim doğrusunu zedeler (Carmon, 1996:19).

Genel olarak denilebilir ki, göç fakir ülkelere müreffeh ülkelere doğru gerçekleşmeye devam etmektedir. Kıtanın endüstri devi Almanya birleşme öncesinde 5 milyon insanla tüm Avrupa'da bulunan göçmen sayısının üçte birinden fazlasını kendi bünyesinde bulundurmaktadır. Buna karşılık, Avrupa'daki göçmenlerin büyük bir bölümü daha fakir ülkelere gelmektedir. Örneğin Fas, bir milyondan fazla, İran, yaklaşık bir buçuk milyon, İtalya bir buçuk milyondan fazla ve Türkiye iki milyondan fazla göçmen göndermiştir (Sowell, 1996:37-38). Rakamlar bize zamanla göçün koşullarının, boyutlarının, kaynağının ve yöneldiği ülkelerin değiştiğini ancak göç olgusunun canlılığını yitirmediğini anlatır.

Yukarıda çeşitli kuramcıların önerdiği yeni dönem, beraberinde getirdiği yeni ihtiyaçlar ve şartlarla göç olgusunu özellikle 1970'lerin ortalarından itibaren dönüştürmüştür. Artık geçici göçmenler yerine geldikleri ülkelerde azınlık cemaatleri oluşturan yerleşik etnik topluluklar söz konu-

sudur. Süren göçlerde özellikle kitlesel vasıfsız emek göçünün oranı azalmıştır. Bu yeni dönemde savaş, sürgün, politik baskı gibi zorunlu nedenlerle ortaya çıkan sığınmacılar,⁸ insan ticareti, kayıt dışı ekonomi, yasadışı ekonomik faaliyetler ve suç örgütleri gibi yıkıcı sonuçlar doğuran yasadışı göç⁹ ve bunların da önünde vardıkları ülkelerdeki toplumsal dokuyu değiştiren, kültürel farklılık ve uyum, bütünleşme, asimilasyon ve çokkültürlülük gibi birçok tartışmaya yol açan, kimi zamanlar artan işsizlik ve suç gibi olguların biricik nedeni gibi görülen yerleşik göçmen gruplar, göç çalışmalarının ana eksenini oluşturmuşlardır.

⁸ UNHCR Küresel Mülteci Eğilimleri Raporuna göre 2004'ün sonunda mülteci ve UNHCR'nin (Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği) ilgi kapsamına giren insanların toplam sayısı 19,2 milyonu bulmaktadır. Bu sayının % 48'ini sığınmacılar oluşturmaktadır. Kalan kısmı ise ülke içinde yer değiştirmiş insanlar, ana yurtlarına geri dönenler, sığınma talep edenler ve vatansız insanlardır. Mültecilerin ve ilgi kapsamına girenlerin büyük çoğunluğu Afrika, Asya ve Avrupa'da bulunmaktadır. Sadece Türkiye'de 2004 yılsonu rakamlarıyla 174.575 mülteci bulunmaktadır.

⁹ Sowell, sığınmacılık kurumunun, özellikle ulusal ve uluslararası siyasaların mültecilerin diğer ülkelere insani erişimini sağlamak üzere tasarlandığı yirmici yüzyılın sonlarında, göç yasalarından kaçınmak üzere, baskı ve eziyete maruz kaldıklarını beyan eden kimilerince suiistimal edilebildiğini aktarır. Mülteciler ilkesel olarak geçici göçmenlerden ve diğer göçmen türlerinden ayırt edilebilir olsalar da pratikte bu ayrımı her zaman yapabilmek zordur. Yasadışı göçmen kaçıran uluslararası insan kaçakçıları, hizmetlerine bu göçmenleri sığınma hakkı kazanabilmek için anlatacakları kişisel hikâyeler konusunda bilgilendirmeyi de eklemişlerdir. Dahası, tek başına hareket eden yasadışı göçmenler de çoğu kez kendilerini mülteci olarak sunmanın kalış izni alma şanslarını artırdığını bilmektedirler. Bu süreçte sığınmacı kabul eden ülkelerde diğer göçmenlere karşı oluşan güvensizlik ve bunun sonucunda gerçekleştirilen siyasal geri adımlar sonucu, meşru göçmenler ve erişimleri kısıtlanan mülteciler zarar görmektedirler (Sowell, 1996:26-27).

Paradigmanın İflası: Ulusal Sinemalardan Göçmen Sinemalara

Ulusal Sinema Tartışması ve Film Çalışmalarında Ulus Odaklı Yaklaşımlar

Benedict Anderson'un ilk kez 1983 yılında yayınlanan çalışmasında yer verdiği, birçok akademik metnin, bu arada film çalışmalarının ve özellikle ulusal sinema kavramına ilişkin metinlerin uğrak noktası olmuş tanımıyla düşünecek olursak, "ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur. Kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir" (2004:21).

Anderson, 18. yüzyıldan itibaren politik ve teknolojik koşulların, ulusların kendilerini hayal etmelerine olanak sağladığını ileri sürer ve ilk kez Avrupa'da ortaya çıkan iki tahayyül biçiminin, roman ve gazetenin, ulusun ne tür bir hayali cemaat olduğunu temsil etmenin teknik araçlarının kaynağı olduğunu belirtir (39). Ona göre yazılı dokümanların basım dili milliyetçiliği yaratmıştır. Genel olarak basım, özellikle "milliyetçi roman" (olay akışının toplumsal olarak tanınan ortak bir uzamda geçtiği roman) ve her sayısında günün tarihini gösteren ve bu biçimde ortak bir tarihsel biçimlilik yaratan gazete, Anderson'un tanımıyla, ulusal bilincin biçimlenmesindeki iki anahtar araçtır (119).

Bu iki ortam Anderson'a göre Ortaçağın hâkim düşüncesi olan eşzamanlılığın; geçmişle geleceğin eşzamanlı olarak içinde bulunduğu anlık bir şimdi olarak kavranan ve Walter Benjamin'in Mesihçi zaman olarak tanımladığı olgunun (geçmiş ve gelecekle birlikte zamanın tüm hallerinin tanrısal bir tasarımla önceden belirlendiği, meydana gelen olayların gelecek olayları haber verdiği ve tüm tarihin tanrının inayetiyle ilişkilendirildiği teolojik yaklaşımın) dönüşmesine yol açmıştır. Medya sayesinde Anderson'un çarpazlama (*transverse*) olarak ele aldığı zaman kavramı, Benjamin'in ise ho-

mojen ve içi boş zaman olarak tanımladığı durum, zamanları keserek işleyen ve işareti, haber ya da vaat ve gerçekleşmesi değil, saat ve takvimle ölçülen zamansal rastlantı ve çakışmaları olan bir eşzamanlılık kavrayışı gelişmiştir. Anderson, bu iddiasında Benjamin'in tarihselciliğe mal ettiği evrensel tarih anlayışını kullanır. Tarihselcilik, homojen, boş zamanı doldurmak üzere bilgi yığınlarının derlenerek, tarihin farklı anları arasında nedensel bir ilişki kurulmasıyla içeriğini oluşturur (39); (Benjamin, 1985: 262-263). Böylece olaylar, büyük bir ulusal anlatı içinde gelişip bu anlatının yapıtaşlarını oluştururlar.

Homojen ve içi boş bir zamanda takvim boyunca ilerleyen bir sosyolojik organizma fikri, tarihte aşağı (ya da yukarı doğru) ilerleyen kitlesel bir cemaat olarak tasarlanan modern ulus fikrinin çok açık bir benzeridir (Anderson, 2004: 38-41). Depremler, felaketler, askeri başarı ve başarısızlıklar, bir anlamda onların yerini alan uluslararası sportif karşılaşmalar, ulusal sahneden gelip geçen pop ikonları hep bu büyük anlatıya hizmet edecek biçimde biraraya gelerek ulusal bir kanon oluşturmaya yarar.¹⁰

Anderson metninde sinemaya yer vermese de, anlatılarla ulusal sınırlılıklar içinde oluşturulan zamansal alan fikri, film çalışmalarındaki birçok araştırmacı tarafından bir anlatı biçimi olarak sinemanın da Anderson'un etkili varsayımına eklemlenmesine olanak sağlamıştır. Böylece Anderson'un yukarıda andığımız varsayımı (çoğu zaman Anderson'un Benjamin'den ödünç aldığı karmaşık eşzamanlılık kavrayışı ihmal edilip, anlatı ve ulus arasında çok daha mekanik bir ilişki kurulmak kaydıyla) şaşırtıcı biçimde, ulusal sinema konusunu birçok farklı açıdan ele alan tüm metinlerin çıkış noktası haline gelmiştir. Ella Shohat ve Robert Stam, bu eklemlenmeyi, Anderson'un Benjamin'den aldığı zaman düşüncesini ihmal etmeksizin, şu sözlerle ilişkilendirirler:

Filmler de Anderson'un zaman ve zamanın geçişi duygusunu açıkladığı 'takvimsel' zamanla ilişkilidir. Milliyetçi edebi

¹⁰ Reklâmlarda, bu fikri kullanarak pazarlanan ürünle Anderson'un deyimiyle hayali cemaat arasında bir özdeşlik kurulduğuna tanık olabiliriz. Bu metin üzerinde çalıştığım sıralarda, ulusal kanon (kurmaca evren) oluşturma yöntemine örnek iki ayrı reklâm televizyonda yayınlanıyordu. Bir diş macunu markası piyasaya çıktığından bu yana gerçekleşen, tek tek birbiriyle ilişkisi olmayan olayların görüntüleri (olimpiyatlarda rekor ağırlığı kaldıran sporcu, Eurovision'da birinci seçilen müzisyen, uluslararası bir kupada galip gelen bir futbol takımı) ard arda sıralanıyor ve bu sayede diş macunu markası sözünü ettiğimiz büyük ulusal anlatıya eklemlenmeye çalışıyordu. Bir diğer reklâmda ise ulusal bir kült haline gelmiş *Hababam Sınıfı* film serisinden sahneler, gazoz içen gençlerin görüntüleriyle çapraz olarak kurgulanıyordu ve "Aynı Anda Susarız!" sloganı kullanılıyordu.

kurmalarının bir olaylar dizisi içine doğrusal bir kavrayış, anlaşılabilir bir kader işlemesi gibi filmler de olayları ve eylemleri, tamamlanmaya doğru ilerleyen zamansal anlatı içinde düzenler ve bu sayede tarihsel zaman ve ulusal tarih üzerine düşünüşü biçimlendirir. Bu durumda, filmdeki anlatısal modeller salt tarihsel süreçleri yansıtan mikrokozmoslar değildir, bunlar aynı zamanda tarihin üstlerinden yazılabilmesine ve ulusal kimliğin oluşturulmasına olanak veren deneysel şablonlar ya da satırları daha sonra doldurulacak çizgili kâğıtlar gibidir. Romanlar gibi filmler de Mihail Bahtin'in, zamanı uzam içinde maddeleştirme, tarihsel ve söylemsel olanın arasında aracılık etme. tarihsel olarak belirli güç toplaşmalarının görünür kılındığı kurmaca çevreler sağlama görevi atfettiği kronotopları taşır. Hem filmde hem de romanda uzam, zamanın, öykünün ve tarihin hareketlerine uyumlu olarak görevlendirilirken, zaman ete kemiğe bürünür (1994:102).

Soruna Shohat, Stam ve birçok diğer kuramcı¹¹ gibi yaklaştığımızda sinemayı tereddüt etmeden Anderson'un ulusun hayal edilmiş bir cemaat fikrinin oluşmasında önemli rolünü andığı roman ve gazetenin yanına yerleştirebiliriz. Ancak Anderson'un tanımı ve bu tanıma sonradan eklenen sinemasal anlatının oluşturduğu formül sorunsuz, dahası tartışmasız değildir. Anderson'un tanımı bağlamında ulusal kimlik, bir anlatıyı paylaşan bir cemaate ait olmak demektir. Ancak tüm kimlik oluşumları için ileri sürülebileceği gibi ulusal kimliğin de sınırlarının belirsizliğini, içinde bulunduğu sürekli değişim halini, saf olmaktan uzaklığını akılda tutmak gerekir.

Genel olarak ulus devlet-ulusal sinema formülü, özel olarak Anderson'un çalışması ve onun ulus kavrayışı film çalışmalarında özellikle 1990'lı yıllarda yoğun olarak kullanılmıştır. Bu aşırı kullanım, dönemin literatüründeki anahtar metinlerde göze çarpar ve sonraki on yıl boyunca da ciddi bir eleştirisi yapılmadan olgu kesinliğinde yer almaya devam eder.

Higson, "The Concept of National Cinema" başlıklı makalesinde (1989), ulusal sinemaların yurt ve dışarı arasındaki gerilimin ürünü olduğunu ileri sürmüştür. Ulusal bir sinemanın içeriye baktığında, ulusu, ulusun geçmişini, bugünü ve geleceği, kültürel mirasını, geleneklerini, ortak kimlik ve devamlılık duygusunu yansıttığını, bakışını sınırların ötesine çevirdiğinde diğer ulusal sinemalardan farkını, dolayısıyla, ulusun diğer uluslardan farkını ortaya koyduğunu belirtmiştir. On yıl sonra Higson, bu formülasyonun, ulusal kimlik ve geleneği hâlihazırda tümüyle oluşmuş ve

¹¹ Bkz. Higson, 1989; Hayward, 1993; Dissanayake, 1994; Schlesinger, 2000; White, 2004 vd.

sabitleşmiş olarak ele aldığı, dahası sınırları değişmez olarak gördüğü ve bu sınırların siyasal, ekonomik, kültürel pratik ve kimliği içermeye etkili olduğu varsayımına dayandığı için sorunsallaştırır (2000a:67).

“The Limiting Imagination of National Cinema” makalesinde Andrew Higson, Anderson’un hayali cemaatler kavramını sorunsallaştırır; “hayali cemaatler” söyleminin bazen hem belirli bir ulus devletin sakinlerini, hem de coğrafi olarak dağılmış ‘ulusal’ cemaatlerin üyelerini sürekli olarak işaretleyen kültürel farklılık ve çeşitliliği açıklayamadığını ileri sürer. Higson, “modern iletişim ağları giderek artan biçimde ulus aşırı temelde çalışırken ve kültürel ürünler ulusal sınırların ötesinde dolaşımdayken” hayal edilmiş cemaatin sınırlılığını sorgular. Anderson’a göre medya modern ulusların hayali cemaatler olarak ortaya çıkmasında yamsal önem taşımaktadır ancak çağdaş medya ulus aşırı kültürel bağlantıların kurulmasında da en etkin rolü oynamaktadır (Higson, 2000a:66). Kaldı ki, ulusal kimlik, ulusun jeopolitik uzamı içinde yaşıyor olmayı gerektirmez. Göçmenlik deneyiminin de doğruladığı gibi, bazı diasporik cemaatler, ulus aşırı dağılmaya rağmen (belki de bu yüzden) hala ortak bir ailelik duygusunu paylaşırlar. Bir yanda cemaat, diğer yanda diaspora yer alır. Bir yanda modern uluslar öncelikle hayali cemaatler olarak var olurlar, diğer yandan bu cemaatler, benzerlikler kadar farklılıklara da sahip ve birbirleriyle gerçek fiziksel teması sınırlı, son derece parçalanmış ve geniş ölçüde dağılmış gruplara bölünmüş durumdadırlar. Bu bağlamda tüm uluslar bir biçimde diasporiktir. Bu yüzden birlik ve parçalılık, yurt ve yurtsuzluk arasındaki gerilimde biçimlenirler (64-65).

Aynı yıl yayınlanan bir başka makalesinde Higson, tarihsel bir olgu olarak ulus-devletin görmezden gelinemeyeceğini ancak bazen ulusal olana daha az, yerel olana ya da ulus aşırılığın sınır geçen öğelerine daha çok odaklanılmasının daha yararlı olabileceğini ileri sürer (2000b:46). Higson bu çalışmasında “ulus sonrası film” kavramını telaffuz eder:

Son zamanlarda yeni film yapımı biçimleri, çokkültürlülük, ulus aşırılık ve adem-i merkezîyetçilik (devolution) kavramlarını benimsedi. Bu gelişmeler sınırlı da olsalar, geleneksel Britanyalılık fikrine ve ulusun karşılıklı anlaşmaya dayalı imgesine karşı güçlü bir eleştiri oluşturuyorlar. Böylesi filmlerin bir ulusal sinema ürünü olmaktan çok ulus sonrası filmler olarak görülmesi gerektiğini öneereğim (2000b:35).

Higson’un önce savunup sonra sorunsallaştırdığı, ulusun ve ulusal kimliğin sabit olarak ele alınması, ulusal sinemaya ilişkin birçok çalışmada karşımıza çıkan yaygın iki tutumla ilişkilidir. Bunların birincisi, sorunu Anderson’un formülasyonu ışığında, diğeri ise (belirli

bir) ulusal sinemaya ilişkin her çalışmada, çerçevenin zorunlu bir biçimde ulusallık sınırları içinde ele almaktır. Philip Schlesinger, bu yaygın tutumları aşmanın bir yolu olarak, ulusal sinema tartışmalarının, ulusun iletişimsel bir uzam olarak nasıl algılandığı sorusu etrafında sürdürülmesini önerir (2000:19). Anderson'un hayali cemaatlerdeki yaklaşımı bir yana, iletişimin milliyetçilikteki rolüne ilişkin en açık kuramsallaştırma Karl W. Deutsch tarafından 1953'de ortaya konmuştur. Deutsch'un kilit savı, bir halkın birliğinin yaşamsal yönünün bireyler arasındaki iletişimin tamamlayıcı ya da göreceli etkililiğidir. Bu, karşılıklı uyumun (*mutual rapport*) daha geniş ölçekli bir benzeridir. Schlesinger, Deutsch'un halkı, milliyetçiliğin biçimlenmesini sağlayan temel olarak ele aldığını, bu haliyle kavramın ulus-devletten uzak olduğunu ve kuramda devlet olmadan salt ulusun ima edildiğini hatırlatır. Basitçe halk, var olan uluslararası devletler sistemi içindeki ulusal grupların otonomisini tanımlar. Bu tanımlamada anıların, alışkanlıkların ve değerlerin görece tutarlı ve oturmuş yapısına dayalı ulusal güç ve bu ulusal gücün geçmişten bugüne ve çağdaşlar arasında var olan toplumsal iletişim olanaklarına dayalı olması söz konusudur (20).

Deutsch'un kuramına göre ulusların iletişimsel pratikleri yabancıların dışlanmasına yol açar. Etnik bütünlük, diğer gruplar söz konusu olduğunda iletişimsel engeller kurar ve iletişimin etkililiğinde "işaretlenmiş gedikler" (*marked gaps*) doğurur. Göçe dayalı ve asimilasyona açık bazı uluslar yeni üyelerin entegrasyonuna iyi uyum sağlasalar da, diğerleri süreci yenileri kovma hatta imha etmeye kadar geri döndürebilirler (20).

Ernest Gellner, *Uluslar ve Milliyetçilik* (1983) adlı çalışmasında Deutsch'un toplumsal iletişim kavramına modernizm ve sanayileşme düşüncesini ekleyerek onu kullanmaya devam eder. Gellner, ulus fikri ve modern sanayi toplumlarının ihtiyaçları arasında yapısal bir bağ olduğunu savunur. Ona göre ulus fikri modern toplumlarda karmaşık olarak düzenlenen iş bölümünün sorunsuz yürümesi için gerekli olan paylaşılan kültürel temeli ve sosyal homojenliği sağlar. Kültürel sınırlar ulusal kültürler tarafından tanımlanır. Ulusal kültürler ise ulusal eğitim sistemi sayesinde oluşturulan yazınsal bir "yüksek kültür"den yayılır. Bu durumda bir ulusun kültürü öncelikle resmi kültürle tanımlanır (Gellner, 1983). Gellner, medyanın ulusal kültürdeki rolü hakkında McLuhan'ın (2001) ünlü aforizması "medya mesajdır"ı hatırlatacak biçimde medyanın taşıdığı mesajın özünü, yayım dili ve biçimin oluşturduğunu ileri sürer. Bu mesajı anlayabilen ahlaki ve ekonomik bir cemaate katılırken, anlayamayanlar dışlanır (Gellner, 1983: 127). Bu sayede medya, ortak kodlar kullanmakla

seyircilerin verili bir cemaatin üyesi olduklarını düşünmelerini sağlayarak kültürel sınırlar çizer (Schlesinger, 2000:22).

Bu sınırların çizgi Anderson'un (2004:119) *Hayali Cemaatler* kitabında ileri sürdüğü yazılı dokümanların basım dilinin milliyetçiliği yarattığı iddiasıyla paraleldir. Anderson'un çalışması Deutsch'a gönderme yapmasa da onun yaklaşımı hem toplumsal iletişim çerçevesinde ulus devletin sosyokültürel ve iletişimsel uzamını hem de içsel ulus biçimlenmesi süreçlerini içerir (Schlesinger, 2000:23).

Schlesinger, sosyal iletişim kuramlarının iki kilit eğilimi olduğunu öne sürer: İletişim ve ulus arasında varsayılan işlevsel uyum ve ulusal iletişimsel uzamın içeriğine olan ilgi. Film çalışmaları şaşırtıcı bir sıklıkla iletişimsel uzamın ulus devletin egemenliği içinde olduğu varsayımına dayanmaktadır (24). Gellner, Deutsch ve Anderson farklı açılardan ancak benzer biçimde ulusların inşa süreçleriyle, toplulukların ulusa nasıl evrildikleriyle ilgilendiklerinden içsel farklılaşma ve çatışmalara değinmezler. Homojenliği verili bir olgu olarak ele alırlar çünkü ulusal kültürün nasıl sürdürüldüğüyle ve geçirdiği değişimlerle değil, nasıl yaratıldığıyla ilgilenirler (21). Sosyal bir mekanizmanın nasıl oluştuğuna dair teori, onun nasıl işlediği ve yaşamını sürdürdüğüne dair önemli veriler içerse de nihayet bu ikinci durumunu bütünüyle açıklamakta yetersiz kalacaktır. Film çalışmalarında çıkış noktası olarak Anderson'un formülasyonunun yaygın kullanımının doğurduğu sorun buradan kaynaklanmaktadır.

Ulusal sinema tartışmalarında kilit metin olarak önem kazanmış bir başka çalışmayı dikkate alarak bu yaygın yaklaşımın yol açtığı sakıncaları daha yakından görebiliriz. Susan Hayward on dokuzuncu yüzyılın milliyetçilik çağı olduğunu, sinemanın, milliyetçiliğin yol açtığı yıkım ve dekadans çağında dünyaya geldiğini belirtir (1993a:5). Hayward'ın sinema ve milliyetçilik arasında oluşturduğu bu eşzamanlılık, filmin ulusallığının habercisi gibidir. Ancak bu akıl yürütmeye doğum yıllarında gezgin kumpanyalarla sınır sınır dolaşan sinemanın, ulusallığa en uzak, en ulusaşırı olduğu zamanlarını yaşadığı ve milliyetçi gurura olabilecek en uzak mesafede bulunduğu dikkate alınmamıştır. Hayward, filmin, bir ulusun kültürel ifadesi işlevi gördüğünü belirtir. Film, ulusu metinselleştirir ve devlet-yurttaş, devlet ve yurttaş-öteki gibi kavramlar arasında bir dizi ilişki kurar. Ulusal bir sinema kaçınılmaz olarak iki kurucu kavram olan kimlik ve farklılık arasındaki bir dizi sözceleme (*emunciation*) indirgenir (X).

Hayward, ulusal bir kurum olarak sinemanın üç telaffuz biçimi olduğunu ileri sürer. Bunlar "filmler", "onlar hakkında yazılanlar", "arşiv ve gösterim kurumları"dır. Hayward'a göre ulusal sinema konusunda

dikkate alınması gereken şey, “ulusun merkezindeki” başat kültürün (örneğin ABD’de Hollywood) ya da hegemonyanın merkezindeki resmi kültürün sinemasıdır. Merkezdeki sinema, ulusun ideolojisine göre biçimlenir ve çeşitli çevre sinemaları (ülke içindekileri de) dışarıda bırakarak kanonlaştırılır.¹² Medya ve dağıtımçı şirket katalogları anaakım popüler sinemayı kanonlaştırırken film enstitülerinin yıllıkları ve eleştirel yazılar avangart filmleri kanonlaştırabilir (6). Bu modelde içeride (ulusal sınırlar içinde) olmasına rağmen diğer sinemalar; ötekilerin sineması, sansüre uğrayan, yasaklanan kenardakilerin sesi ya da kült sinemalar dışarıda bırakılır. Bazı durumlarda iki kategori arasında belli bir dereceye kadar geçişgenlik ihtimali hesaba katılsa da kural olarak yukarıda sayılan sinemalara ulusallık payesi verilmez.

Hayward’a göre ulusal sinema kavramı konusundaki belirsizlik, daha çok ortak yapımları sınıflandırmada kullanılacak ilkelerin saptanması meselesinde söz konusudur (11). Bu tanımlama, yan yana duran egemen ulus devletler ve onların ulusal sinemalarını verili bir olgu olarak ele alır. Ancak Higson’da olduğu gibi Hayward’ın daha sonra ulusal sinemaya ilişkin tavrını değiştirmiştir. Yukarıda söz ettiğimiz makalesinden yedi yıl sonra Hayward, sınır çizgilerinin artık bir ülke topraklarını çevreleyip sınırlamak yerine her ülke toprağının içinde gidip gelmekte olduğu söyleyen Paul Virilio’dan alıntı yapar ve ulus devlet-ulusal sinema formülünü sorunsallaştırır (2000a:94). Önceleri sinemanın milliyetçilik çağında dünyaya geldiğini hatırlatırken, daha sonra sinemanın saf bir ürün olmadığını, doğuştan birçok kültürün melezi olduğunu ileri sürer. İdeal bir ulusal sinema yazısının sinemayı “güç ve bilgi yapılarını saklamaması, kırılmış öznelliklerin ve parçalanmış hegemonyaların olduğu kadar dağılmış ve örtbas edilmiş kimliklerin *mise-en-scène*’i olarak işlemesi gereken bir pratik” olarak ele alması gerektiğini belirtir (101).

Hangi ulusal sinemanın hanesine yazacağımızı bilemediğimiz ortak yapımlar, onları sınıflandırmada kullanılacak olası kıstasların anlamsızlığı (kesin bir sonuca varmak için filmin finansmanının yarısından fazlasını sağlayan özel ya da tüzel kişinin uyuğu ya da vergi ödediği devleti kuran ulusu dikkate alarak filmin hangi ulusal sinemaya ait olduğunu söylemek gibi) film çalışmalarıyla ilgilenen akli başında herhangi bir araştırmacıyı, bu sorunu mutlak bir kesinlikle çözecek bir kural arayışından uzak tutmuştur. Şimdilik giderek karmaşık-

¹² Film kanonu, diğer filmlerin değerlendirilmesinde ölçüt olarak alınan, sınırlı sayıda baş yapıtı tanımlar.

laşan uluslararası ve ulusaşırı ortak yapımların aidiyetine ilişkin kesin yargı, film çalışmaları alanında kabul edilebilecek türden belirsizliğe tahammülü olmayan *Eurimages* gibi uluslararası destekleme örgütlerinin, çatışma durumlarında yargı kurumlarının ve sigorta şirketlerinin uhdesindedir. Oysa film çalışmalarındaki genel eğilimlere baktığımızda bu durum kuram içinde kabul edilebilir bir gri alan olarak yer alır ve ulus devletler/ulusal sinemalar formülünü zedelemeyiz. Bu formül, küresel egemen Hollywood sineması (merkez) ve onunla rekabetten kaçınabilecek güvenli bir alan olan iç pazara yönelik, kendisini Hollywood'dan farklılaştırarak tanımlayan yerel ya da ulusal sinemalar (çevre) ve yerel pazar (merkez) içinde farklılaşmış, avangart, sanat, *auteur* sinema ya da Fransa'da Mağrip kökenli sinemacıların filmlerine atfen kullanılan *beur* sinema gibi örneklerin oluşturduğu diğer sinemaları (çevre) merkez-çevre ilişkisi içinde değerlendirir.

Sinemanın ulusal mitlerle kurduğu ilişki açıklanırken, Hayward'ın yukarıda andığımız formülünde çevrenin çevresinde bırakılan, marjinalleştirilen sinemalara, antagonist ancak tamamlayıcı bir rol atfedilir. Merkez sinema (ulusal sinema) egemen görünürlüğü sağlayarak ulusal mitleri yeniden inşa ederken çevre sinemalar (ulusal sinemaların çevresi) bu mitlerle mücadele eder, onları yıkmaya girişir, böylece çevre büyük ulusal tablo içindeki yerini alır (Hayward, 1993a:15).

Bu formül, ulusun tekil ve homojen bir varlık olduğu savına dayalı gibi görünmektedir. Ulusal sinema da bu durumda verili bir ülkenin sinematografik üretimi olarak ele alınmalıdır. Higson da benzer bir biçimde, filmlerin bir ulusun halkını bir cemaat olarak bir arada tutmaya yarayacak biçimde onların korkularını, endişelerini, zevklerini ve etkilendiklerini dramatize ettiğini, bunu yaparken halkın kendisini ortak bir kültüre sahip tek bir vücut olarak algılaması ve kendilerini diğer kültür ve cemaatlerden ayırması için farklı ve genellikle karşıt grupları ele aldığını belirtir. Elbette bu iş asla tamamen başarılımış değildir (Higson, 1995:7).

Yukarıda, sonradan kendi savını sorunlaştırdığı belirtilen Higson, önceki "Ulusal Sinema Kavramı" makalesinde, ulusal sinema çalışmalarına egemen olmuş dört yaklaşımı ele alır. Bunlar ekonomik, metin temelli, gösterim yönelimli ve eleştiri yönlendirmeli yaklaşımlardır. Ekonomik yaklaşımla filmin yapım, dağıtım, gösterim alanlarındaki sahipliğe ve kullanılan film donanımı ve finansmanın kaynağına dayanarak bir filmin ulusal olup olmadığına karar verilmektedir. Gösterim ya da tüketim temelli kıstaslar ekonomik yaklaşım içinde de değerlendirilebilecek, hangi filmi kimlerin izlediğiyle ilgilenen kıstaslardır. Filmlerin ne hak-

kında olduğu, ortak bir biçim ya da dünya görüşü paylaşır paylaşmadıkları, ne çeşit bir ulusal karakter tasarımına sahip oldukları, ulus inşası, sorgulaması ya da arayışı gibi konularla ne kadar ilgilendikleri, metin temelli yaklaşımın sorgulama alanına girer. Eleştiri yönlendirmeli yaklaşım ise popüler seyircilerin arzu ve fantezilerine seslenenlerden çok, belli bir ulus devletin yüksek kültürel ya da modernist mirasını işleyen nitelikli sinemasını ulusal sinema örneği olarak kabul eder (Higson, 1989:36-37).

Ekonomik, metin temelli, gösterim yönelimli ve eleştiri yönelimli bu yaklaşımların her biri, Higson'un da belirttiği üzere geçerliliği sorgulamaya son derece açık kıstaslara dayalıdır. Uluslararası sermaye dolaşımının günümüzdeki yaygınlığı, *Eurimages* gibi uluslararası yapımları teşvik eden uluslararası film siyasalarının varlığı düşünüldüğünde ekonomik yaklaşımla anlamlı bir sınıflandırma yapmayı giderek olanaksız hale getirmektedir.¹³ Dünyanın her yerinde birbirine benzeme eğilimi gösteren popüler tüketici alışkanlıkları, özellikle Hollywood yapımlarının küresel nüfuzu ve yerel sinemaları biçimsel olarak etkilemedeki etkililiği düşünüldüğünde, beğenin ulusal farklılığına dayalı gösterim yönelimli yaklaşım sorunlu görünmektedir. Eleştiri yönelimli yaklaşımın ön plana çıkardığı ulusal kültürel mirasa dayalı sanat sineması ise muhtemelen iç pazarda yeterli sayıda izleyiciyle buluşamayacağından dolayı paradoksal olarak uluslararası seyirciyi hesaba katar. Higson, sanat sinemasının doğal yaşam alanının film festivalleri ve eleştiri pratikleri ağı olduğu ve artan uluslararası ortak yapım eğilimi dikkate alındığında bu durumun görüldüğü kadar tuhaf olmadığını kaydeder (1989:41).

Ulusal Sinema konusunu ele alan bir başka araştırmacı Alan Williams (2002:18), günümüz ticari anlatı sinemasının en ayırt edici özelliği bütçe büyüklüğü olan bir doğru üzerinde düşünülebileceğini savunur. Buna göre, doğrunun bir ucunda sermaye yoğun, aksiyon film türünün “küresel” sineması, diğer uçta düşük bütçeli, film festivallerine yönelmiş “sanat” sineması, “bağımsız”, “auteur” sinema bulunmaktadır. Bu uç *uluslararası* olarak tanımlanabilir. Film festivalinde, sanat evlerinde, ödemeli televizyon kanallarında yapımların görünür bir ulusal kökene

¹³ Sadece Türkiye’de 1991–2003 yılları arasında yapılan 242 filmin 39’u *Eurimages* desteği almış, dolayısıyla desteğin koşulu olan bu sayıda uluslararası yapım gerçekleştirilmiştir. Bu rakam, toplam film sayısının yüzde 16’sına denk gelmektedir. Oran ilk bakışta düşük görünebilir ancak 1931–1990 yılları arasında uluslararası ortaklıkta yalnızca 40 film yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda kayda değer bir artış olduğunu kabul etmek gerekir (Ulusay, 2005: 335,339).

sahip olması, senaristin ya da yönetmenin görünürlüğü kadar gereklidir. Finansal doğrunun ortasında nihayet orta bütçeli “ulusal” yapımlar yer alır. Bunlar yerli izleyiciler (ya da Fransa için Belçika örneğinde olduğu gibi yakın izleyiciler) için tasarlanmışlardır. Bu filmlerin yapımcıları ihracat pazarı için görece daha az hırslıdılar (18).

Hayward’ın, Higson’un ya da Williams’ın sınıflandırmasındaki kategorilere giren her filmin ulusallığı sorgulanabilir. Yukarıda görülebileceği gibi genellikle ticari/popüler/anaakım filmler ile yüksek kültür/sanat sineması ve (Hayward’ın sınıflandırılmasında ayrı bir kategori olarak değerlendirilen ancak genellikle ikinci kategoriye yerleştirilen) avangart/marjinal filmler olarak biçimlendirilen iki ana başlığın da ulusallığı sorgu konusu edilebilir.

İlk kategorideki filmleri ulusal olarak kabul etmek için Hollywood’un popüler sinemasal anlatının biçimlenmesindeki küresel etkisini görmezden gelmek, popüler beğenin ulusal sınırlarla anlamlı biçimde farklılaştığını varsaymak gerekir. İkinci kategori filmlerin ulusal sayılması için ise bu filmlerin ulusal yerel pazarlardan daha çok uluslararası seçkin film ortamlarında, festivallerde, sinemateklerde, ödemeli televizyon kanallarında izlendiğini, çoğu durumda ulusal sınırlar içinde gösterim olanağı bulamayan filmlerin uluslararası alanda tanınırlık elde ettiğini ihmal etmemek gerekir. Özellikle bu kategoride yer alan sanat filmlerinin barındırdığı ulusal motiflerin varlığını, birçok kez ulusal sınırlar içindeki izleyici için değil sınırların ötesindekiler için düşünülmüş “turistik” öğeler olarak eleştiri konusu olduklarını görmezden gelip, bu filmlere “ulusal” payesi vermek için yeterli neden olarak görmek gerekir.

Ulusal sinemaları şemalaştırma çabalarının bir örneğini de Stephen Crofts’un “Reconceptualising National Cinema/s” makalesinde görürüz. Crofts, farklı ulus devletlerin siyasal, ekonomik ve kültürel rejimlerinin yedi farklı ulusal sinema tarzına yol açtığını ileri sürer (1993:50). Bunlar “Avrupa Modeli Sanat Sineması”, “Üçüncü Sinema” (Solanas, Mrinal Sen, Tahimik, Sembene ve Cisse gibi yönetmenlerin), “Üçüncü Dünya ve Avrupa ticari sineması”, “Hollywood’a aldınmayanlar” (Bollywood), “Hollywood’a öykünenler” (Anglosakson sinemalar), “Totaliteryan sinemalar” (Çin, faşist Almanya vs.) ve “bölgesel/etnik sinemalar”dır (Katalonya, Québec, Aborijin sineması vs.) (53).

Crofts, özellikle Batıda ulusal sinema üretiminin genellikle Hollywood’a karşı tanımlandığını belirtir (49). Yukarıda bunun kurumacı bir refleksle ulusal sınırlar içinde homojen bir ulusal kültür önkabulüne yol açtığını ileri sürmüştük. Oysa Crofts’un metni ulusal

sinemayı “Birinci Dünya” kavramları dışında ele alarak bu güdüyü ve beraberinde getirdiği sakıncaları ortadan kaldırmak iddiasındadır (60).

Öte yandan Jerry White, Crofts’un metninin ulusal sinemayı daha açık biçimde tanımlamak yerine, ulusal sinema kavramının ve ima ettiği birliğin yetersiz olduğu duygusunu uyandırmak arzusunda olduğunu ancak kavramın, Crofts’un şemalaştırmasının ima ettiği kadar da yetersiz olmadığını savunur. White’a göre Crofts, Üçüncü Sinemanın¹⁴ ulus olmaya ilişkin Birinci Dünya kavramlarına karşı geldiği konusunda haklıdır. Crofts’un da belirttiği gibi, Üçüncü Sinemaya ilişkin tartışmalar, bu akımın Getino ve Solanas’ın manifestosunda ortaya koyduğu antiemperyalist ve enternasyonalist doğası nedeniyle, ulusal sinemaya dair birçok Birinci Dünya düşüncesini, özellikle de ulusal ve kültürel egemenlik fikrini geçersiz kılmıştır (1993:53).

Crofts, ulusal sinemanın “ulusal”ını verili bir gerçeklik olarak alma eğiliminin, Birinci Dünya’nın dışındaki yollarla da sorgulanması gerektiğini ileri sürer. Ona göre Hollywood egemenliğinin birçok ulusal sinemayı pazar konumu açısından istikrarsızlaştırması ve marjinalleştirmesinin yanı sıra bölgesel ve diasporik sinema üretimi, özerk kültürel ekonomik etkinlik olma niyetindeki ulusal sinemalar fikrine meydan okur (1993:61).

Crofts’un Birinci Dünya kavramlarını kullanmaksızın girdiği şemalaştırma da, sağlıklı bir taksonomiden beklenecek tasnif işlevini yerine getirmekten uzaktır. Zira her ulusal sinema örneğini bir dizi biçimsel ve tematik özellikler dizgesiyle ilişkilendirmeye kalkar. Oysa birçok ulusal sinema örneği, tasnifi anlamsız kılacak biçimde bu listedeki başlıkların birçoğunu aynı anda kapsamaktadır. Örneğin İran sineması her yıl düzinelerce çekilen melodram ve komedileriyle Üçüncü Dünya ticari sinema-

¹⁴ Üçüncü Dünya sineması ve Üçüncü Sinema gibi kavramların kapsadığı anlamlar da tartışmalıdır. Örneğin Roy Armes, “Üçüncü Dünya Sineması”nı genel olarak Üçüncü Dünya ülkelerinde yapılmış filmlerin oluşturduğunu söylerken, Paul Willemsen, “Üçüncü Sinema”dan, üçüncü dünyalılar tarafından üretilmiş olsun olmasın, belli politik ve estetik programa dayalı ideolojik bir proje olarak bahsetmeyi yeğler (Shohat ve Stam, 1994:27). Kavramın kendisi, Küba devriminden, Arjantin’de Peronizmin sloganı “üçüncü yol”dan ve Brezilya’daki Cinema Novo gibi sinema akımlarından ortaya çıkmıştır. Estetik olarak Sovyet montajı, Brechtçi epik tiyatro, İtalyan yeni gerçekçiliği ve hatta Griersoncu sosyal belgesel gibi farklı akımlardan etkilenmiştir. Kavram, 1969’da Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun “Üçüncü Sinemaya Doğru” manifestosundaki tanımıyla dolaşıma girmiştir. Onlara göre “Üçüncü Sinema”, zamanımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal manifestosu olan, kültürün sömürge etkilerinden temizlenmesi (*decolonisation*) [Üçüncü Dünyada ve onun emperyalist devletler içindeki karşılıklarındaki antiemperyalist mücadelede] sürecinde tanınır (28).

sına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Öte yandan film festivallerinde boy gösteren Abbas Kiyarüstemi, Muhsin Mahmelbaf gibi yönetmenlerin seçkin sanat filmleriyle ve Cafer Panahi'nin toplumsal eleştirel filmleriyle (ki bu ülke sineması çoklukla bu filmlerle tanınmıştır) İran sineması Avrupa modeli sanat sineması ve Üçüncü Sinema örneği olarak karşınıza çıkmaktadır. Dahası İran sineması, Bahman Gobadi gibi yönetmenlerin çektiği, İran Kürdistanı'nda geçen Kürt filmleriyle bölgesel/etnik sinemalar başlığı altına, özellikle devrim sonrası ve savaş dönemi (İran-İrak savaşı) propaganda filmleriyle totaliteryan sinema başlığı altına yerleştirilebilir. Böylelikle İran'ın ulusal sineması, Crofts'un yedi kategorisinden beşine dahil edilebilir. Bu örnekler arttırılabilir. White, Hindistan ve Kore sinemalarının da Crofts'un birçok kategorisine aynı anda dahil edilebileceğini ileri sürer (White, 2004:15-16). Bu durum, Crofts'un şablonunun, indirgemeler yaparak, belli ulusal sinemaları belli biçimsel tarzlara eşitleyerek ulusal sinemaları sınıflandırmakta yetersiz kalmasını açıklar.

Ulusal sinemalar taksonomisinin başarısızlığı salt Crofts'un modeline özgü değildir. Örnek olarak ele aldığımız İran sineması, Hayward'ın çok daha basit ve genellemeci ticari sinema-sanat sineması ayrımıyla kurulan ikili modeline de uymamaktadır. Devlet ve devlete bağlı vakıfların yönetimindeki gösterim salonlarında sahip olduğu ayrıcalıklı gösterim koşullarına rağmen ülke içinde çok az sayıda seyirciyle buluşan Abbas Kiyarüstemi filmleri, kendi ülkesinde batılı seyirci için üretilen, turistik filmler olarak eleştiriler alır. Üstelik anlatım dili, tematik benzerlik, biçem açısından her yıl yaklaşık 60 filmin¹⁵ çekildiği ülkede, seyircinin çoğunlukla rağbet ettiği yapımların çoğunluğunu oluşturan ve andığımız sınıflandırmanın ilk kategorisine giren ticari filmlerle hiçbir anlamlı ortak noktaya sahip değildir. Uluslararası sinema seyircisi, özgün bir sinemasal dil kullanarak yerel kültürel motiflere yer vermesiyle tanıdığı Kiyarüstemi'yi, bir anlamda İran sinemasıyla eşitleyerek alkışlamaktadır.

Öte yandan İran'da üretilen onlarca filmin ezici çoğunluğunu ticari filmler, özellikle melodram ve komedi filmleri oluşturmaktadır. Bu filmler sadece yerel izleyici için üretilmekte ve sınırların dışında ilgi çekmemektedir. Ancak söz konusu yapımlar, özellikle melodramlar, sözgelimi Türkiye'de üretilen ve üretilmiş melodramlarla anlatım dili, tematik benzerlik ve biçem açısından önemli ölçüde örtüşmektedir. Öyle ki, İran'ın özel koşullarından ötürü var olan bir takım kurallar (kadınların örtünme

¹⁵ İran'da 1995-1999 yılları arasında ortalama 58 yapımla üretilmiştir (Yaren, 2003: 138).

zorunluluğu, erkek ve kadın oyuncuların birbirlerine dokunmasının yasak olması) ve onların getirdiği zorunlu anlatım dolayınları olmasa bu filmleri birbirinden ayırmak bile güçtür. Daha geniş bir açıyla bakacak olursak, Mısır sinemasıyla ve hatta Hint sinemasıyla benzerlikler bulmak mümkündür. İran sineması özelinde geçerli bölgesel akrabalık, küresel düzeyde popüler sinemada Hollywood filmleriyle akrabalık olarak ortaya çıkar. Bu durumda ulusal özgünlüğe dair tüm tanımlamaların olmazsa olmaz koşulu olan öz-farklılaştırma (ulus ve ötekisi arasında ulusun özgünlüğünü sağlayacak farklılıklar olduğu varsayımı) ulusal sinema tanımlamasında yara almaktadır.

Higson'un belirttiği gibi ulusal sinema kavramı sıklıkla "tanımlayıcı" olarak değil "kural koyucu" olarak kullanılır, popüler seyircinin gerçek sinemasal deneyimini tanımlamak yerine ulusal sinemanın ne olması gerektiğini belirtir (1989: 37). Bu önermenin ilk bölümü, ulusal sinema ile ilgili çalışmaları taradığınızda erişebileceğiniz bir saptamayı içerir ve tartışmalı olmaktan görece daha uzaktır. Ancak önermenin ikinci bölümü, Higson'un bu kuramsal problemi çözüm için gösterdiği yolu tanımlar ve tartışmaya alabildiğine açıktır. Özellikle son çeyrek yüzyılda, sosyal bilimlerde ezici egemenlik kazanmış bir görüş olarak sınıfın sona erdiği kabulünün ve sınıf olgusunu görmezden gelmenin yol açtığı büyük boşluğu hatırlatmaktadır. Oysa film çalışmalarında etno-merkezcilik dışındaki alternatiflerin de altını çizmek gerekir. Bu noktada Pierre Bourdieu gibi kuramcılarının, popüler beğenin tanımı ulusal olmaktan çok sınıfsal olarak yaptığını vurgulamak gerekir. Bourdieu'ya göre beğeni yargıları "sistemli bir düzenleme uyarınca örgütlenmişlerdir ve açıkça temellerini bireysel psikolojiden çok 'kültürlü' insanların tercih ve bilgilerini biçimlendiren ancak sistemli bir açıklama sağlamaksızın bir toplumsal sınıfın 'hayat idaresini' örgütleme eğilimindeki *sınıf ethosundan* alırlar" (1996:98). Bourdieu, işçi sınıfının beğeni yargılanması sistemini *popüler estetik* olarak ortaya koyar (85). Sınıf ise ulus devletlerin sınırlarına sığmayan küresel bir olgudur. Popüler filmlerin ulusal niteliğin tartışılması, ancak *Harlequin* serisi gibi beyaz romanların *birincil* ayırt edici özelliği olarak ulusal niteliğinin tartışılması kadar anlamlı olabilir. Özellikle popüler sinemada ulusal belirleyicilikten çok sınıfsal belirleyicilik söz konusudur.

Sınıflandırma sorununun bir başka ayağını ise etnik filmler oluşturmaktadır. İranlı Kürt yönetmen Bahman Gobadi'nin İran Kürdistan'ında, Kürt oyuncularla ve Kürt dilinde çektiği *Zamani Baraye Masti Asbha* (*Sarhoş Atlar Zamani*, 2000), *Gomgashtei dar Aragh* (*Anayurdumun Şarkıları*, 2002), *Lakposhtha hām parvaz mikonand* (*Kaplumbağalar da*

Uçar, 2004) filmlerini ya da Emir Kusturica'nın Çingene oyuncularla Çingene (Roman) dilinde çektiği filmleri *Dom za Vesanje* (Çingeneler Zamanı, 1988), *Crna Macka*, *Beli Macor* (Kara Kedi Ak Kedi, 1998), her ne kadar bu filmler İran'da ve Yugoslavya'da, bu ülkelerin vatandaşları tarafından üretilmiş olsalar da ulusal sinema kavramı bağlamında değerlendirmeye girmek birçok kuramsal zorluğu beraberinde getirir.

Ulusal sinema tartışmalarının ve ulusal sinemayı belirlemek üzere önerilen sınıflandırmaların bu çalışmada sorunsallaştırılan yönü, ulusal sinema kavramının (birçok kuramcının teslim ettiği, yine de bu çekinceyle birlikte tanımlama çabalarına devam ettiği üzere) belirsizliğidir. Bu belirsizliğin ardında büyük ölçüde ulus kavramının belirsizliği yer alır. Ulus kavramının neredeyse totolojik doğası (var olduğu için var olması), Hugh-Seton Watson'un deyiimiyle ulusun bilimsel bir tanımının yapılamazlığı, fenomenin varlığından ayrı bir durumdur (Hayward, 1993a: 1). Kuramcılar, ulus tanımının belirsizliği ile tanımın yapılması için duyulan gereksinim arasındaki aralığı film çalışmalarına da taşımışlardır.

Burada sinemayla, "tanımlanamadığı halde var olan" ulus kavramı arasında birçok farklı düzeydeki ilişkinin yadsınması önerilmemektedir. Dissanayake'nin belirttiği gibi, sinema, ulus ve tarih arasında, iktidar, ideoloji, hakikat, sömürgecilik, sömürge sonracılık gibi kavramların bir araya geldiği karmaşık bir ilişki bulunmaktadır:

Bugün dünyada milliyetçilik, küreselcilik ve etnisite kavramları giderek karmaşılaşmaktadır. Kolektif kimlik, grup aidiyeti ve bunlara zemin oluşturan tarihsel duyum giderek daha denetlenemez hale gelmektedir.[...] Bir zamanlar bir arada ve kaynaşmış olarak bilinen devletler parçalanmaktadır, yeni ittifaklar ortaya çıkmaktadır. küreselleşme momentum kazanmaktadır, ulusasıırı kültürel akış hızlanmaktadır, yeni-kozmopolitancılık yükselmiştir. Aynı zamanda milliyetçilik, alt-milliyetçilik, etnik kimlikler, dinsel bağlılıklar, varlıklarını daha güçlü ve ürkütücü biçimde belli etmektedirler. Sinemada dolaşım olanağı buldukça bu yeni fenomenlerin ulus ve tarih sorununa derin etkileri olacaktır (1994:X).

Bu ilişkiyi görmezden gelmek olası değildir. Ancak film çalışmalarının bu ilişkiyi tanımlamada kullandığı yöntemlerin, özellikle ulus kavramının film çalışmalarına çağrılmasında aracı olarak kullanılan aktör gözden geçirilmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, ulusal sinema metinlerinin yazılmasının ardındaki önemli bir güdünün, Bergfelder'in saptadığı gibi, Amerikan hakimiyetinin küresel düzeyde homojenleştirici etkisine karşı ulusal özgüllüklerin ön plana çıkarılması isteğinin de kısıtlayıcı etkisini unutmamak gerekir (2005:323-4). Benzer biçimde Schlesinger,

“çoğu kez mevcut sosyolojik düşünceyle açık ilişkilendirmelere gidilmeksizin film çalışmalarında, ulusal uzamın içini daha karmaşık ve çeşitli olarak görmek fakat aynı zamanda ulusallık değilse de *devlet olmakla* ilişkili sınır duvarlarının varlığı fikrini korumak arzusunun” yattığını belirtir. “Bilinçli olarak ya da bilinçsizce, kültürel coğrafyanın, egemen devletlerin oluşturduğu bir dünyada bulunan ulus devletlerin” sınırlarıyla çakıştığı varsayını film çalışmaları alanında geçerlik kazanmıştır (Schlesinger, 2000:26). Ulusal sinemaların diasporik boyutu, ortak yapımlar meselesi gibi, en çok gelişigüzel bir dipnot olarak, çok daha arzu edilen yerli, salt kendine bağlı ulusal film yapımı normu içinde kabul edilebilir bir istisna olarak ele alınır (Bergfelder, 2005:323-4).

Crofts, ulusların ve ulusal sinemaların farklılıklarını kuramsallaştırmanın, Homi Bhabha'nın “dışlayıcı emperyalist ideolojilerin *kendi ve öteki*” olarak tanımladığı durum gibi uygunsuz olduğunu ileri sürer (Bhabha, 1989:111). Ulusal sinemasal öz tanımlama, ulusal öz tanımlama gibi kendini farklılıkları üzerinden yüceltmeyi, başkalarından farklı bir konumda olmakla gururlanmayı sever. Kendi ötekilerini bastıran egonun böylesi aşkın bir kavranışı, ulusal sinemalar hakkında düşünmek için bir araç olarak ben/öteki modelinin yetersizliğini ortaya çıkarır. Bu düalist model sadece iki politik duruşa izin verir: Emperyal saldırganlık ve ona meydan okuyan ulusal şovenizm. Bu model ne Üçüncü Sinemaların Solanas'ın deyimiyle “deneysel” aşamasını ne de “Hollywood'a öykünme” gibi projelerin varlığını hesaba katabilir (Crofts, 1993:63).

Bu çalışmada ulusal sinema kavramının sorunsallaştırılmasının temel nedeni de göçmenlik gibi ulus kavramı tartışmalarıyla ilişkilendirilmesi güç bir konunun ele alınmasıdır. Ulusal sinema kavramına ilişkin bugüne dek yapılan ve genel kabul görmüş önermelere bağlı kalındığı sürece, bu çalışmayı sürdürmek güçtür. Göçmen sineması konusunu, ulusal sinema tartışmalarının oluşturduğu ana metnin bir dipnotu olarak düşünmek yerine, elimizdeki özellikle son yirmi yılda biçimlenmiş ana metni parçalara bölmek gerekir.

Ulusal sinema kavramı ancak sorunu dar ve özgül bir çerçeveye ele aldığımızda, örneğin hukuki gereksinimlerle tanımlanabilir. Kavramı sınırlandırılmış, dar anlamda kullanmak, örneğin sadece ulus ve ulusallık sorununu doğrudan işleyen, kanonik özellikler taşıyan, ulusal sinemayı ya da ulusal ölçekli dönüşüm süreçlerine, ulusal inşa dönemlerine eşlik eden özgül akımları işaret etmek için kullanmak, belirsizliği ortadan kaldıracak başka bir çözüm olabilir. Örneğin 1981'de yazdığı “The Dilemmas of a National Cinema” metninde Susan Barrowclough, 1960'larda ortaya

çıkan ulusal sinemaların ortak bir dizi tarihsel ve politik konjonktürü paylaştığını belirtir. Ulusal sinemanın Cezayir, Senegal gibi bağımsızlığını yeni kazanmış devletlerde ya da Çekoslovakya, Brezilya gibi geçici politik özgürlük dönemleri geçiren ülkelerde ama her durumda radikal politik dönüşümlerin ve yeni kültürel ifadenin birleştiği hallerde (çoğu kez devlet desteğiyle) ortaya çıktığını ve ulusal sinema kavramının ulusallığının, *kullanım değerine* göre ele alınması gerektiğini belirtir. Ona göre bu değer, ya dolaysız bir politik mücadele ya da süregiden ve değişmekte olan kültürel kimlik arayışıyla ilintilidir¹⁶ (aktaran White, 2004:212).

Barrowclough'un ulusal sinema için yaptığı, tarihsel ve bağlamsal olarak daraltılmış tanımın ima ettiği "kullanım değeri" düşüncesi, biraz daha serbest biçimiyle Crofts'da da karşımıza çıkar. Crofts, belirli tarihsel anlarda (sıklıkla milliyetçiliğin özünde popülist hareketlerle bütünleştiği, genellikle ulusal inşa süreçlerinde), ulusal gelişmelerin, özgül olarak ulusal sinemasal tezahürlerin ortaya çıkmasını sağlayabileceğini ileri sürer. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Latin Amerikalı Üçüncü Sinema ve Beşinci Kuşak Çin sineması gibi örnekler ulusal-popüler yeniden dirilme dalgaları sırasında ortaya çıkmışlardır. Crofts, Fransız yeni dalgasını, savaş sonrası ulusal entelektüel-kültürel toparlanmanın; yeni Alman sinemasını, özellikle 60'lar ve 70'ler boyunca üniversite öğrencisi izleyicilerin ve genel olarak toplumun, ülkenin yaşadığı tarihsel travmaya ilişkin canlanan ilgisinin; Avustralya filmlerinin, 1960'lar boyunca gelişen kültürel milliyetçilik dalgasının sonucu olduğunu iddia eder (1993:62). Belirli ulusal politik ve kültürel dönüşümlerin çerçevesinde ele alınan sinemasal akımlar, tanımlanmak açısından genel ulus devlet-ulusal sinema formülünden çok daha elverişlidir. Nihayet İtalyan yeni gerçekçiliğini tanımlamak, İtalyan sinemasını tanımlamaktan çok daha kolaydır. Sınırlandırılmış, dar bir çerçevenin ötesinde ulusal sinemayı, olması gerektiği gibi ayrı ayrı her ürünü değerlendirip sınıflandırabileceğimiz ve dışarıda hiçbir sinemasal ürünü bırakmayacağımız genel geçer bir tanımlama-sınıflandırma aracı olarak kullanmak olanaksız görünmesine rağmen ulusal sinema kavramını sınırlandırma girişimi, film çalışmaları alanındaki yapıtlarda istisnai bir yer tutar.

¹⁶ White, çağdaş İran sinemasının, Barrowclough'un kullanım değeri düşüncesine iyi bir örnek oluşturduğunu ileri sürer. Ona göre "Mahmelbaf'ın ve Kiya-rüstemi'nin metasinemasal titizlik ve estetik zarafeti, Batıda, özellikle ABD'de kitle iletişim araçlarının çizdiği indirgemeci İran kültürü imgesini" düzeltmede rol oynar. Bu kullanım değerinin farkında olan hükümet, estetik olarak tutkulu, hümanist filmleri desteklemekten geri durmaz (2004:214-215).

Ulus Ötesi Sinemalar

Yukarıda ulusal sinemalar hakkındaki çalışmalarla ilgili asıl sorunun, film çalışmalarına, sosyoloji ve siyaset biliminden aktarılan tartışmaların niteliğiyle ilgili olduğunu ileri sürmüştük. Hayali bir ulusal sinema makalesi yazar, çalışmasının başında “ulus nedir?” sorusunu yöneltir. Sorunun cevabını doğal olarak sosyolojide ve siyaset biliminde ulusun ne olduğuna dair yürütülen tartışmalarda arar. Ancak bu sorunun cevabı, ulusun nasıl sürdüğünü, ne gibi dönüşümlere uğradığını değil, kavramın tanımını ve doğuşunu merkeze alır. Doğal olarak bu tanımlamalardan yola çıkarak varılacak ulus düşüncesi tanımlanmış ve sabit olacaktır. Örneğin Deutsch ve Gellner gibi Anderson da ulusun biçimlendiği zamana odaklanmıştır ve orada durur. Tarif ettiği sürecin süregiden doğasını ele almaz (Altman, 1999:198). Elimizde tanımlanmış, statik bir ulus kavramıyla düşünmeye başlamak ise bizi kaçınılmaz olarak, yeryüzünü sınırlarıyla paylaşmış, yan yana duran egemen ulusların oluşturduğu bir tabloya sürükler. Böyle bir tabloda birbirinden ayrı egemen uluslar birbirleriyle etkileşime geçebilir, ticaret ve işbirliği yapabilirler (uluslararası), farklı uluslardan gelenler ortak organizasyonlar kurarak kürenin sınırları aşan bir bölümünde, örneğin bir bölgede, bir kıtada etkinlik gösterebilirler (ulusaşırı), çok farklı nedenlerle birbirlerine göçmen yollarlar ve bu göçmenler ana vatanlarının sınırlarının ötesinde biraraya gelirler (diaspora). Bunun yanı sıra ulus düşüncesinin esasını oluşturan sınırlara sahip egemen ulus devletler, belirleyiciliklerini ve tanımlar için referans oluşturuca özelliklerini korurlar. Oysa Altman’ın belirttiği gibi ulus-devlet çevresi, bir zamanlar var olan devletlerin inşasına katkıda bulunmuş süreçlerin artık geçerliliğini yitirdiğine bizi ikna edecek kadar uzun süredir varlığını sürdürmektedir (198).

Tim Bergfelder, film çalışmalarının kültürel melezleşmenin etkisini onaylamak ve değerlendirmek söz konusu olduğunda diğer akademik disiplinlerden geride kaldığını ileri sürer. Ona göre bunun nedeni, Avrupa’da birçok ulusal sinema çalışmasının kamuoyunun ve medya temsillerinin benzer kaygılarını yansıtarak, küreselleşme korkusuyla kültürel korumacılık retorığı içinde ele alınması, dolayısıyla kasıtlı olsun, olmasın, saf ve durağan ulusal kültür yanılışına düşmesidir. Örneğin sosyal antropolojide film çalışmalarının aksine uluslaşırılığın (*transnationalism*), kültürel bağlamların ve göçen kültürlerin “küresel diasporası” ya da “küresel ekümeni” giderek daha göze çarpar hale gelmiştir (Bergfelder, 2005:321). Sonuçta sinema alanında küresel çapta ezici bir tehdit olarak algılanan Hollywood yapımlarının varlığının, film çalışmalarının genel yönelimini etkilediğini görürüz. Sonunu küreselleşme kavramının çağrıştırdığı küresel hegemon-

yadan ötürü taşıdığı korkutucu yan anlamda gören Ulf Hannerz, uluslaşırılık kavramını önerir. Zira, Hannerz’in de belirttiği gibi ulusal sınırları aşan birçok süreç ve ilişki, kürenin bütününe erişmeden belli bir bölgeyle sınırlı kalır. Bu açıdan küreselden daha alçakgönüllü bir kavrama ihtiyaç duyarız. Uluslararası kavramı ise çoğu durumda söz konusu ilişkilere devletlerin değil bireylerin, grupların, hareketlerin, iş çevrelerinin katıldığını düşünecek olursak, var olan durumu açıklamada yetersiz kalır (Hannerz, 1996:6). Bu tanımlama özellikle Avrupa sinemasını yeniden kavramsallaştırmakta faydalı olabilir. Böylelikle Hollywood korkusu yüzünden ulus devlete ve katı ulusal sinema tanımlarına mahkûm kalan film çalışmaları alanında kültürel melezlik ve göçmen sineması gibi başlıklar dipnotlara mahkûm olmaktan kurtulup, hak ettiği ilgiyi görebilir.

Film çalışmalarında ulusun kuruluş aşamasını anlatan siyaset bilimcilerin ve sosyologların kuramlarının aşırı ya da yanlış yorumlanması bir tarafa, kimlik ve özel olarak ulusal kimlik, sabit, durağan bir olgu değildir. Stuart Hall, kimliğin sandığımız kadar şeffaf ya da sorunsuz olmadığını belirtir: “Belki de yeni sinemasal söylemlerde ifade edildiği gibi, kimliği hâlihazırda tamamlanmış bir tarihsel olgu olarak düşünmektense, asla tamamlanmayan, her zaman yapım sürecinde olan ve her zaman temsilin içinde değil dışında inşa edilen bir olgu olarak düşünmek” gerekmektedir (Hall, 2000:704). Sınırlarla birlikte kimlik de değişir. Göç bunun en temel etkenlerinden biridir. Yerliyi saf ya da durağan olarak görmek zordur. Aksine sınırların ötesinde ve içinde kültürel çapraz-türeme (*cross breeding*) ve birbirinin içine işlemenin derecesi, modern kültürel oluşumların sürekli melez ve katışık olmasını gerektirir. Kültürel oluşumlar hâlihazırda bütünüyle biçimlenmiş bir kimlik sergilemek yerine sürekli farklı orijinlere sahip öğelerle karışır ve bu sayede biçim değiştirirler (Higson, 2000a: 67).

Artık ulusun ve ulusal kültürün sağlam, oturmuş kavramlar olarak kabul gördüğü dönemler geride kalmıştır. Film çalışmaları alanında, Homi Bhabha gibi polemikçilerin bir zamanların sağlam kavramlarını sorgulamaya açtığı metinlerinden yapılan alıntılara sıklıkla rastlanır. Bhabha’nın 1990 yılında yayınladığı seçki, *Nation and Narration* ve tabii ki, Bhabha’nın seçkisinde yer alan kendi makalesi “DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Nation”¹⁷ sıklıkla alıntılara konu olmuştur. Bhabha, bu makalede ulusal kimliğin sorunlu ve muğlâk yönlerini aç-

¹⁷ “Ulus” ve “Yayılma” sözcüklerinden oluşturulmuş sözcük oyunu.

ğa çıkarmayı hedeflemiştir ve ulusal kimlik kavramını emperyalizmle birlikte ele alarak her ikisine karşı, özellikle de batılı ulus kavramına yönelik eleştirel bir tutum takınır (1993:291-322). Ulus kavramının oturmuşluğunu sarsmak için öncelikle batılı ulusu eleştiri konusu haline getirir:

Milliyetçilik söylemi benim ana hedefim değildir. Benim asıl ilgilendiğim, kavramın tarihsel kesinliği ve oturmuş doğasına karşı, gizli, anlaşılması güç ancak her yerde var olan, kültürün yerelliğini yaşama biçimi olarak batılı ulusu yazma çabasıdır. Bu yerellik, tarihsellikten daha çok geçicilik etrafında yer alır: ‘cemaat’ten daha karmaşık, ‘toplum’dan daha sembolik, ‘ülke’den daha yan anlamlara sahip, vatandan daha az vatansever, devletin gerekçelerinden daha retorik, ideolojiden daha mitolojik, hegemonyadan daha az homojen, ‘özne’den daha kolektif, yurttaştan daha az merkezi, yurttaşlıktan daha çok insan ruhuna ilişkin, kültürel farklılıkların ve özdeşimlerin (cinsiyet, ırk, sınıf) bitişirmelerinden daha melez bir yaşam formudur. Herhangi bir toplumsal karşıtlığın hiyerarşik ya da ikili yapısında temsil edilebilir (291-292).

White, kendisini film çalışmalarında da gösteren bu eğilimi, ulusal kimlik konusunda Anderson’cu bakış açısından Bhabha’cı görüş açısına yönelik kaymayı, özünde kültürel ayrıntılarla kuşkucu, eleştirel bir ilgiden dil oyunlarına postmodern bir geri çekilme olarak tanımlamaktadır. Ulusal kimlik artık uzlaşmış ve bileşik olarak değil anlamsız olacak kadar karmaşık görünmektedir. White’a göre Bhabha’nın ulus kavramına ilişkin takındığı eleştirel tutum anlamlı olmakla birlikte, Bhabha’nın izlediği yöntem, Lyotard’ın “dil oyunları”nı (*les jeux de langage*) anımsatır biçimde uzun ve dolambaçlı cümlelere ve karmaşık ifadelere dayalıdır. Bhabha, dil oyunları ile kültürel ve ulusal kimlik fıkının sağlamlığına dair inanç kaybını ortaya koyan bir karşı çıkışı seslendirmektedir (White, 2004:222-223).

Film çalışmalarında ulusal sinemaya ilişkin makalelerde Anderson’dan alıntıların yerini Bhabha’ya bırakması, genel olarak ulus ve ulus devlet kavramının sağlamlığının tartışmaya açılmasının yanı sıra, ulusallıkla etiketlenemeyecek melez bir sinemanın giderek istisna olarak görülemeyecek ya da ara başlığa sığmayacak kadar büyümesi ve çeşitlenmesiyle koşut olarak gerçekleşmiştir. Bu iki önemli değişimin ilki, ulus devlet kavramı üzerine yapılan tartışmalarda, tüm sosyal bilimlerde ve kürenin siyasal algılanmasında ortaya çıkan çarpıcı farklılık sonucu gerçekleşmiştir. İkinci önemli değişim, sinema alanında kendini gösteren ve verili (üstelik başından beri tartışma götürür biçimde kurulmuş) sınıflandırmaları ihlal eden, yüksek düzeydeki çeşitlenmedir. Birbirlerini belirleyen ve farklı düzeylerde birbirlerinin ortaya çıkışında karşılıklı rol oynayan bu iki olgu, film çalış-

malarında yeni bir kuramsal çerçeve ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Crofts, bu iki.yeni olgu arasındaki ilişkiyi örneklerle ortaya koyar:

Ulus-devlet, bir süredir açıkça egemenliğini yitirmektedir. Ulus-devlet hem ulusaşırı güçlerin -genel kabul gördüğü biçimiyle ekonomik ve kültürel alanlarda Amerikan, yine ekonomik ve son zamanlarda kültürel alanlarda Japon egemenliğinin- ve aynı zamanda ulus-altı, kimi zaman yerel güçlerin baskısı altındadır. Çokkültürlülük, ulus-devletin kültürel melezliği giderek kabul edilmektedir. Amerikan kentlerinde İspanyolca'nın kamuda yaygın kullanımı örneğinden İber yarımadasında kendilerini İspanyol olarak değil Bask ya da Katalan olarak tanımlayan insanlar örneğine. Québec sinemasından, Britanya'da S4C18 için yapılan Galce programların milliyetçiliğine, Avustralya'daki hatın sayılır büyüklükteki Yunan video pazarına, etnisitenin son dönemlerdeki davası, dilsel haklar ve kültürel korumaya odaklanmıştır (1993:61).

Film çalışmalarında, yukarıda andığımız gerekçelerle ortaya çıkan paradigmatik değişim gerekliliği, özellikle göçmenlerin filmleriyle ilgili olarak ortaya yeni kavramsallaştırmalar çıkarmıştır: “Sömürge sonrası melez filmler” (Shohat ve Stam, 1994:42), “bağımsız ulusaşırı sinema” (Naficy, 2000:119-144), “aksanlı sinema” (Naficy, 2001:10-11). Bu kavramsallaştırmalar bazen Homi Bhabha ve diğer sömürge sonrası düşünürlerin, saf ulusal kimlik nosyonuna karşı “içerideki öteki” olarak tanımladıkları göçmenlerin (ki onlar, içerideki ötekilik konumunda asla yalnız değildirler) filmlerini, ulusun çevresinden hareketle anlatmayı önerdikleri önkabulüyle kurarlar. Bazen de göçmen yapıtlarına daha merkezi bir konum atfederler. Örneğin Deniz Göktürk (1999), göçmen sinemaların, kurulu ulusal sinema kavramına karşı bir tür meydan okuma olarak yorumlanabileceğini önerir. Göçmen sinemanın salt merkeze meydan okuyan marjinal bir konuma sıkıştırıldığı bu önerme, yukarıda sözünü ettiğimiz, artık terk edilmekte olan ulus-devlet, ulusal sinema sınıflandırmasının bildik örneğini sunan Susan Hayward'da, ulus-devlet paradigmasının henüz yeni yeni sorgulanmaya başladığı dönemlerde (1993a) aynı biçimde yer almaktadır.

Bu önerme hem yeni bir şey söylememekte, hem de bu metinde başından beri eleştirilen ulus-devlet, ulusal sinema önermesi kadar mekanik bir önkabule dayanmaktadır: Ulus devletlerin içinde, kolektif ve egemen ben'e karşı sesini duyurmaya çalışan öteki. Burada ötekine, salt ben'in

¹⁸ Galler bölgesinde yayın yapan bir kamu yayın kuruluşu, S4C (*Sianel Pedwar Cymru*), Galce Kanal Dört Galler'in kısaltması, bkz. www.s4c.co.uk

oturmuş kimliğine karşı gelmek rolü biçilmiştir ve ötekinin, ulusal ben'in dışında konumlanmasından başka bir özelliğine, kimi zaman onu biçimlendiren en başat konuma, başka ben'lerle olan ilişkisine hiçbir vurgu yapılmaz. Dissanayake, "sinemacılar, etnik, dilsel ya da dinsel azınlıkların dünyalarını, deneyimlerini ve umutlarını ifade etmeye giriştiklerinde, ulus-devletin homojenliği ve meşrulaştırıcı meta-anlatılarında çatlaklar" oluştuğunu ileri sürer. Ona göre "azınlıkların sıkıntılarını ele alan filmler, devletin egemen söylemine amaçlı olarak meydan okunduğu ve kültürel farklılık düşüncesinin ön plana çıkartıldığı bir temsili uzam açılmasına hizmet ederler" (Dissanayake, 1983:XVII).

Diğer yandan Naficy, postmodern ya da geç modern parçalanma sonucu aksanlı sinemacıların marjinal bir konumdan merkeze doğru yer değiştirdiklerini, söz hakkı elde ettiklerini ve temsil araçlarını ele geçirmeye cesaret ettiklerini iddia eder (2001:11). Bu yorum, kültürel melezliğin ortaya çıkış biçimlerini ele almakta, göçmen filmleri marjinal bir muhalefet rolüne sıkıştıran önermeden çok daha uygun görünmektedir.

Göçmen Sineması

Göç üzerine yapılan çalışmalarda medyanın (özellikle sinemanın) göç konusunda karar verme, göç ve göç sonrası süreçlerle yakından ilişkili olduğu teslim edilir. Örneğin Ulf Hannerz, medyayı ve göç üzerine çalışmaları birlikte kuramsallaştırmanın önemine dikkat çeker:

Gerçek hayatta göç ve medyatikleşme eşgüdümlü ilerler. [...] Her yerde, herkes, başka olası yaşamların her zaman olduğundan çok daha fazla farkındadır. Fantezi önemli bir toplumsal pratik haline gelmiştir. Örneğin bazıları medya ile ilgisi çekilen insanlar orada betimlenen olası yaşama göçebilirler. [...Bununla birlikte] yer değişimi, yer değiştirmiş nüfusun anavatanlarıyla olan bağlantı gereksinimleri sayesinde serpilen film şirketleri, menajerler, seyahat acentaları için yeni pazarlar yaratır (1996: 101).

Hannerz'in argümanı filmin bir ortam olarak üretim, dağıtım ve alımlama biçimlerinin küreselleşme süreçleriyle yakından ilişkili olduğunun altını çizer. Hannerz tarafından tanımlanan göçmenlik sıradışı kişisel bir deneyim değil, gündelik bir deneyim biçimi ve buna eşit önemde bir hayal etme biçimidir.

Öte yandan göçmen sinema kavramını gerek Avrupa sınırları içinde gerekse küresel olarak ele alırken, öncelikle ve ezici çoğunlukla üçüncü dünyadan ve sömürge sonrası bağımsızlığını kazanan uluslardan batıya yönelik göçlerin sonucunu akılda tutmamız gerekir. Hem göçle ilgili genel istatistikler hem de göçmen sinemalarda kar-

şımıza çıkan genel eğilimler (filmleri kimlerin ürettiği, hangi temaların işlendiği, film karakterlerinin özellikleri, filmleri kimlerin izlediği vs.) bu gerekliliği doğurur. Bu durumda bir yandan Hannerz'in bakış açısına göre göçün fanteziyle ilişkisini, diğer yandan göçmenlerin ve göçmen sinemacıların ezici ağırlıkta üçüncü dünyalı kimliğini hesaba kattığımızda şu sonuca varabiliriz: Göçmen sinema öncelikle bir "üçüncü dünyalı fantezisi"dir.

Nitekim Ella Shohat, Robert Stam, Hamid Naficy gibi araştırmacılar, savlarını göçmen sinemanın üçüncü dünyalı kimliğinin kabulüne dayanarak kurmuşlardır. Shohat ve Stam (1994:27), sinemayla ilişkili olarak üçüncü dünya kavramını Asya, Afrika ve Latin Amerika'yla birlikte birinci dünyadaki azınlık sinemasının yapımları için de kullanırlar ve üçüncü sinema kavramının işaret ettiği farklı anlam katmanlarını şu şekilde sınıflandırır:

Nerede olurlarsa olsunlar, Üçüncü Dünya halkları tarafından ve onlar için üretilen, Üçüncü Sinema ilkelerine bağlı, Üçüncü Dünyacı filmlerin oluşturduğu çekirdek.

Yapıldıkları dönemden bağımsız olarak, Üçüncü Sinema ilkelerine uysun uymasın, (önceki örnekleri kapsayacak biçimde tanımlanan) Üçüncü Dünyalıların sinemasal üretimlerinin oluşturduğu daha geniş bir çember.

Birinci ve İkinci Dünyalı insanlar tarafından Üçüncü Dünyalıların desteğiyle yapılmış ve Üçüncü Sinema ilkelerine uyan filmlerin oluşturduğu bir çember.

Aynı zamanda hem dışarıda hem içeride yer alarak kural dışı bir durum oluşturan ve Mona Hatoum'un ya da Hanif Kureishi'ninki gibi Üçüncü Sinema uyuşmalarına dayalı ve onları sorgulayan yapımlar gibi mevcut diasporik melez filmleri kapsayan bir çember (28).

Göçmen sinemaları bu sınıflandırmanın hemen her maddesine yerleşirmek mümkündür. Shohat ve Stam, Üçüncü Dünyalı sinemacıların zorla ya da gönüllü sürgünlerinin, Birinci Dünya içinde bir tür diasporik Üçüncü Dünya sineması oluşmasına yol açtığını ileri sürer (29).

Naficy ise batıya göçen ve burada yapıtlarını veren sinemacıları ak-sanlı sinemacılar adıyla ele alır ve genel olarak iki grup altında değerlendirir. İlk grup, 1950'lerin sonlarından 1970'lerin ortalarına kadar süren dönemde ortaya çıkar. Sömürge sonrası bağımsızlık hareketleri ve Doğu Avrupa'da gerçekleşen Sovyet müdahaleleri sonrası yer değiştirmelerle kendisini gösterir. İkinci grup ise, 1980'ler ve 1990'lar boyunca yaşanan bir dizi önemli siyasal ve toplumsal dönüşüm sonrasında ortaya çıkar. Sosyalist blokun dağılışı, sanayi sonrası küresel ekonomilerin ortaya çıkışı, militan

İslamın yükselişi, dinsel ve etnik savaşların geri dönüşü, ulus devletlerin parçalanması, Avrupa, Avustralya ve Amerika’da değişen göç politikalarıyla batılı olmayan göçün cesaretlendirilmesi, bilgisayar ve medya alanında öngörülmeleyen teknolojik değişimlerin elde edilmesi, yeni bir göçmen sinemacı kuşağının oluşmasında rol oynayan önemli dönüşümlerdendir (Naficy, 2001:10-11).

Diasporik deneyimler ve bunların sinemasal pratikler üzerindeki etkileri büyük bir çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik, hem siyasal koşullara hem de özgül yapımların pratiklerine (sanat sineması, cemaat temelli film yapımı ve popüler eğlence ayrımı gibi) göre değişir (Naficy, 2001). Göçmen sinemacının ev sahibi kültürle ilişkisi, göçmen sinemaları belirleyen etkenler içinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu ilişkiyi belirleyen önemli bir etmen ise göçmenliğin gerekçesidir. Farklı nedenlerle ana yurtlarını terk edip yeni yerlere yerleşenler, “Göç” başlığı altında bahsedildiği üzere, geldikleri yer ve onun kültürüne karşı da farklı tutumlar takınmaktadır. Hamid Naficy, söz konusu farklılıkları sınıflandırmayı dener ve “aksanlı sinemacılar”ın *sürgün*, *diasporik* ve *etnik* sinemacılar olarak ele alınabileceğini ileri sürer.

Bu sınıflandırmada sürgünler daha çok kendi ülkesinden kovulanlarla kendi ülkesinde engellenen, yasaklanan, sansüre uğratılan, hapisle tehdit edilen dolayısıyla düşüncelerini ifade etmesine izin verilmeyen, bu yüzden dışarıya, başka bir ülkeye, çoğunlukla batıya göç edenler olarak ele alınır (Naficy, 2001:11). Sürgün edilme, sürgüne mahkûm bırakılma ya da sürgün tehlikesiyle yüz yüze kaldığı halde yurdunda kalarak mücadele etmeyi seçme durumu, sanatçının biçimini ve dahası muhalif bir figür olarak kimliğini belirleyecek denli güçlüdür. Bu yüzden böyle bir sınıflandırma tek başına bir kategoriye oluşturmaya yetecek kadar özgül bir durumdur.

Diaspora ise Naficy’ye göre sürgüne yakın bir kavramdır ancak ondan farklı olarak bireysel değil mutlaka kolektif bir süreçtir. Diaspora, zorunlu bir kitlesel yer değiştirmeye maruz kalmış bir cemaati açıklar (12). Zaten bu olgunun kitleselliği, zorunluluğunun sonucu ve kanıtıdır. Zorunluluğun, ana yurtla ilişkinin kopmasının yarattığı gerilim, kendisini şiddetle diasporik sinemacıların yapıtlarında gösterir.

Naficy etnik sinemacıları “sömürge sonrası (göçmen) etnik gruplar” ve “kimlik sinemacıları” olarak ele alır. Bunlar hem etnik hem diasporiktir. Ancak diasporik sinemacıları farklı olarak, etnik-kimlik sinemacıları sürgün travmasına ve bununla ilişkili olarak ana yurda, geçmişe değil bugüne, ev sahibi kültürle olan ilişkilerine odaklanır (15).

Kuşkusuz bu üçlü sınıflandırma birbirinden kesin çizgilerle ayırtılamaz, çoğu kez çakışır ve her grup kendi içinde farklı karakteristik özellikler oluşturur. Sosyolojik şablonlarla kişisel öyküler birbirine girer. Yine de Naficy'nin sınıflandırması göçmen sinemaları ele alan araştırmacılar için ilham vericidir. Ayrıca ulusal sinema tartışmalarından öğrenebileceğimiz gibi gri alanlar kuramların engellenemez özelliklerindendir. Ancak ulusal sinema tartışmalarının erken örneklerinde olduğu gibi kapsayıcılık ve sınırlılık iddiası (Anderson'un ulusu sınırlı bir egemenlik alanı olarak tanımlayan meşhur önermesini anıştıracak biçimde) taşımadığı sürece, çoğu kez kuramın iyiliği adına onları görmezden gelebiliriz.

Naficy'nin sınıflandırması yol gösterici olmakla birlikte, özellikle kullandığı kavramlar ve bu kavramların sınırlılıkları açısından tartışmaya açıktır. Naficy, diaspora kavramını kolektif sürgün anlamında kullanmaktadır. Ancak, diaspora kavramının bugün taşıdığı yan anlamlar bu sınırlı kullanımı tartışmalı hale getirmiştir.¹⁹ Bu durumda ya göçmenlik başlığı altında ayırt edici imleyiciliğini kaybeden kavramı kullanmak anlamsız olacak ya da kavramın eski ve dar halini kullanmak gerekecektir. Naficy'nin kullanımı, kavramın dar haline daha yakındır.

Naficy'nin sınıflandırmasında etnik sinemacılar başlığı, diaspora başlığının aksine, oldukça geniş tutulmuştur. Başlık altında sömürge sonrası (göçmen) etnik gruplara ve kimlik sinemacılarına yer verilmiştir. Bunlar hem etnik hem diasporiktir. Ancak bu grup, kendi içinde tek bir başlığa sığmayacak önemli karakteristik farklılıklar gösterecek kadar geniştir.

Örneğin Tim Bergfelder'in yaklaşımı, değişik göçmen grupları (değişik nedenlerle göçenler) arasındaki farklılıkların ortaya konulmasında yararlı olabilir. Bergfelder göçmen sinemaları ele alırken, göçmenler üzerinde etkili olan kültürel asimilasyonun farklı derecelerini kıstas olarak ön plana çıkarır:

Gerek göçmen sinemacının ev sahibi kültürle kaynaştığı ya da kendisini fazlasıyla ev sahibi kültürle tanımladığı (overidentify) durumlarda, gerek 1990'larda üretilmiş birçok Siyah Britanya filmi ve Fransız beur sineması örneğinde olduğu gibi çapraz kültürel diyalogu reddettiği ya da diyaloga girdiği durumlarda ulusal film kültürleri ve göçmen perspektifleri (nadi-ren saf olabilirler) etkileşimin iki taraflı süreci içinde sıkışmıştır. Bu süreçleri belki de en çok bağımsız film sektöründe ayırt edebiliriz ancak ulusal ana akım ya da popüler sinemada da ortaya çıkabileceğini unutmamak gerekir (2005:320).

¹⁹ Diaspora kavramı üzerine ayrıntılı tartışma için sonraki bölüme bakınız.

Bergfelder'in yaklaşımı Naficy'nin tek başlık altında ele aldığı etnik sinemacılar arasındaki anlamlı konum farklılıklarını izleyebilmek ve göçmen sinemaları tutarlı bir biçimde ele alıp sınıflandırmak için bir alternatif sunmaktadır.

Naficy'nin sınıflandırmasında tartışmaya açık bir başka kavram ise etnik sinemacılar başlığı altında yer verdiği "sömürge sonrası" kavramıdır. 80'lerden sonra Üçüncü Dünya paradigmasının ortadan kalkmasıyla (burada ironik bir durum söz konusudur; aslında ortadan kalkan Üçüncü Dünya değil, bu kavramın şemalaştırmasında yer alan sosyalist devletler, yani İkinci Dünya'ydı, Üçüncü Dünya'nın, özellikle onu belirleyen koşulların ortadan kalkması söz konusu değildi) sömürge sonrası (postkolonyal) paradigma dolaşıma girer. Ancak Shohat ve Stam'e göre sömürge sonracılık (postkolonyalizm) sömürgeci karşıtı milliyetçi kuram anlamını aşarak tarihteki özgün bir noktanın ötesi anlamıyla, "*post*"la başlayan diğer kavramlarla (postmodernizm, postfeminizm ve hepsinden de önemli post-yapısalcılık) ortak bir söylem içinde dolaşıma girer. Kavram, aynı zamanda belli bir dönemin sona erdiğini ve yeni bir döneme geçildiğini belirten diğer "-sonrası" (*post*) kavramlarıyla (soğuk savaş sonrası, bağımsızlık sonrası, devrim sonrası) ortaklaşa tarihsel bir dönemselleştirme işlevi görür (Shohat ve Stam 1994:37-38). Ancak kavramın bu yeni kullanım alanı tartışmalıdır. Clifford'a göre sömürge sonrası kavramı sadece gelişmekte olan ya da ütopyacı bir bağlamda anlamlı olabilir çünkü:

Sömürge sonrası kültürler ya da yerler yoktur: sadece sömürge sonrası uğraklar, taktikler, söylemler vs. söz konusudur. 'Post-' takısı her zaman 'neo-' takısının gölgesinde kalır. Yine de sömürge sonrası kavramı eksik olmakla birlikte geçek bir durumu, eski tahakküm yapılarında oluşan kırılmayı, mevcut mücadeleyi ve düşünülen geleceği açıklar. [...] Bu perspektiften bakıldığında mevcut diaspora ve tarih tartışmaları, ulus devletler içinde, bir arada yaşamı gerginleştiren kaynaklar olarak ulus devletlere, küresel teknolojilere ve pazarlara karşı mücadele eden bağlantısız uluslaşırılıkları ve kozmopolitan yaşamın 'batılı olmayan' ya da 'salt batılı olmayan' modelleri açığa çıkarmaya yarayabilir (1994:328).

Clifford'un itirazına karşın kavramın kullanımı yaygınlaşmıştır. Teorik gelişimle tarihsel kronoloji gibi iki ayrı alanda işlev gören sömürge sonracılık, sömürgecilik sonrasını işaret eden ve II. Dünya Savaşı sonrası dönemde bağımsızlığını kazanmış "Üçüncü Dünya" ülkeleriyle ilişkilendirilmenin dışında belirsiz bir uzam-zaman konumu edinir ve Üçüncü Dünya'nın Birinci Dünya metropollerindeki diasporik varlığına da işaret eder hale

gelir²⁰ (Shohat ve Stam, 1994:37-38). Clifford sömürge sonrası kavramının özellikle Güney Asya kökenli kuramcılar tarafından dillendirildiğine dikkat çeker. Sömürgeciliğin tüm hallerinin belirgin biçimde farklı olduğu Latin Amerika ve Afrika’da bu kavram çok duyulmaz. Sömürge sonrası kuramı Güney Asya diasporalarıyla ilişkili olarak tarihselleştirilebilir. Öte yandan melezlik kavramı, sömürgecilerle yerlilerin karışımını anlatan Latin Amerikalı *mestizaje* ya da Karaipili *créolité* kavramıyla benzeşmektedir. Bunlar özdeş kavramlar değildirler ve ayrı tarihsel koşullardan türemişlerdir ancak birbirleriyle örtüşerek birlikte sömürgeci dikotomilerin ve hiyerarşilerin ürettiği ve onları kısmen yıkan karmaşık kültürel formasyonlar alanını ifade ederler (Clifford, 1994:330).

Sömürge sonrası kuramlar, özellikle ulus kavramına ve ulus-devlet tanımına karşı eleştirel bir tutum takınırlar. Bununla birlikte çokkültürlülük, melezlik gibi kavramları coşkuyla karşılayıp bu kavramların ulusun gerektirdiği tekdüzeliğe karşı sunduğu çeşitliliğe ve taşıdığı zenginliğe dikkat çekerler. Julia Kristeva, *A New Type of Dissident* adlı kitabında ulus kavramını eleştirirken ilk kez sürgünlük halinin taşıdığı hazları ve özgürleşim olanağını dile getirir:

Kendi ülkesine, diline, cinsiyetine ve kimliğine yabancı olmaksızın sıradanlık duygusunun çamuruna batmaktan nasıl kurtuluruz? Bir tür sürgün olmadan yazmak imkânsızdır. Sürgün, kişinin bir aileden, bir ülkeden, bir dilden sökülmesini içerdiğinden, kendiliğinden bir muhalefet formundadır (1986:298).

Kristeva’nın modern ulus devletlerde mevcut toplumsal bağlılıkları, yabancıların marjinal ve belirsiz konumundan hareketle yeniden düşünme stratejisi, bir başka sömürge sonrası kuramcısı olan Homi K. Bhabha’nın ulusun anlatısını ulusun kenarında kalanlarından ve göçmenlerin sürgün perspektifinden yorumlama projesiyle koşutluk göstermek-

²⁰ Sömürge sonrası kavramının yaygınlaşması ve buna koşut olarak bulanıklaşması o kadar ileri boyutlara varmıştır ki kimi sömürge sonrası edebiyat kuramında kavram sömürgecilikten bir biçimde etkilenen (İngiltere ve ABD de dahil) her toplumun edebi üretimi anlamına kadar genişletilmiştir. Shohat sömürgeciliğin hem sömürenin hem sömürülenin paylaştığı ortak bir deneyim olduğu düşünüldüğünde sömürgecilik sonrası kavramının sömüren ve sömürülenin bakış açılarının hangisine işaret ettiğinin belirsiz olduğunu söyler (1994:39). Tabii, hemen her toplumun bir biçimde sömüren ya da sömürülen olarak sömürgecilikle ilişkisi olduğu düşünüldüğünde, herşeyi işaret eden kavramın ayırt edici işaret edebilirliği ortadan kalkar! Oluşan anlam bulanıklığı sömürge çağının sonra erdiği varsayımıyla da ilişkilidir. Söz gelimi Filistin hâlâ bağımsız değildir. Irak ise bağımsız on yıllardan sonra yeniden sömürgeleştirilmiştir. Yeni sömürgecilik küresel siyasal coğrafyada bu kadar belirgin bir yer işgal ederken sömürge sonrası kavramı tartışmalı kalacaktır.

tedir (Ziarek, 1995). Ancak Bhabha, Kristeva'nın "sürgünün hazları" önermesini ortaya sürmekte çok acele ettiğini ve sürgün durumunun üzerine düşen ulus gölgesinin ne kadar koyu olduğunu farkında olmadığı eleştirisini yapar (1993:292). Sürgünlüğün insanı ülke, dil, kimlik gibi bağlarından özgürleştirmeye yetmeyeceğini, aksine bu bağları daha da güçlendirebileceğini unutmamak gerekir.

Yine de sömürge sonracılık, film çalışmalarında özgürleştirici yönüyle, içinde barındırdığı hazlarla ele alınmıştır. Deniz Göktürk, "Turkish Delight German Fright" makalesinde göç deneyiminin üretken bir provokasyon ve ulusaşırı yolculuk ve tercüme (translation) kapsayan bir "üçüncü uzam" (third space) sunduğunu ileri sürer. Bu alanda kültürü sınıflandırmada kullandığımız, kültürün ulusallık ya da etnisite zemininde tanımlandığı geleneksel şablonlar sorgulanır (Göktürk: 1999). Göktürk'ün savı, söz gelimi üçüncü sinema tartışmalarının ilk kez yapıldığı dönemlerle bugün arasında ortaya çıkan çok temel bir yaklaşım değişiminin yansımasıdır. Bu değişimi salt film çalışmalarının kuramsal alanında değil, filmlerin kendisinde de izleyebilmek olasıdır. Sömürge sonrası kavramların müjdelediği zenginlik ve hazlar, göçle gelen Birinci Dünya içindeki Üçüncü Dünyalı sinemacıların oluşturduğu 'diasporik Üçüncü Dünya Sineması'nda, zaman içinde estetik modellerin farklılaşmasıyla da kendisini belli eder. Shohat ve Stam, sinemacıların 1960'larda baskın olan didaktik Üçüncü Dünyacı modeli belli bir ölçüde terk ederek müziğin, mizahın, cinselliğin işin içine katıldığı, postmodern bir "haz politikası"na yöneldiğine dikkat çekerler. Onlara göre bu farklılaşma, Nelson Pereira Dos Santos'un yalın ve sert *Vidas Secas* (Çorak Hayatlar, 1963) filmi ile coşkun *Na Estrada da Vida* (Hayat Yolu, 1980) arasında ya da Solanas'ın militan filmi *La Hora de los hornos* (Fırınlara Saati, 1968) ile neşeli *Tangos: Exilios de Gardel* (Tangolar: Gardel'in Sürgünleri, 1983) filmi arasındaki farkta olduğu gibi sinemacıların bireysel yönelimlerinde bile belirgindir (1994:29). Dos Santos'un ve Solanas'ın filmograflerinin bu yorum yapıldıktan sonraki bölümü tam olarak Shohat ve Stam'ın ileri sürdüğü gibi biçimlenmese de, öğreticilikten haz politikasına doğru evrimin izleri, ileride göreceğimiz gibi özellikle Avrupa göçmen sinemasında takip edilebilir.

Sömürge sonrası kavramı özellikle son zamanlarda önemli bir savrulmaya maruz kalmıştır. Bu arada kavramın işaret ettiği alan hem genişlemiş, giderek daha geniş bir çevre sömürge sonrası kavramı altında tanımlanır olmuş hem de kavram "özgürleştiricilik", "haz" gibi yeni nos-

yonlar edinmiştir. Buna karşın Naficy'nin sınıflandırmasında sömürge sonrası kavramı ayrı bir başlık altında ele alınmamıştır.

Bu çalışmada, araştırma alanının sınırlılığı ve film çalışmalarındaki yeni kuramsal eğilimler göz önüne alınarak, Naficy'nin sınıflandırmasından hareketle özgün bir sınıflandırmaya önerilmektedir. Çalışma içinde Avrupa göçmen sinemasına ilişkin tartışmalar, konunun farklı boyutlarını ele alma imkânı vereceğini düşündüğüm üçlü bir ayrım üzerinden; “diaspora ve sürgünler”, “sömürge sonrası göçmenler” ve “emek göçmenleri” başlıkları altında yürütülecektir.

Naficy'nin iki ayrı başlıkta değerlendirdiği sürgün ve diaspora, aynı başlık altında ele alınacaktır. İkinci başlık, ayrıksı bir göçmenlik durumunu işaret eden sömürge sonrasıdır. Burada kavram, şimdi kazandığından çok daha dar bir anlamla, Fransa'daki Mağripliler, İngiltere'deki siyahlar ve Güney Asyalılar gibi, sömürgeci ulusların sömürgelerinden göç etmiş cemaatleri nitelemekle sınırlı olarak kullanılmıştır. Ancak kavramın yeni edindiği nosyonlar da kaçınılmaz olarak tartışmaya dahil edilecektir. Avrupalı göçmenlerle (Avrupa'ya göçenler) sınırlı bu çalışmada Naficy'in vurgulamadığı bir göçmenlik durumu, Türkler, Yugoslav halkları, Yunanlar gibi sadece ekonomik nedenlerle Avrupa'ya göçenler, emek göçmenleri başlığıyla ayrı bir kategoride değerlendirilecektir. Ekonomik nedenlerle göçenlerin tüm göçmenler arasındaki niceliksel ağırlığı, bu vurgu farklılığını zorunlu kılmaktadır.

Avrupa Göçmen Sineması

Avrupa Sineması üzerine özellikle 1990’larda yapılmış birçok akademik çalışma vardır. Ancak Bergfelder’in hatırlattığı gibi bu başlık altındaki çalışmaların büyük çoğunluğunu ayrı ayrı ulusal sinemalar oluşturur; var olan çalışmalar kültürel özgüllük ve ulusal kimlikle ulusötesi topluluk ideali arasında seyreden Avrupa projesi tartışmaları içinde konumlanır (2005:315). Bu konumlanış Amerikan medya hâkimiyetine karşı direniş ve ulusal kültürel özelliklerin savunulmasıyla ilgilidir. Bergfelder, son on beş yıl içinde (90’lardan bugüne) Avrupa sinemasına ilişkin akademik tartışmaların üç büyük konu etrafında toplandığını belirtir: “Avrupa kavramının sorunsallaştırılması”, “ulusal ve kültürel kimlik sorunu” ve “yüksek-aşağı (popüler) kültür arasındaki kültürel ayrım ve hiyerarşi sorunu” (2005:316). Bu üç tartışma alanı Avrupalı araştırmacıların savunma refleksleriyle ilintilendirilebilir. Bir kere söz konusu çalışmalar, küresel egemenlik tehdidine karşı refleks olarak ortaya çıkan bu ulusal kültürel direnişten temellendiğinde, yukarıda yer verilen ulusal sinemayla ilgili tartışmada da dile getirildiği gibi, çokkültürlülük, göçmenlik, çok dillilik gibi melez konumları en azından hafife alma eğilimi taşır.

Bergfelder, Avrupa’nın geride bıraktığımız yüzyıldaki travmatik tarihsel yörüngesine dayanarak, Avrupa sinemasının karakteristiğinde arada kalmışlık ve marjinalliğin var olduğunu ileri sürer. Yine de günümüzde sürgünlerin ve göçlerin Hollywood’un çokkültürlü kompozisyonundaki önemli etkisi teslim edilirken Avrupa’da ulusal sinemaların söylemsel yapılarında göç bu denli ayrılmaz bir öge olamamıştır (320). Kuşkusuz Hollywood’un göçmen sinemacılarıyla Avrupalı göçmen sinemacılar arasında önemli farklılıklar vardır.

Hollywood’a yönelik (New York ve Avrupa kaynaklı) beyin göçü daha 1920’lerin sonlarında, stüdyo sisteminin ve tüm film endüstrisinin kuruluş döneminde başlar ve doğal olarak Hollywood’un biçimlendiril-

mesinde etkin bir rol oynar. Daha sonra 1933'e kadar olan dönemde, büyük ölçüde yüksek ücretlerin cazibesine kapılıp gelenler arasında Ernst Lubitsch, Victor Sjöström, Benjamin Christensen, F. W. Murnau gibi Weimar Almanya'sında, İsveç'te, Danimarka'da kariyer yapmış birçok önemli sinemacı bulunmaktadır. Bunları 1933-1945 yılları arasında Nazilerden kaçan sürgünler takip eder. Bu ikinci göç dalgasıyla gelenler sayıca daha fazladır ve aralarında Fritz Lang, Marlene Dietrich, Max Reinhardt gibi stüdyolarla pırıltılı kontratlar yapan yıldızlar ve yönetmenler bir yana, yasa dışı yolları kullanmaya mahkûm sığınmacılar ve politik sürgünler de bulunmaktadır. Ancak bu ikinci dalga göçte sinemacılar, Nazizm karşısında anti-faşist cephenin acil gerekliliği, kurbanlığın yarattığı sempati, mesleki dayanışma, kökenleri Avrupa'daki film çevrelerine dayanan kişisel ilişkiler ağı ve referanslar sayesinde McCarthy'cilik dönemine kadar Hollywood sistemi içinde kabul görmüşlerdir (Giovacchini, 2001: 27-28, 39). Daha sonra Hollywood üzerine geliştirilen ırkçı komplo teorilerinin paranoyak savları, bu iki önemli göç dalgasıyla gelenlerin politik ve etnik kimlikleriyle ilişkilidir.

Öte yandan Avrupa'daki göçmen sinemacıların büyük bir çoğunluğunun biyografilerinde sinemacılık göçmenlikten sonra gelir. Avrupalı göçmen sinemacılar daha çok sinemadan önce göçmenlik deneyimi yaşayan ya da göçmen ailelerinden gelen ve bu uğraşa ilk kez ev sahibi ülkelerde başlayan isimlerden oluşur. Bununla birlikte, özellikle sürgünler arasında bu durumun birçok istisnası bulunmaktadır.

Hollywood'un göçmen sinemacılarıyla Avrupa göçmen sinemacıları arasındaki bu önemli niteliksel farklılık, yukarıda değinilen farklı etmenlerle birlikte, bugüne kadar ikinci grubun üzerinde yeterince durulmamasının gerekçesi olarak düşünülebilir. Yine de Bergfelder Avrupa sinemasında da göçmen sinemacıların rolünün önemine vurgu yapar. Ona göre;

iki dünya savaşının, etnik dışlama siyasetinin, sömürgecilüğün savaş sonrası mirasının, Avrupa ve ötekileri arasındaki ekonomik farklılığın güdülediği Avrupa'daki sayısız göç dalgası Avrupa sinemasının gelişimiyle kökten bağlantılıdır. Bu nedenle Avrupa sinema tarihi, ayrı ulusal formasyonlara odaklanmak yerine kültürel ve coğrafi merkez ve çevre arasındaki ilişkiyi araştırarak ve bu kutuplar arasındaki göç hareketlerini izleyerek de oluşturulabilir (2005:320).

Bu çalışmada göçmen sinemaları ayırtırmak üzere yapılan üçlü ayırım, bizi Bergfelder'in işaret ettiği coğrafi merkez ve çevre arasındaki ilişkiye yöneltecektir.

Diaspora ve Sürgünler

Günümüzde kullanında olan sürgün, göçerlik ve diaspora kavramlarının kökeni çok gerilere, Musevi ve Hristiyan dinsel kaynaklarındaki kavramlara dayanır. Diaspora terimi Yunanca *speiro* (yayılma) sözcüğünden kaynaklanır. Eski Ahit'in en erken Yunanca çevirilerinde (M.Ö. 3. yy) geçer. Yunanlar kavramı göç ve kolonileşme olarak anlarlar. Kavram bugün, ilkin kapsadığı klasik grupları (Yahudiler, Yunanlar, Ermeniler) aşmıştır. Sovyetlerin dağılmasıyla başka ülkelerde kalan 25 milyon Rus, 1948'den beri Filistinliler, ataları zorla başka ülkelere taşınan siyahlar, [devrim sonrası ülkelerini terk etmek zorunda kalan İranlılar, savaşlardan kaçan Yugoslav halkları, Afganlar, Iraklılar] bu kategoriye girmektedir (Shuval, 2000:42).

Özellikle 1990'larla birlikte hareketlenen diaspora literatürüyle birlikte kavram etrafında tartışmalar da hızlanmış, yetkin bir tanımlama için birçok girişimde bulunulmuştur. Bu çabaların en önemlisi William Safran'ın diaspora kavramı için geliştirdiği tipolojidir. Safran, yurtlarını terk etmiş azınlık cemaatlerinin (1) en az iki farklı bölgeye dağılmış olması, (2) orijinal ana yurtları hakkında hafıza, görüş ya da mitleri korunmaları, (3) ev sahibi ülke tarafından asla tam olarak kabul görmeyeceklerine inanmaları, (4) geride bıraktıkları yurtlarına bir gün mutlaka geri dönecekleri fikrini korunmaları, (5) ana yurdun restorasyonu için çaba göstermeleri ve (6) grubun bilinçliliği ve dayanışmasının özellikle ana yurtla süregelen bu ilişkiyle tanımlanması şartlarına uyduğu sürece diasporik cemaat olarak tanımlanabileceklerini ileri sürer (1991:83-84). Bu tanım, akılda Yahudi diasporası tutularak yapılmıştır. Safran, günümüzde Ermeni, Magribi, Türk, Filistinli, Kübalı, Yunan ve belki de Çinli diasporaların var olduğunu, ancak hiçbirinin Yahudi diasporasının ideal tipine tam olarak uyum sağlamadığını belirtir (84). Oysa James Clifford'a göre diaspora kavramının bu sınırlı kullanımı tartışmalıdır. Dahası, Safran'ın büyük ölçüde Yahudilerden hareketle ortaya koyduğu kıstaslara, Yahudilerin

tarihsel deneyiminin çok büyük bir bölümünde Yahudi diasporasının uyduğu bile şüphe götürür (1994: 305). Sömürge sonrası kavramının gide-rek yaygın bir kullanıma eriştiği bir dönemde, diaspora kavramının kapsadığı alan kaçınılmaz olarak Yahudi ve Ermeni halklarının göçünün ötesinde genişlemiştir. Clifford'a göre, kavram bir zamanlar sadece Yahudi, Yunan ve Ermeni halklarının dağılmasını imlerken şimdi göçmen, gurbetçi, sığınmacı, misafir işçi, sürgün topluluğu, denizasırlı topluluk, etnik cemaat gibi kavramlarla birlikte daha geniş bir semantik alanı kapsamıştır. Artık diasporalar, Khachig Tölölian'ın deyimiyle 'ulusasırlı anın (*moment*) örnek cemaatleri'dir (Clifford, 1994:303).

Clifford, Yahudi ve Yunan diasporalarıyla birlikte Ermeni diasporasının yeni küresel koşullarda gezinen ya da melezleşen bir söylemin normatif olmayan bir başlangıç noktası olarak ele alınabileceğini söyler (306). Bugün artan göç, iyileşen ulaşım koşulları, küresel iletişim, sömürgeleşme gibi olgular sonucu genişleyip katı tanımını aşan diaspora söyleminin kökeninde, Safran'ın (1991:83-84) ideal tipolojisini çıkarmaya giriştiği bu başlangıç noktası yer almaktadır. Bu noktada karşımıza diasporaları diğer göçmen topluluklarından ayıran bir dizi karakteristik özellik çıkar.

Clifford'a göre diaspora, ikamet etmeyi, cemaatler oluşturmayı, evden uzakta kolektif evlere sahip olmayı içerir. Bu özellikleriyle, genelde bireysel odaklı gerçekleşen sürgünden farklılaşır. Diaspora söylemleri kökleri ve [eve giden] yolu bir arada dillendirerek alternatif kamuoyları, içeride farklılıkla birlikte yaşamak üzere kimlik sağlayan, ulusal zaman/uzamın dışında bilinçlilik ve dayanışma toplulukları oluşturur (Clifford, 1994:308).

Öte yandan sürgünlük, tüm diğer göçmenlikle ilişkili durumlar arasında yurt özleminin en belirgin olduğu durum olarak ortaya çıkar. Victor Hugo sürgünü "uzun süren bir yurt hayali", Salman Rüşdi, "şanlı bir dönüş hayali" olarak tanımlarken, Benedict Anderson 1994 yılında yazdığı "Exodus" başlıklı makalesinde, "sürgün, ulusallığın anasıdır" der (Peters, 1999: 19).

Psikanalizde sürgün, zamanın sevgimizin nesnelerini ortadan kaldırarak dönüş için arzu doğurması (*repetition compulsion/yineleme tutkusu*) olgusunu açıklayabilir. Bu, insan ruhunun yapısal bir ögesidir. Sürgüne eşlik eden şok, bozgun ve kayıp duygusu, evin, yurdun günlük gerçeklerinden uzak kalmayla birleştiğinde "orijinal" olanı, anayurdu, orijinal varlık durumunu yeniden kurma projesini çağırır. İdealizasyon çoklukla yasla birlikte sürer. Öte yandan restorasyon sıklıkla sürgünler arasında eski ülkelerinde asla elde edileme-

miş bir toplumsal biçimlenme gibi yeni olgular yaratır (19-21). Bu durumda diaspora kavramı kendini gösterir.

Gabriel Sheffer diasporaya ilişkin basit bir tanım önerir; “Modern diasporalar, ev sahibi ülkelerde ikamet ve hareket eden ancak orijinal ülkeleriyle -anayurtlarıyla- güçlü duygusal ve materyal bağlarını sürdüren göçmen orijinli etnik azınlık gruplarıdır” (Shuval, 2000:43). Bu özellik, diasporaları diğer göçmen topluluklarından ayıran başlıca farktır.

Peters bir merkezden uzaklaşmayı içeren kavramlar olarak sürgün ve diaspora arasındaki temel farkın dağılanlar arasındaki ilişkinin biçimi olduğunu belirtir. Sürgünler arasındaki ilişki yatay ve merkezsizdir:

Sürgün yurt hasretini içerir. Diaspora yurttaşlar arasında ilişkiler ağı önerir. Sürgün bireysel olabilir; diaspora her zaman kolektiftir. Diaspora dağılmış yurttaşlar arasında gerçek ya da hayali ilişkiler önerir. Bu ilişkiler cemaat duygusu, akrabalık, hac, ticaret, gezi ve paylaşılan kültür, dil, ritüel, kutsal kitap, yazılı ve elektronik medya gibi iletişim biçimleri ve temasla sürdürülür. Bazı diaspora cemaatleri dönüşü hevesle tartışır ancak bugün dönüşün arzulanır ya da mümkün olmasının getirdiği normatif güç diasporanın gerekli bir parçası değildir. Özellikle Tölölyan'ın ileri sürdüğü gibi 1960'lardan bu yana kavramın anlamının gevşemesiyle bu durum daha belirgin olarak ortaya çıkmıştır (Peters, 1999:20).

Diasporik toplulukların hangi kriterlere göre tanımlanacağı üzerine tartışmalar sürmektedir. Örneğin Roza Tsagarousianou, kavramın kullanım biçiminin hareketlilikten bağlılığa doğru kaydığını; etnisite, mobilite ve yer değiştirme ile ilişkili diaspora kavramının yer değiştirmekten çok, günümüzde uluslararası dinamikleri olası kılan topluluk içi bağlantının sürdürülmesiyle ilintili olduğunu ileri sürer (2004:52, 54). Ona göre, diaspora kavramı üzerinde bir uzlaşma söz konusu olmasa da kavramın insan göçüne ilişkin çalışmaların farklı sorunsalları arasında bir tür yöndeşim sağlanmıştır (53).

Clifford'a göre, ABD'deki gibi asimilasyoncu ulusal ideolojilerin söz konusu olduğu durumlarda göçmenler kaybolma ve nostalji duygusu yaşayabilirler, ancak bu sadece yeni bir yerdeki yeni bir yuvaya gidilen yolda söz konusu olur. Böylesi anlatılar diasporadaki insanları değil göçmenleri entegre etmek için tasarlanmışlardır. Ulusal anlatılar ister ortak kökenlere, ister bir araya gelmiş bir nüfusa ilişkin olsun, bir anayurda ya da bir başka yerde yerleşik dağılmış topluluğa dönük önemli pratik bağlantıları ve sadakati sağlamış grupları asimile edemez. Kimlik duygusu merkezi olarak yer değiştirme ve can yakan kayıpların kolektif

tarihiyle tanımlanmış halklar, yeni bir ulusal topluluğun içine karışarak “tedavi edilemezler”. Bu durum özellikle de süre giden yapısal önyargıların kurbanları oldukları sürece geçerlidir (1994:307).

Asimilasyona direniş, kimi zaman yitirilmiş, bir başka mekânda ve zamanda kalmış başka bir ulusu geri isteme biçimini alabilir. Clifford saflığın ve ırksal seçkinliğin en şiddetli telaffuzlarından bazı-
larının diaspora topluluklarından geldiğini ileri sürer. Ancak milliyetçi eleştirel özlem ve nostaljik ya da eskatolojik [dünyanın sonuna ilişkin] hayalleri, ordusu, polisi, okulları ve kitlesel medyasıyla gerçek ulus inşasından ayırmak gerekir. Clifford, saflık ideolojilerine sahip olsalar da diasporik kültürel formların pratikte asla ayırt edici özellik olarak sadece milliyetçi olamayacaklarını savunur. Zira ona göre diasporik kültürel formlar ev sahibi ülkelere ve normlarına direniş gösterdikleri kadar uyum da sağlarlar (307).

Diaspora Tipolojileri Üzerine Bir Tartışma

Diaspora kavramına ilişkin tipoloji çalışmalarının ilklerinden biri yukarıda yer verdiğimiz William Safran’ın tipolojisidir. Safran, diaspora kavramının zaman içinde metafor imalar kazandığını ve geçmişte kalmış ev veya yurtla bir ilişki hissedenden, oluşturan, yaratan ya da canlandıran yer değiştirmiş insanlar için kullanılır olduğunu belirtmekle birlikte kavram için katı bir kuramsal çerçeve belirlemeye girişmiştir (2005). Ancak bir ideal tanımdan hareketle biçimlendirilen bu katı tipoloji birçok önemli diasporik durumu dışlamaktadır. Üstelik Safran’ın tipolojisine göre diasporalar bir ulusun ya da etnik grubun alt kategorisinden başka bir şey değildir (Tsagarousianou, 2004:55). Ancak kavramın genişleyen kullanım alanı diasporayı ulusal bir alt kategoriye indirgeyen tipolojiyi geçersiz kılmıştır. Bu arada ideal bir tip çıkartmaya yönelik aynı kuralcı formülü, olgunun daha geniş bir halini kapsayacak biçimde genişletmekle yetinen Robin Cohen gibi kuramcılar da vardır. Safran’ın yukarıda verilen formülasyonunu genişleten Cohen’e göre diasporalar:

- (1) orijinal anayurttan genellikle travmatik biçimde dağılma; (2) buna alternatif olarak anayurdu iş arama, ticaret yapma ya da sömürgecilik arzularıyla terk etme; (3) anayurda dair kolektif bir hafıza ve mit; (4) ataların yurdu olarak varsayılan topraklara geri dönüşü idealize etme; (5) bir geri dönüş hareketi; (6) uzun süre zamana direnen güçlü bir etnik grup bilinçliliği; (7) ev sahibi toplumlarla sorunlu bir ilişki; (8) başka ülkelerdeki etnik olarak benzer topluluklarla dayanışma duygusu ve (9) hoşgörülü ev sahibi ülkelerde farklı.

yaratıcı ve zenginleştiren bir yaşam olasılığı gibi özelliklerin birçoğunu taşırlar (1997:180).

Cohen aynı zamanda diasporalar arasında diasporik deneyimlerin farklılığına göre belirlenen kategorik bir ayrıma da gitmiştir. “Kurban/sığınmacı” (Yahudiler, Afrikalılar, Ermeniler, İrlandalılar ve Filistinliler), “emperyal/sömürgeci” (Antik Yunan, Britanyalı, Rus, İspanyol, Portekizli, Hollandalı), “emek/servis” (sözleşmeli Hint, Çin, Japon, Sih, Türk ve İtalyan işçiler), “ticaret/iş/meslek” diasporaları (Venedikliler, Çinliler ve Lübnanlılar, bugünün Hintlileri ve Japonlar) ve kültürel/melez/postmodern diasporalar (Karayipliler, bugünün Çinlileri ve Hintliler) (1997:178).

G. L. Chaliand ve J. P. Rageau diasporayı tanımlamak için kullandıkları dört ölçütte diasporanın ortaya çıkış nedenini mutlaka zorla dağılmaya bağlarlar, ancak diğer ölçütler dağılmanın kolektif tarihsel ve kültürel anılarını bellekte tutma, bir mirası iletme iradesi, grubun zamana karşı direnebilme becerisi gibi yerleşilen ülkede sergilenen kolektif davranışla ilgilidir (aktaran Shuval, 2000: 43).

Roza Tsagarousianou, benzer bir vurguyla diasporik kimliklerin az çok tutarlı bir bütün içinde farklı kültürel ve politik çizgileri barındıran kültürel ve politik eylemle aktif ilişkinin ürünü olduğunu ileri sürer. “Bu özellik bize etnik ve diasporik kimlik arasında ayırım yapmada yardımcı olur. Orijinal topraklarından çıkmış her topluluk, ortak etnik köken ve kimlik taşımakla, doğrudan diaspora olarak tanımlanamazlar. Bu topluluğun etnik kimlikten diasporik kimliğe geçiş eşliğini oluşturan ulusaşırı bir imge ve ilişkiler ağı kurma isteği ve yeteneği onları diasporaya dönüştürecektir” (2004: 59).

Rogers Brubaker (2005:2), diaspora kavramının günümüzde kullanılan yeni anlamlarında paradigmatik örneklere referansın zayıfladığını belirtir:

James Anderson tarafından “uzak mesafe milliyetçiler” olarak karakterize edilen bazı göçmen grupları, anayurt siyasetine dahil olmayı sürdürdükleri, bazen terörist ya da aşırı milliyetçi grupları destekledikleri için diaspora olarak yorumlanmışlardır. Amavutlar, Hindular, İrlandalılar, Keşmirli-ler, Kürtler, Filistinliler, Tamiller ve diğerleri bu yolla diaspora olarak yorumlanırlar. Bir başka yeni kullanım anayurtla duygusal ve sosyal bağları bir dereceye kadar sürdüren emek göçmenlerini kapsar. Cezayirli-ler, Bangladeşli-ler, Filipinli-ler, Yunanlar, Haitililer, Hintler, İtalyanlar, Koreli-ler, Meksikalılar, Pakistanlılar, Porto Riko’lular, Polonyalı-ler, Salvadorlular, Türkler, Vietnamlılar ve birçok başka göçmen topluluklar bu anlamda diaspora olarak kavramsallaştırılmıştır.

Judith T. Shuval de diaspora kavramının kapsama alanını genişletmeye girişir. Ona göre diasporaların mutlaka sürgün sonucunda oluşukları varsayımı yanlıştır:

Elbette birçok örnekte ayaklanma, pogromlar, politik, dinci ya da ırkçı baskıyla yurdundan edilenler söz konusudur, ancak bunların yanı sıra bazı insanlar politik hegemonya ve engelleme, ekonomik eşitsizlik, güçsüzlük ya da azınlık statüsü nedeniyle de göçerler. Belki de en sık görülen durumda göçmenler ev sahibi toplumun ve kültürün parçası olmak istediklerinden kültürel bağajlarını geri plana atarlar. Bu bağlamda diaspora göçü, doğası gereği diğer göç tiplerinden farklı değildir. Diaspora halkının ayırt edici özelliği, onların önceki kültürleşme ve özellikle terk ettiklerini hissettikleri anayurtlarına yönelik süre giden ya da uyanan bağlılık ve sadakattir. Çoğu zaman bu durum onların yerli toplumla entegrasyonunu etkilemez. Göçmen toplulukların genellikle üçüncü kuşakta sona eren belirli bir zaman aralığı vardır. Üçüncü kuşaktan sonra etnik kimliklerini korusalar da birçok durumda artık kendilerini göçmen olarak tanımlamaz olurlar. Öte yandan diaspora duygusu kuşaklar sonra bile ortaya çıkabilir ya da yeniden belirebilir. Diaspora duygusu, grubun kendisi, ev sahibi toplum ve anavatanla ilgili süreçlere cevap olarak örtüklük ve etkinlik arasında değişen dönemlerle biçimlenir (2000:46).

Clifford (1994:308), kavramı sadece ulusaşırılık ve hareketi değil yer değiştirmenin tarihsel bağlamları içinde diğerlerinden ayrı bir topluluk olarak yereli tanımlayan politik mücadeleleri de işaret edecek kadar genişletir.

Bağlayıcılığı olmasa da uluslararası hukuki bir belge olan Avrupa Konseyi Parlamenter Meclisi'nin 2004 yılında çıkardığı "Diaspora Kültürleri" başlıklı 1688 numaralı tavsiye kararında, diaspora kültürlerinin dünya üzerinde toplulukların tarihsel nedenlerle, genellikle zorla gerçekleşen dağılması sonucu oluşukları vurgulanır. Kararın birinci maddesinde diaspora kültürleri şöyle tanımlanır:

Diaspora kültürleri dünya üzerinde toplulukların dağılması sonucu oluşmuştur. Bu dağılma genellikle zorla gerçekleşmiştir ya da tarihsel nedenleri vardır. Diaspora toplulukları, yerleştikleri ülkelerden farklı bir kültürü temsil eder ve sürdürürler. Kültürlerini korumak için sıklıkla orijinal (gerçek ya da algılanan) ülke ve kültürleriyle ve aynı kökenden diğer topluluklarla sıkı bağlara sahiptirler. Bu öncelikle kültürel bir olgudur ve özellikle göçle ilişkili olmak zorunda değildir.²¹

²¹ Avrupa Konseyi Parlamenter Meclisi'nin 1688 numaralı tavsiye kararının tam metni için bkz. www.assembly.coe.int/Documents/AdoptedText/ta04/EREC1688.htm

Burada kavramın anlamının 1990'lı yıllarda uğramaya başladığı hızlı genişlemenin paradoksal olarak diaspora kavramının varlığını tehlikeye attığını çünkü bir kez kavramın ayırt edici özelliği kaybolduğunda, her topluluk diaspora olarak tanımlandığında kavramı kullanmanın anlamsız hale geleceğini, böylece hiçbir topluluğun diaspora olamayacağını belirtmek gerekir. Sözgelimi katı bir tipolojiyle yola çıkan Safran bile, Yahudi diasporasının, diaspora tanımının belirlenmesindeki paradigmatic rolünü kaydetmekle birlikte (2005:37), daha yakın tarihli bir yazısında diasporanın tanımını sadece ulustaşılıkla karıştırılmayacak kadar dar tutan bir tanıma benimser:

Bazı araştırmacılara göre diaspora son derece belirsiz bir kavramdır; bu yüzden onlar ulusşırı ilişkilere odaklanmak isterler. Ancak bu iki kavramın, ilişkili olsalar da birbirleriyle karıştırılmaması gerekir. Diaspora özgül olarak insanların bir ya da daha fazla ulus devletten diğerine zorunlu ya da gönüllü hareketini kapsar. Tüm ulusşırı ilişkiler diasporik değildirler. Ulusşırılık daha geniş, daha kişisel olmayan güçlerle, özellikle küreselleşmenin ve küresel kapitalizmin güçleriyle ilişkilidir (50).

Kavramın semantiğiyle ilgili bu eğilim, *Diaspora* dergisinin editörü Tölölyan'ın derginin altıncı yılında diasporanın gelişigüzel genişleme tehlikesi altında olduğunu, en azından bir dereceye kadar tanım da katılığa ihtiyacı olduğunu hatırlatmak ihtiyacı hissedecek kadar etkili olmuştur (aktaran Brubaker, 2005:4).

Diasporik grup, ev sahibi toplum ve anayurdun birbirleriyle etkileşimi diasporik kültürlerin biçimlenmesinde önemli rol oynar. Nitekim, Avrupa Konseyi Parlamenter Meclisi'nin "Diaspora Kültürleri" başlıklı 1688 numaralı tavsiye kararında (2004) ortaya konan diaspora kültürlerine ilişkin Avrupa konseyi sınırlarında kabul görmüş uluslararası hukuki çerçevede özellikle bu üç olgunun etkileşimine vurgu yapılmış, bu etkileşimin geliştirilmesi için tavsiyede bulunulmuştur. Zira birçok bilim insanına göre diasporik toplulukların özellikle geride bıraktıkları anayurtlarıyla ilişkileri sanıldığından daha zayıftır. Stuart Hall'e göre (1993:355) dağılma sonrası geçen sürede hem diasporadakiler hem anavatan değişmiştir ve artık eve dönüş söz konusu değildir. Tsagarousianou (2004:58), diasporik kültürel siyasete ilişkin yapılan son araştırmaların diaspora ve anayurt arasındaki bağın çoklukla gerilim ve belirsizlikle yüklü olduğunu, diasporik kimliğin daha çok göç ve yerleşim deneyimi üzerine kurulduğunu, yuva kurmanın anayurt saplantısından öne çıktığını belirtir.

Tölölyan'ın dediği gibi sürekli bir diasporik duruş benimseyenler, genellikle diaspora olarak formüle edilen nüfusun küçük bir bölümünü oluşturur:

Kapsamlı bir sosyolojik analize göre örneğin ABD'de Ermeni diasporasının düşünüldüğü kadar diasporik değildir. Kendilerini Ermeni olarak niteleyenlerin diasporik duruştan, anayurtla bağlardan ve diğer ülkelerdeki Ermenilerden uzaklaşmaları nedeniyle zamanla daha az diasporik olmaktadır (1996:19).

Bu saptamaya paralel olarak Sheffer (2005:4) ise birçok başka diasporik grupta olduğu gibi Yahudilerin de büyük çoğunluğunun ev sahibi ülkelerde artık kendilerini *Galut* (sürgün) hissetmediklerini zira anayurtlarına dönmek yerine kendi özgür iradeleriyle (ya da atalet, anayurtlarında süre giden sorunlu koşullar nedeniyle) ev sahibi ülkelerde kalmayı tercih ettiklerini belirtir.

Bu noktada diasporayla ilgili bilimsel literatürde Brubaker'ın da dikkat çektiği ilginç bir belirsizlik vardır. Anayurtla ilişkinin ve kimliğin korunması ve sürdürülmesi, genellikle toplulukların diasporik olarak nitelenme koşulları sayılmasına karşın, güçlü bir karşı dalga melezliği, akışkanlığı, *syncretism*'i (farklı formların birleştirilmesini) vurgular. Stuart Hall'un sıklıkla alıntılanan bir saptamasında olduğu gibi, "diaspora deneyimi... öze ya da saflıkla değil, gerekli bir heterojenliğin ve çeşitliliğin kabulüyle; farklılığa rağmen değil, onunla birlikte ve onun aracılığıyla yaşayan 'kimlik' kavramıyla; melezlikle tanımlanır" (1990:235). Bu karşı dalga özellikle son dönemlerde diaspora literatürüyle kaynaşma eğiliminde olan uluslararası literatürünün karakteristiğidir (Brubaker, 2005:6). Melezlik vurgusunun ardında kültürel farklılaşmanın beraberinde taşıdığı varsayılan yaratıcı potansiyel yatar.

Diasporik kimlik kazanma sürecinin belirsizliğinin nedeni çoğu kez genellikle "monofonik" (tek sesli) resmi söylem ve politikalarla zıtlaşan ve sıklıkla daha "polifonik" (çoksesli) ve karmaşık olan diasporik bir bölgesel kültürün [*Alamanclık* gibi] ya da avam kültürünün gereklilikleridir (Tsagarousianou, 2004:58). Diasporik topluluklarda doğal olarak ortaya çıkan (hem anayurttan hem de yerleşilen ülkenin kültüründen başka bir konum arayan) bu kültürel farklılaşma yaratıcı bir potansiyel taşır.

Diasporik Yaratıcılık

Literatürde Cohen'in yukarıda andığımız, etnik, ulusal ve uluslararası kimlikler arasındaki gerilimin, yaratıcı formülasyonlara yol açabileceği tezine koşut tezler bulmak olasıdır. Avustralya'daki Makedon göçmenlerle

ilgili çalışmasında Loring Danforth, yersizleşme ve yeni bir yurt edinme süreçlerinin kültürel yaratıcılık potansiyeli taşıdığına vurgu yapmıştır. Danforth, diasporaların kendi kimliklerini sağlamlaştırmak üzere nostaljik bir çabayla geriye bakmak yerine ileriye bakarak kim olduklarını, yurdun geçmişte ve şimdi ne olduğunu etkin bir biçimde keşfetmekte ya da kurmakta olduklarını ileri sürer (aktaran Tsagarousianou, 2004:59). Papastergiadis (2000:46), geç modern göç hareketlerinin yalnızlık, seyyarlık (*itineracy*) ve yasadışılıkla tanımlandığını ileri sürerken, Tsagarousianou (2004:60-61), geç modern göçmenlerin öncülleri kadar yalnız ve yalıtılmış olmadığını, yeni iletişim teknolojilerinin desteğiyle küresel göç eğilimlerinin kültür, etnisite, dil ve dinle belirlenen ulusaşın diasporik gruplar ürettiğini iddia eder.

Robert Park'dan Hamid Naficy'e kadar birçok araştırmacı, medyanın nasıl (göçmen basını ya da sürgün televizyonu gibi) yabancı iklimlerde ikame bir yurt sağlamanın yollarını aradığını, bunu yaparken şaşırtıcı ve belirsiz işlevlere vardığını belirtir. Park'a göre bu işlevler kültürleşme ve entegrasyondur. Naficy'e göre ise nostalji, fetişizm ve yeni politik mücadele biçimleridir. Peters, bir kültürel buluş biçimi olarak sürgünün, sıklıkla geriye bakma eylemi içinde yeni bir şeyler üretmekte olduğunu ileri sürer (Peters, 1999:20).

Diasporalar tarafından kullanılan çeşitli enformasyon ve iletişim teknolojileri sadece diasporik kimliklerin dolaşımını sağlamakla kalmaz, "bir arada tutan", akış, ağ ve ilişkileri yeniden tanımlayan anlatıları sağlama sürecinde de iş görür. Diasporik medya göçmenlik deneyiminde zamansal bir yöndeşme sağlar ve bu sayede topluluğa bir arada varoluş ve ortak deneyim olanağı sunar (Tsagarousianou, 2004:62). Diasporik medya, izleyicileri arasında ortak bir deneyim çerçevesi kurulmasını kolaylaştırır. Mandaville'in dediği gibi diasporik medya, diasporik topluluğun kimlik anlam ve sınırlarının sürekli olarak kurulduğu, tartışıldığı ve yeniden hayal edildiği bir iletişim uzamı olarak iş görür (55). Böylesi bir uzam kendi özgün koşullarıyla, bu koşullara rağmen ya da bu koşullar sayesinde yaratıcılık için uygun bir zemin oluşturur.

Diasporik medya üzerinden yürütülen yaratıcılık tartışması daha bütüncül bir yaklaşımla Kristeva'nın (1986:298) yukarıda yer verilen, sürgünlük durumunu özgürleştirici ve yaratıcılık potansiyeli olarak olumlayan coşkulu savıyla olduğu kadar, Caren Kaplan'ın (2002) sürgünlüğün getirdiği estetik kazanç savlarına yönelik şüpheli yaklaşımıyla birlikte ele alınabilir.

Kaplan, batılı (Avro-Amerikan modernistler olarak anar) modernist edebiyatçıların hem tartışmalı biçimde sürgünlük kavramına olumlu özel-

likler attettiklerini hem de tanımını genişlettiklerini ileri sürer: “Ülkelerini geride bırakan Avro-Amerikan orta sınıf göçmenler, hem sürgünün özelliklerini bir sanatsal üretim ideolojisine uydurmuş, hem de çoğu kez turizmle açıklanabilecek evden uzaklaşmalarını sürgünlük kategorisine yerleştirmek üzere sürgün ve turizm kavramları arasındaki sınırları bulanıklaştırmışlardır” (2000:28). Joyce, Lawrence, Mann, Brecht, Nabakov gibi modernist edebiyatçıları örnek gösteren Kaplan, batılı modernistlerin nostaljik melankoli kültürünü beslediğini, tekilliği, yalnızlığı, yabancılaşmayı yücelttiğini, sürgün kavramının yedeğinde estetik bir kazanç olduğunu varsaydıklarını aktarır. Onlara göre “sürgündeki sanatçı” asla “evde” değildir. Her zaman varoluşsal olarak yalnızdır ve yerinden olmanın etkisiyle şoktadır. Daha da önemlisi modernist sürgün, tanıdık ve sevilenin onulmaz bir kaybı ve ayrılığı etkisiyle melankolik ve nostaljiktir (28-34).

Kaplan, Avro-Amerikan modernist sürgün nosyonunu Renato Rosaldo’nun “emperyalist nostalji” kavramıyla ilişkilendirir. “Emperyalist nostalji”, birini öldürüp ardından ağıt yakmak gibi bir paradokstur. Kasıtlı olarak bir yaşam formunu değiştirip yok olanlar için pişman olmak, çevreyi mahvedip doğaya tapınmak olarak kendini gösterebilir. Genellikle acımasız bir egemenle olan suç ortaklığını gizlemek üzere masum bir hasretlik çekme pozuna bürünür. Kolektif ve kişisel sorumluluğu silerken ortadan kaldırılanlar ardından methiyeler düzer. Onlar bu yolla muzafferler tarafından temsil edilirler. Kayıp, bir ulusla, kültürle, ayrı bir bölgeyle ilişkili olduğunda temsiller geçmişin nostaljik versiyonlarını dile getirirler. Emperyalist nostalji yapısı içinde Avro-Amerikan geçmiş çoğu kez bir başka ülke ya da kültür olarak algılanır ya da anlatı haline getirilir (34). Kaplan, Dean MacCannell’a göre bu çabanın ardında batılı modernistlerin gerçeklik ve otantiklik aramak, yeni formlara, taze imgelere ulaşmak üzere “başka” yerlere bakma ihtiyacı saklı olduğunu aktarır. Bu arayış, aslında modernliğin fetihçi ruhunun bileşenidir. Temelinde birleştirici bir bilinçlilik vardır. Geçmiş yer değiştirmiştir, başka bir yerdedir, onu görmek için modern özne seyahat etmelidir. Tarih, gezi turları, sergiler, sinema edebiyat ve diğer kültürel üretim formlarındaki temsili pratikler aracılığıyla kurulması ve yöneltmesi gereken bir şey haline gelir (34-5).

Çoğunluğunun kökenleri Üçüncü Dünya’ya, Ortadoğu, Güney Asya ve Kuzey Afrika’ya dayanan Avrupalı diaspora sinemacıları, Kaplan’ın ve MacCannell’in aklındaki modernist öznelerden farklı olsalar da şüpheli bir mesafeye bakıldığında iki grubun geçmişe, tarihe bakışı arasında koşutluklar bulunabilir. Kaplan’ın deyişiyle Avro-Amerikan modernist-

lerin sürgünlükleri (ya da turistik gezileri) sırasındaki, “buradan” (Batıdan) ve şimdiden farklı bir tarih, başka bir yer, taze yüzler, yıkılmış bir uygarlık arayışıyla, önceki grubun tam aksi yönde seyahat etmiş (ilk grubun aksine, genellikle buna mecbur kalmış) diasporik sinemacıların geriye, kökenlerine bakışları arasında bir benzerlik bulunabilir. Anlatı kuranların kökenleri nerede olursa olsun, Batıdan Batı dışına bakan bir anlatının, -Jameson’ın ünlü savına benzer ancak onun karşısında yer alan bir genellemeyle- oryantal bir alegoriden başka bir şey olmadığı dahi ileri sürülebilir. Kuşkusuz bu spekülative varsayımın güçlenmesi için birçok karşılaştırmalı örneğin incelenmesi gerekir.

Nostalji ve melankoliye ilişkin bir başka kuram, diasporik/sürgün sinemacıların yapıtlarında izini sürebileceğimiz bir izlek sunar. Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia” adlı makalesinde yas ve melankoliyi, ilkinin sağlıklı bir durum, ikincisini hastalıklı bir mizaç olarak tanımlamak kaydıyla birbirinden ayırır. Freud’a göre yas sevilen bir insan ya da anayurt, özgürlük, bir ideal gibi onun yerine geçecek bir soyutlamanın yitimine verilen tepkidir. Normal bir acı çekme sürecini ve kaybedilene ilişkin saplantının güçsüzleştirilmesinin ardından devam etmeyi içerir. Bir kez yas süreci tamamlandığında ego özgür ve baskılanmamış olarak kalır. Oysa melankolide, ölen ya da geri gelmeyecek biçimde kaybolan birine karşı çözülmemiş bir öfke söz konusudur. Çatışmayı çözemeyen ya da öfkesini açıkça, suçluluk duymadan ifade edemeyen özne akut bir kaybetme halinde kalır. Bu özel çatışma içe, kişinin kendine yöneldiğinde, melankoli ölüm ya da ayrılıkla ortaya çıkan boşluğu dolduran, zihni meşgul eden bir durum haline gelir (Freud, 2005:201-18). Freud’un bireysel ve psikolojik kuramını sosyolojik bir zemine uyarlayarak toplulukların davranışlarını anlamaya çalışmak yanıltıcı olabilir. Ancak özellikle göç etmek zorunda kalan toplulukların oluşturdukları diasporalarda, mülteci ve sürgünlerde çatışmayı tamamlayamamaktan doğan melankoli duygusunun bulunması şaşırtıcı olmaz. Göçmen sinemacıların yapıtları Freud’un ayrımı göz önünde bulundurularak incelendiğinde ilginç sonuçlara varılabilir. Yas ya da melankoliyi, sürgün/diasporik sinemacıların ulusal/etnik alegoriler olarak ele alabileceğimiz yapıtlarında izlemek mümkündür. Örneğin Robert Kechichian’ın *Aram* (2002) ve Robert Guediguian’ın *Le Voyage En Armenie* (2006) filmlerinde melankoli, Jasmin Dizdar’ın, *Güzel İnsanlar* (1999) ve Josef Fares’in *Zozo* (2005) filmlerinde geride bırakılacağı belli olan yas ön plana çıkar.

Aram’da Paris’te yaşayan Sarkissian ailesi, nice zaman sonra Karabağ savaşına katılmak için şehri terk eden büyük oğulları Aram’ın

geri dönüşüne sevinemez çünkü bu arada ASALA'ya katılan küçük oğulları Levon, bir çatışmada vurularak felç olmuş, hareketsiz ve suskun kalmıştır. İntikam peşine düşen Aram hedefine ulaşır ama bunun bedeli olarak sürgüne gider. *Aram*'da felçli ve suskun Levon ve yeni bir sürgüne mecbur Aram karakterlerinde, *Le Voyage En Armenie*'de yoksul, politik olarak yozlaşmış ve ihmal edilmiş Ermenistan tasvirinde, şehrin her panoramik manzarasının fonunda ve her iç mekânın duvarında kendini gösteren Ağrı Dağı ve filmin finalinde bu manzara karşısında Anna'nın şoförünün gözü yaşlı hatırlama deneyiminde somutlaşan melankoli, ulusal/etnik alegoriler olarak ön plandadır. Yas ise travma sonrası sağalma vaadiyle *Güzel İnsanlar*, *Zozo* gibi sürgün filmlerinde kendisini gösterir. Dizdar'ın filminde, savaş sırasında tecavüze uğrayıp hamile kalan Cemile ve kocası İsmet hikâyesinin başında, Londra'ya geldiklerinde bebekten kurtulmak istemektedirler ancak travma sonrası yas dönemini çok çabuk atlattır; bebek dünyaya gelir, adını Kaos koyarlar ve Londra'da hayata yeni bir başlangıç yaparlar. Fares'in *Zozo*'su ise Lübnan'daki iç savaşta bir anda tüm ailesini yitirir. Güçlülük gelebildiği İsveç'e başlangıçta uyum sağlayamaz. Gittiği okulda bir yabancı olarak dışlanır hatta okulun kabadayı çocuklarından dayak yer. Yitirdiği ailesini, özellikle annesini çok özlemektedir. Yine de özellikle yanlarında kaldığı büyükannesi ve dedesinin, daha sonra kendisi de sorunlu olan ilk İsveçli arkadaşının da yardımıyla yas dönemini atlattır, sürekli annesini gördüğü gündüz düşlerine ihtiyacı kalmaz.

Estetik kazanç sağlayan, yaratıcı melankoli ve nostalji imalarının yanı sıra, 20. yüzyılın modern yazar ve eleştirmenlerince sürgünün ima ettiği mesafelilik, daha sonra Kristeva'nın da iddia ettiği gibi, herhangi bir konuda olabilecek en iyi perspektifi sunma ayrıcalığına sahiptir. Hatta bu nedenle modernist yazarlar sürgünde olmasalar bile devletsizlik etkisi yaratmaya çalışırlar. Bu estetik kazanç modelinin benzer argümanlarla yinelandığı birçok örnek vardır. Polonya asıllı yazar Joseph Wiltlin, 1957'de sürgündeki şairlerin yitirilmiş ülkeleri sayesinde mükemmel bir mesafe ve perspektif kazandığını söyler, sürgünün kederi ve görkemiyle büyük sanat arasında bir ilişki kurar. Harry Levin, 1960'ların ortalarında yazdığı "Literature and Exile" makalesinde sürgün ve edebiyatın, bir arada geçmişin meşruluğu ve bu devamlılıktaki bir kırılmayı simgelediğini ileri sürer (aktaran, Kaplan, 2000:36-37).²²

²² Sürgünün estetik bir kazanç olarak kavramsallaştırılmasına ilişkin ayrıntılı tartışma ve daha yakın tarihli örnekler için bkz. Kaplan (2000:27-64).

Diaspora ve Sürgün Sineması

Yer değiştirmenin ve sürgünlüğün yaratıcı potansiyel taşıdığı savı belki geçtiğimiz yüzyıldaki modernist savunucularının değil ama post-yapısalcıların gözünde, monolitik kültürlerle göre kültürel çeşitliliğın, tek sesliliğe göre polifoninin, monoloğa göre diyaloğun, totalitarizme göre demokrasinin, birörneklığe göre farklılığın yaratıcılık alanında üstün olduğu önkabulüne dayanır. Bugün Neo-Naziler ve onların üçüncü dünyadaki muadilleri dışında çokkültürlülüğün ve melezliğin üretken tarafından bahsetmeyen yoktur. Artık saflık ve eşsizliği öne çıkaran, her türlü karışma ihtimalini bütünlüğe ilişkin bir tehdit olarak algılayan ırkçı kimlik kuramları geride kalmıştır. Ancak Papastergiadis'in belirttiği gibi, çokkültürlülük siyasalarında özellikle bir modelin, çoğulculuğun (*pluralism*) ağırlığı görülür. Bu model, toplumun yapıları içinde yeni etmenler tanımlamakta başarılı olsa da farklılıklar üzerinden oluşan kimlik süreçlerini ortaya koyan yapılarla mücadeleye girmemiştir. Kültürel farklılıkları sadece hakim toplumun kurumsal kurallarıyla çatışmadığı durumlarda teşvik etmiştir. Slavoj Žizek, çokkültürlülüğün kültürel farklılık göstergesini, liberal bakışı tatmin edecek bir gösteriye indirgediği suçlamasında bulunur. Ona göre liberal "hoşgörü", çağdaş bir büyük şehirdeki etnik mutfakların çeşitliliğini hoř karşılayabilir. Ancak "hakiki" öteki derhal "köktencilikle" suçlanıp dışlanır. Öte yandan diasporik kültürler ırkçılık karşıtlılığının olumlayıcı söylemlerini kabul ettiklerinde, azınlık konumlarını daha görünür kılan kategoriler içinde temsil edilme yükünü de kabul etme tehlikesi doğar (Žizek'ten aktaran Papastergiadis, 2000: 157). Daha kötüsü, diasporik kültürlerin, içinde ırkçı bir öteki şemalaştırması barındıran ve bu nedenle çoklukla üçüncü dünya kökenli ötekisi için mümkün olan en gerici pozisyonu referans olarak kabul eden kültürel görelilięi²³ savunarak, onun kendilerine yönelmiş sinsi ırkçılığının tuza-

²³ Bu çalışma yapılırken kültürel göreliliğın vardığı duruma ilişkin güçlü bir örnek gazetelerde yer aldı. *Der Spiegel* dergisinden aktarılan bir haberde Frankfurt Aile Mahkemesi'nde yaşanan hukuk skandalından bahsediliyordu. Boşanmak isteyen Faslı bir kadın kocasından ölüm tehdidi aldığı halde, mahkeme sürecin hızlandırılması talebini reddetmiş, davaya bakan Hâkim Datz-Winter, acil boşanmayı gerektirecek bir durum olmadığı kararına varmıştı. Kamuoyunda tepkilere yol açaan olay ise hâkimin, kararı *Kuran*'ın Nisa Suresi'nin 34. ayetine dayandırmasıydı. Datz-Winter verdiği kararda, İslam ülkelerinde erkeklerin kadınlar üstünde hâkimiyeti olduğunu belirtti. *Der Spiegel* dergisi ise tartışmayı Almanya'da İslami geleneklerin hukukun önüne geçtiği kaygısını vurgulayarak "*Mekke Almanya, sessiz İslamlaşma*" başlığıyla gündeme taşıdı. (Haber metni için bkz. www.multikulti.de/_/beitrag.jsp/key=beitrag_625289.html)

ğına düşmesidir. Tüm Avrupa’da özellikle Müslüman kökenlilere yönelik tehlikeli bir yabancı düşmanlığı ve ırkçılık dalgasının yükselişte olduğunu, hoşgörü ya da kültürel görelilik ardına gizlenmeyen tanındık, eski ırkçılığın hortlamasının tüm bu tartışmaları da anlamsız kılacağını unutmamak gerekir. Kuramın *yer değiştirmişlere* kolayca bahsettiği yaratıcılık potansiyeli ancak yukarıda örneklerinin anıldığı ayrımcılık politikalarına rağmen gerçekleştirilen sürgün ve diaspora sinemasına özgü bir üretim tarzı altında gerçekleşir.

Hamid Naficy, bu özgül üretim tarzını “aksanlı stil” olarak adlandırır. Ona göre sürgün ve diaspora sinemasının tanımlayıcı karakteri bu sinemanın üretim, dağıtım ve tüketim tarzıdır (1999:125). Aksanlı stil kavramıyla sadece bu çalışmada yapılan üçlü ayrımın bir alt başlığı olan sürgün ve diaspora sinemasını değil, sömürge sonrası, etnik ve kimlik sinemacılarını da kapsayan her tür göçmen sinemayı kasteden Naficy’nin ortaya koyduğu tanımlama, kendisini üretim, dağıtım ve tüketim tarzında hissettiren, *çatlağa ait (interstitial)* ya da *kolektif sinema* karakteristiğidir (125).

Naficy’nin bu varsayımının ardında, sinema üretim tarzının egemen toplumsal üretim tarzıyla ilişkili olduğu olgusu yatar. Endüstriyel üretim tarzına koşut olarak üretim, dağıtım ve gösterimin bir merkezden denetlendiği, emek işbölümü ve hiyerarşisi, standartlaşmış kitle üretimi ve süre giden varyasyonları, kamuoyunun ve beğeni kültürünün yaratılması ve manipülasyonu gibi öğeleri içeren Hollywood sineması ve stüdyo sisteminin ortaya çıkması bu ilişkiye örnektir (126).

Endüstri toplumu–Hollywood ilişkisini endüstri sonrası toplum–Yeni Hollywood ilişkisi izler. 1970’lerin ortalarından itibaren ortaya çıkan, birçok kuramcı tarafından endüstri sonrası dönem olarak anılan toplumsal, politik ve ekonomik gelişmeler, sinemasal üretim alanında paralel dönüşüme yol açar. Bu yeni dönemde iki ana eğilimden söz etmek mümkündür. Bir yandan medya, eğlence, elektronik, pazarlama şirketlerinin ölçek ekonomisinin kurallarına dayanarak küresel düzeyde birleşerek tekelleşmesinin ve bu olguyu içinde barındıran küreselleşme, özelleşme, çeşitlendirme, deregülasyon, sayısallaşma, yöndeşme, güçlendirme gibi “endüstri sonrası sistemi özetleyen anahtar kavramların” ortaya koyduğu “küresel ekonomik ve medya güçlerinin daha az ve daha güçlü ellerde toplanmasıyla ilişkili” *merkezcil* gelişim (Balio, 2002:215, Naficy, 1999:127); diğer yandan bu eğilime koşut olarak toplumsal ve siyasal düzeyde ulus devletlerin ve diğer toplumsal oluşumların parçalandığı giderek artan sayıda insanın yurtlarından ve evlerinden, genellikle şiddete maruz kalarak ya da farklı nedenlerle

gönülsüzce dağıldıkları, yani *merkezkaç* bir gelişim ortaya çıkmıştır. Naficy'e göre sürgüne ait üretim tarzı, bu birbirine koşut *merkezcil* ve *merkezkaç* gelişimin ortak ürünüdür (1999:126-8). Bu tabloda "endüstri sonrası" hakim üretim tarzı olarak, sürgün ve diaspora sinemasının üretim tarzı ise alternatif bir film pratiği olarak ortaya çıkar:

Endüstri sonrası üretim tarzı homojen olduğu, her karıştını yok ettiği için değil. kendi içinde ve ürünlerinde (filmlerin kendisinde olduğu gibi) kaymalara, çatlaklara, gerilimlere ve karşıtlıklara rağmen salt bu gerilimleri ve karşıtlıkları değil, tüm alternatif film pratiklerini bünyesinde birleştirdiği, evcilleştirdiği. marjinalize ettiği için egemendir. Yine de egemen sinemanın cezbediciliğinden, doymak bilmez bakıştan ve panoptik ışıklardan kaçan alternatif film pratikleri her zaman var olacaktır. Tabii onlar da er ya da geç geride yeni tohumlar bırakarak yutulurlar (128-9).

Naficy'nin endüstri sonrası üretim tarzını kavramsallaştırması, 1969'da *Cahiers du Cinéma* dergisinde Comolli ve Narboni'nin ortaya attığı, klasik Hollywood anlatılarında yer alan yıkıcı çatlaklara ilişkin savlarını hatırlatır (1999:757). Naficy aksanlı stili, üretim tarzı bağımsız, kişisel, sanatsal, çatlığa ait (*interstitial*), Üçüncü Sinema, kolektif, etnik, göçmen ya da sürgüne ait olarak tanımlar ve hakim sinemanın karşısına yerleştirir. Bu karşı duruş kendini hem biçimsel boyutta (sınırlılıkları, kusurları, amatörlüğü, düşük bütçeli, geri teknoloji, dar kadrolu oluşu gibi) hem de içerikte (metinsel zenginlik ve yazınsal yaratıcılıkla) gösterir. Aksanlı stilde özellikle içerik boyutunda Naficy'nin saptadığı, "görsel-işitsel ve yazınsal öğelerin eleştirel beraberliği, süreksizlik ve parçalılık, çok odaklılık ve çok dillilik, öz-dönüşlülük (*self-reflexivity*) ve otobiyografik yazı, tarihi özellik, mektuplaşma, klostrifobik metinsellik ve uzamsallık, kapalılığa karşı direniş (yöresizleştirilmiş dil) gibi" öğeler (1999:129-131), aksanlı sinemanın Bahtin'in edebiyat kuramında yer verdiği ideal demokratik anlatıya yakınlığını ortaya koyar. Naficy, aksanlı stilde Bahtingil anlatı arasındaki bu koşutluğa özel vurgu yapmasa da "sürgün ve diaspora sineması", "göçmen sinema", "aksanlı sinema", "üçüncü sinema" gibi melez anlatı örnekleri, doğaları gereği Bahtin'in çokseslilik ve ayrışık dillilik kavramlarının hayata geçtiği alanlardır. Robert Stam bu durumu *melezlik estetiği* olarak tanımlar (2004:31). Papastergiadis'in belirttiği gibi melezliğin dili, otoritenin monolojik diline karşı bir eleştiri ve direniş aracı haline gelir:

Melez metin her zaman hâkim kuralların ötekini kategorize ettiği tekil düzeni yıkar ve öncelikleri ortadan kaldırır. Bahtin'in melez seslerin 'ikiliği' kuramı. farklılıkların entegras-

yonu yoluyla değil, her biri diğerine karşı kurulmuş, dili hem aynı, hem de farklı kılan bir dizi diyalojik karşı nokta yoluyla düzenlenmiştir. Bu, melezlik tartışmalarında belirgin bir dönüm noktası oluşturur. Bu dönüm noktası en çok Bahtin'in ayrışık dillilik ve karnavalesk kavramında belirginleşir (2000: 182).

Politik Adanmışlık ve Sürgün Endüstrisi

Naficy, çatlağa ait üretim tarzı olarak nitelediği diaspora/sürgün sinemasının belli başlı altı karakteristik özelliği olduğunu belirtir. Bu tarz film pratiğine özgü finansal koşullar ve filmlerin kaçınılmaz olarak çok dilli oluşu (hem anlatı içinde hem de yapım aşamasında, sette) bu özelliklerin en belirgin olanlarındandır. Naficy'nin farklı özellikler olarak andığı yapım sürecinin karmaşıklığı, yönetmenin neredeyse zorunlu olarak *auteur*'lüğe soyunması, dağıtım ve gösterimindeki sorunlar (ticari ve politik sansür), gecikmeler ve tüm bu sorunlar nedeniyle sinemacı başına düşen film sayısının az oluşu,²⁴ aslında bu üretim tarzının finansal koşullarının özgünlüğüyle, karmaşıklığıyla, belirsizliğiyle ilişkilidir (1999:134-40). Böylece finansal koşulların diaspora/sürgün sinemasının doğasındaki en belirleyici karakteristik olduğunu ileri sürebiliriz.

Diaspora/sürgün sinemasına özgü finansal koşulları büyük ölçüde, kısıtlı ve parçalı finansal kaynaklar, diasporik topluluktan, kamusal ya da yarı kamusal kurumlardan gelen destekler belirler. Sinemacıların büyük çoğunluğu filmlerini öncelikli olarak kendi yatırımlarıyla ve politik adanmışlığın getirdiği topluluk içi dayanışma yardımıyla yapar ve seyirciyle buluştururlar. Kısıtlı bütçe olanakları nedeniyle işbölümünün gereğince yapılamadığı bağımsız sinema örneklerinde olduğu gibi burada da kaçınılmaz bir *auteur*'lük durumu söz konusudur. Sinemacının çoğu kez yönetmenlikle birlikte senaristlik ve yapımcılık görevleri üstlenmesi, hatta bu görevlere kimi zaman oyunculuğun (Fatih Akın'ın ve Josef Fares'in filmleri gibi sadece yönetmenin değil kimi zaman ailesinin ve yakın çevresinin oyunculuk yaptığı birçok örnek vardır), yapım sonrası sürecindeki görevlerin de eklenmesi gerekir. Ancak Naficy, birçok bağımsız sürgün sinemacının, *auteur* olarak değil, etnik sinemacı olarak kabul edildiğini belirtir. Bu dar kimlik onların anaakım sinemaya ve seyircilerine erişmelerini engeller. Bazı sinemacılar daha kolay kavranabilir anlatılar kurarak bu bloğu aşmaya çalışırlar (2001:19-20).

²⁴ Naficy, Batıda sürgün ya da diaspora içinde faaliyet gösteren yaklaşık 300 Ortadoğulu sinemacının 800'den biraz fazla filmi (sinemacı başına 2.3 film) olduğunu aktarır (1999:140).

Don Askarian, Jacques Kebabian gibi aşağıda değinilecek kimi sinemacılar finansal kaynakları sadece diaspora/sürgün paradigması içinde kalarak elde eder ve film projelerini gerçekleştirirler. Frédéric Balekdjian, Serge Avedikian gibi kimi örneklerde ise ekonomik özgürlük, görsel-işitsel sektörde üstlenilen teknik görevlerden, anaakım filmlerde rol alarak sağlanır. Naficy'e göre iki farklı alan arasındaki bu geçişler "geleneksel olarak ayrılmış sinema, televizyon, video ve her alanın profesyonellik düzeyi arasındaki sınırları belirsizleştirme eğilimindedir ve bu tür zorunlu geçişlerin yol açtığı metinlerarasılık ve melezlik, sinemacıların kendi sömürge sonrası ve postmodern sürgünlüğünü ve melezleşmiş kimliklerini oluşumunda katkıda bulunurlar (1999:134).

Naficy'e göre sürgün sinemasında politika, birçok durumda filmin ortaya çıkış gerekçesi olacak kadar baskındır. Bu da çoğu kez beraberinde kolektif üretim biçimini, sinemacılar arasında işbirliğini, sinemacıların ve seyircilerin üyelikle bağlı oldukları göçmen, sürgün, diasporalaşmış, etnikleşmiş ve başka biçimlerde ötekileştirilmiş öznelerin oluşturduğu toplulukların kolektif iddialarını beraberinde getirir. Genellikle bağımsız ve anaakım sinemada olduğu gibi yapıtın üretilmesiyle iş bitmez, söz konusu topluluk içinde tanıtımı ve tüketimine aktif olarak yardım etmek de işin içinde yer alır (131-2).

Avrupa ve Kuzey Amerika'da diasporik kuruluşların altında biçimlenen ya da özellikle bu amaçla örgütlenmiş birçok vakıf, kuruluş, topluluk merkezi, internet sitesi, ticari ve yarı ticari dağıtım şirketi bulunur. 1979 yılında Kaliforniya'da kurulmuş olan *Armenian Film Foundation* (*Ermeni Film Vakfı*) sürgün ve diaspora sinemasını destekleyen en kurumsallaşmış yapılardan biridir.²⁵ Kâr amacı gütmeyen ve Güney Kaliforniya Ermeni topluluğunun bağışlarıyla yaşayan vakıf, çokluortam formatlarındaki Ermeni mirasının belgelenmesini ve korunmasını amaçlayan eğitim ve kültür organizasyonu olarak etkinlik gösterir. Sinema öğrencileri için burslar sağlar, genç sinemacıları destekler, her yıl iki ayrı uluslararası Ermeni film festivali düzenler. Ermeni halkının kültürel mirasını dile getiren birçok filmin yapımcılığını ve dağıtımını üstlenir. İnternet üzerinden filmlerin satışını yapar. İnternet üzerinden yapılan video ve DVD film satışları, 1970'lerde videonun yarattığı etkiye benzer biçimde, diaspora/sürgün filmleri için yerel, ulusal ve küresel pazarları genişletmiştir. Diaspora duygusunu pekiştirici, sınır ötesi diasporik toplu-

²⁵ Bkz. www.armenianfilm.org

lukları yakınlaştırıcı etkileri olduğu ileri sürülebilir. Bu yüzden sürgün endüstrisi içinde önemli bir yeri vardır.

Avrupa Enneni diasporasında da bu siyasal adanmışlığın ve beraberrinde getirdiği kolektif duygunun örneklerini gözlemleyebiliriz. Fransa'da sinemacı Jacques Kébadian'ın, arkadaşı sinemacı ve aktör Serge Avedikian'la birlikte 1982 yılında kurdukları *Association Audiovisuelle Arménienne-AAA*, diasporik film yapımını, Sovyetlerden (daha sonra Ermenistan'dan) ve diasporadan Ermeni yönetmenlerin filmlerini dağıtmayı amaçlar. Daha genel amaçlı bir başka diasporik merkez olan *Centre de Recherches sur la Diaspora Arménienne-CRDA* (Ermeni Diasporası Araştırma Merkezi) ile görsel-işitsel alanda işbirliğine girer.²⁶ Bu örgütlerin yanı sıra daha yerel düzeyde faaliyet gösteren *Association Culturelle Arménienne de Marne-la- Vallée*²⁷ gibi topluluk dernekleri de diğer etkinliklerinin yanı sıra film gösterimleri, festival ve film haftası gibi etkinliklerin duyurusu, filmlere erişim olanağı katkılarda bulunurlarken, *Armenian Dramatic Arts Alliance*²⁸ gibi internet siteleri, araştırmacılar ve ilgililer için filmler, sinemacılar, oyuncular ve senaristler hakkında bilgi sağlama, iletişim ağı kurma, film satın alınabilecek adreslere yönlendirme, ilan ve bilgilendirme gibi işlevleri yerine getirirler.

Kolektif bir travma içeren uzun bir sürgün geçmişi, başarılı bir diasporik örgütlenme ağı, topluluk içinde görsel işitsel alanda etkinlik gösteren çok sayıda üyenin bulunması gibi özgül etkenlerle Ermeni diasporasının politik adanmışlık etrafında diasporik sinema üzerine kolektif bir destek ağı oluşturabildiğini söyleyebiliriz.

Diğer diaspora grupları bu faktörlerin bir ya da daha fazlasına sahip olmadıkları için diasporik sinema alanında etkin bir diasporik örgütlenmeye sahip değildirler. Türkler, Yugoslav halkları (savaş öncesi emek göçmenleri), Yunanlar, üç kuşağı kapsayan görece uzun bir

²⁶ Örneğin bu çalışmanın sürdürüldüğü dönemde AAA ve CRDA, video enstelasyonları, film gösterimleri ve tartışmaları içeren *Mémoires Arméniennes* adlı Fransa çapında bir sergi turnesi gerçekleştiriyordu. Enstelasyonlarda gösterilen videolar, Naficy'nin sürgün sinemasında politikanın, birçok durumda filmin ortaya çıkış gerekçesi olacak kadar baskın olduğu savına uygun örneklerdi. Sözlü tarih belgesi niteliği taşıyan *Mémoire Arménienne* ile birlikte Jacques Kébadian'ın diğer belgeleri, Serge Avedikian, Isabelle Ouzounian, Jacques Aslanian, Céeline Ohannessian'ın film, kısa film ve videoları anayurtlarını ve sürgünü temsil eden *Un Mur Contre L'oubli* (unutkanlığa karşı bir duvar) üzerinde yerleştirilmiş ekranlarda dönüyordu.

²⁷ Bkz. www.acam-france.org

²⁸ Bkz. www.armeniandrama.org

göçmenlik tarihine sahip olmalarına rağmen, ağırlıklı olarak ekonomik nedenlerle yer değiştirdiklerinden, güçlü bir kolektif politik motivasyondan yoksundurlar. Öte yandan bu alanda yeterince örgütlü olmayan Türk topluluğu içinden özellikle Almanya’da çok sayıda sinemacı sesini duyurabilmiştir. Filistinliler ve Lübnanlılar’ın politik motivasyonu olsa da yeterli nüfustan ve sinemacıdan yoksundurlar. Özellikle Fransa ve Belçika’da çok sayıda Mağrip kökenli sinemacı varken, diğer sömürge sonrası topluluklar, Asyalılar, Doğu Asyalılar enerjilerini ticari alanda yoğunlaştırmışlardır. Kürt diasporasında yukarıda sayılan faktörlerin tümü son dönemlerde olgunlaşma eğilimine girmiş, bunun sonuçları da kendini göstermeye başlamıştır. Örneğin 2006 yılında diaspora toplum merkezlerinin düzenlediği, gösterim programında Bahman Ghobadi, Ömer Uğur, Hiner Saleem, Yılmaz Arslan gibi yönetmenlerin filmlerine yer verildiği Londra Kürt Film Festivalinin dördüncüsü gerçekleştirilmiştir. 2001’de Londra, Hackney’de *Halkevi-Kurdish and Turkish Community Centre* gönüllülerinin başlattığı festival Lambeth (*Kurdish Cultural Centre*), Haringey (*Kurdish Community Centre*), Kensington ve Chelsea (*Kurdish Exile Association*) gibi diğer yerel toplum merkezlerinin katılımıyla büyüyerek görece önemli bir etkinlik haline gelmiştir.²⁹

Sürgün sinemacıların faydalandıkları bu dayanışma ağı, ticari sinemanın içinde bulunduğu, kurallarını piyasa şartlarının ve kâr etme güdüsünün belirlediği paradigmadan bütünüyle farklı bir paradigma oluşturmaya elverişlidir. Piyasa şartları içinde film finansmanı için yapılması gereken “fedakârlıklar”; seyirci profili ve hedef kitlenin belirlenmesi ve daha fazla gişe getirecek yapım taktiklerinin uygulanması, pazarlama stratejileri, ilgi çekici magazin haberleri, küçük sansasyonlar, bu alternatif paradigmanda yerlerini, daha soylu görünse de işlevleri benzer olgulara bırakırlar. Bu yüzden “sürgün sinemacılar eleştirel davranmak, popüler olmayan filmler yapmak, ontolojik olarak dünyanın ve içlerinde yer aldıkları endüstrinin kıyısında yer almakla, yapısal olarak alternatif ve çatlağa ait bir üretim tarzı benimsemekle, tematik ve anlatısal olarak anaakım sinemanın uylaşımlarını ve kültürel değerlerini görmezden gelmekle, eleştirmekle, yenilerini aramakla, “minör” olmak durumundadırlar. Deleuze ve Guattari’nin sözleriyle, sürgünde sinema yapmak “majör bir dilin minör pratiğini kurmak” demektir (aktaran Naficy, 1999:132). Naficy’nin yeterince vurgulamadığı

²⁹ Bkz. www.lkff.co.uk/english/introduction.html

nokta, sürgün sinemacıların içinde bulunduğu bu zorunluluk halidir. Sürgün sinema paradigması her ne kadar anaakıma alternatif olsa da, sonunda bir paradigmadır ve kendi kuralları ve zorunlulukları vardır. Naficy, bu alternatif paradigmanın finansal işleyişini şöyle açıklar:

Alternatif sinema, güçlü bir maddi kazanç güdüsü taşımasa da sürgüne ait ya da aksanlı sinema gibi marjinalize edilmiş bir biçimde de olsa, ancak sermaye aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Bu sermaye, medya endüstrileri içindeki Pazar güçleri; kişisel, özel, kamusal ve yardımsever fon kaynakları, etnik ve sürgüne ait ekonomileri içeren tuhaf ve karma bir ekonomi aracılığıyla elde edilir. Sonuç olarak, alternatifler asla sermayeden bütünüyle serbest değildirler [...] Filmle-
rin dağıtımı, pazarlanması, gösterimi ve tüketilmesi anlamında alternatif sürgün sinemacılar, büyük ölçüde iç içe geçmiş bir dizi bağımsız, kâr amacı gütmeyen, siyasal, etnik, sanatsal ve butik mikro dağıtımıcılar ağına dayanırlar; özel film festivalleri, film dizileri ve film paketleri turları; (havadan) yayıncılık, kablolu yayıncılık, sanat, kültür, etnisite dallarında uzmanlaşmış tematik kanallar, çok sayıda kültürel kurumlar (müzeler, sinematekler, repertuvar sinemaları, sendikalar, taşralı topluluklar, dinsel ve etnik kurumlar, göçmen ve sürgünlerin kültürel oluşumları, üniversiteler ve kolejler gibi) belirgin olarak küçük ölçekli, izleyici merkezli üretim ve tüketim teknolojileri [dijital kameralar, DVD kopyalar, bilgisayarlar, İnternet siteleri, forum siteleri, film paylaşım programları, paralı dijital yayın platformları], sürgün sinemasının gerektirdiği, daha önce gerçekleştir-
mesi güç olan düşük teknolojili, kişisel, çabuk tepki veren, kendiliğinden sinemacılığı ve film seyretnmeyi olası kılmıştır [...] Bu fonlama, dağıtım, gösterim ve tüketim vasıtalarının erişilebilirliği ve çeşitliliği sayesinde sürgün sineması görece otonomdur. Bu otonomi temel olarak sürgün sinemasının sosyal ve ekonomik oluşumları içindeki çatlaklarda boy vermesinden ve hâkim sinema ve medya endüstrileri içindeki marjinalliğinden gelir. Bu organizmanın bütününe sürgün medyası endüstrisi denir (1999:129).

Doğal olarak her sürgün sinemacı “sürgüncülüğe”, Naficy’nin söz ettiği alternatif paradigmaya mahkûm değildir. Nasıl sürgünler diasporalaşma, entegrasyon aşamaları sonrasında yurttaşlara dönüşebilirlerse, Fatih Akın, Ferzan Özpetek gibi örneklerde olduğu gibi sürgün, göçmen, diaspora sinemacıları da alternatif paradigmadan anaakım paradigmaya geçebilirler.

İleride örneklerinden bahsedilecek sürgün sinemacılar arasında sözgelimi Don Askarian gibi kariyerini tamamen bu paradigma içinde kalarak oluşturanlar, kişisel öykülerinde ya da doğdukları ailelerde sürgünlüğün oluşturunca gücünün izi olsa da bu paradigmanın tamamen dışında kalanlar ve kendilerini hakim ya da alternatif herhangi bir paradigma içine hapsedmeyip kariyerleri boyunca hem sinema ve

medya endüstrisi içinde çalışan, anaakım içinde kalan, hem sürgün sineması içinde yapıt verenler vardır.

Diaspora/sürgün sinemasının ikinci önemli finansal kaynağı, ev sahibi ülkelerin çoklukla kamusal yayın yapan televizyon kanalları, ulusal film ajansları gibi kamusal ve yarı kamusal kuruluşlar aracılığıyla sağladığı fonlardır. Avrupa özelinde, önde gelen üyelerinin hepsinin göçmenler için ev sahibi ülke konumunda olduğu AB'nin uluslararası fonlarını da bu başlık altında değerlendirebiliriz. Bu fonlar toplamda kıta genelinde büyük rakamlara ulaşırlar. Angus Finney, her yıl Avrupa filmlerinin üretimini desteklemek için gerek ülke gerek AB düzeyinde toplam 500 milyon dolardan daha fazla tutarda kamusal kaynak harcadığını kaydeder. Bu miktarı yerel ya da ulusal destek sistemleri ve doğrudan yapım desteği biçiminde olmasa da *MEDIA II*, Avrupa Konseyi'ne bağlı *Eurimages* gibi kıta genelinde işleyen fon programları oluşturur. Kamusal kanallar, yeni teknoloji ve dağıtım desteği de hesaba katıldığında yıllık bir milyar doları geçen bir rakama erişilir (Finney, 2002:212).

Alternatif yapımları destekleyen televizyon kanalları bu alanda en belirgin fon kaynağı olarak ortaya çıkar. Söz konusu kanalların çoğu kamu yayıncılığı yapmaktadır. Kuzey Amerika'da (PBS-*Public Broadcasting Service*), İngiltere'de *Channel 4* (desteklediği yapımlar arasında Don Askarian'ın *Komitas* adlı filmi de vardır) Almanya'da *ZDF* (desteklediği yapımlar arasında Yervant Gianikian'ın, *Uomini, Anni, Vita*, Yüksel Yavuz'un *Kleine Freiheit*, Yeşim Ustaoğlu'nun *Bulutları Beklerken*, Ayşe Polat'ın *Auslandstournee*, Buket Alakuş'un *Anam* filmleri de vardır),³⁰ Fransa'da *Canal plus* (*Canal+* olarak da tanınan özel bir kuruluştur, 1999-2007 yılları arasında Guédiguian, *Le voyage en Arménie*; Balekdjian, *Les mauvais joueurs*; Hiner Saleem, *Vodka Limon* gibi filmlerin de bulunduğu 535 film için fon sağlamıştır),³¹ Almanya ve Fransa'da *Arté* (1999-2006 yılları arasında Buket Alakuş, *Anam*, *Eine Andere Liga/Ofsayt*, Yeşim Ustaoğlu, *Bulutları Beklerken*; Fatih Akın, *Gegen die Wand/Duvara Karşı*; Anno Saul, *Kebab Connection*; gibi 88 filmde yapım şirketi olarak rol almış, 2000-2006 yılları arasında 18 filme fon sağlamıştır)³² gibi televizyon kanalları, bağımsız filmleri ve alternatif sinemaları, bu arada göçmenlerin ve sürgünlerin ürünlerini finansal olarak destekleyen ve yayınlayan ana kaynaklardır.

³⁰ Bkz. www.filmfileeurope.com

³¹ Bkz. www.filmfileeurope.com

³² Bkz. www.filmfileeurope.com

Diaspora ve Sürgün Sinemasından Örnekler

Kuşkusuz, her durumda diasporik bir topluluğa aidiyet başat kimlik tanımlaması değildir. Dahası, kural olarak sinemasal tercihlerle topluluk üyeliğine verilen önem arasında bir bağıntıdan söz edilemez. Bu nedenle diasporik sinemacıların bağlı oldukları diasporayla sinemasal ilişkileri farklılık gösterir. Topluluk üyeliğinin bireyler için öneminden bağımsız olarak, diasporik sinemacılar üyesi oldukları toplulukla sinemasal düzlemdeki ilişkilerinin yoğunluğuna göre ilişkisiz, mesafeli ve adanmış sinemacılar olarak üç grupta toplanabilir. İlişkisiz sinemacılar film endüstrisinde genellikle anaakım çevresindeki konumlarını Naficy'nin deyimiyle “çatlak yaratmak” üzere kullanmayan, sürgünlüğe ya da diasporaya ilişkin söz söylemeyi tercih etmeyenlerdir. Mesafeli diasporik sinemacılar kendi kariyerlerinde bir istisna olarak diasporik yapımlarla ilgilenirler. Adanmış sinemacılar ise kariyerlerinin önemli bir kısmını, bazı örneklerde tamamını diasporik üretime ayırmışlardır. Diasporik sinemacı–diaspora ilişkisini nicelik ve sinemasal pratiklerdeki çeşitlilik bakımından zenginlik gösteren diasporik Ermeni sineması örneği üzerinden izlemek yararlı olabilir.

Nicolas Tavitian, Avrupa’da, yarı Fransa’da olmak üzere 800.000 Ermeni kökenli insanın yaşadığını, bunların ezici çoğunluğunun kıtaya 1915 yılından sonra göçtüğünü belirtir.³³ Naficy, 1990 rakamlarıyla ABD’de kökenlerini Ortadoğu’ya dayandıran yaklaşık iki milyon insanın 300.000’i aşkının kendilerini Ermeni olarak tanımladıklarını aktarır. Yine Naficy, en yenisi 1996 yılında yayınlanan kaynaklara dayanarak Avrupa ve Kuzey Amerika’da Ermeni diasporasından 235 sinemacı bulunduğunu kaydeder (2001:18). Bu rakam, Naficy’nin ortaya koyduğu Ortadoğu ve Kuzey Afrikalı sinemacılar arasında İranlılardan sonra sayıca en kalabalık grubu oluşturur. Tüm Avrupa’da, özellikle diaspora nüfusunun yoğunlaştığı Fransa’da çok sayıda Ermeni kökenli sinemacı etkinlik gösterir. Bu isimlerin arasında medyanın, sinema ve televizyon endüstrisinin merkezinde, çevresinde ya da dışında yer alan, merkez içinde çatlak yaratmak ve diasporik üretim için konumundan faydalanan ya da buna çok fazla önem vermeyen farklı konumlardaki sinemacılar vardır.

Ülkelerinde medya ve sinema endüstrisinde yapımcı, yönetmen ve senarist olarak görev alan Fransa Ermeni diasporasından Alain Berberian

³³ Bu bilgi, 2005’de Barcelona’da yapılan Avrupa Diasporaları ve Avrupa Vatandaşlığı Konferansı’nda Tavitian tarafından bilgi notu olarak sunulmuştur.

ve Sırbistan'da kökenleri 14. yy'a dayanan tarihi bir azınlığın ve 1915 sonrası gelen sürgünlerin oluşturduğu küçük Ermeni topluluğundan Aris Movsesijan, (diasporik olarak) ilişkisiz sinemacılar olarak tanımlanabilirler. Berberian, televizyonda *Les Nuls (Gerzekler)* gibi başarılı komedi programları, sinemada *La Cité de la peur (Korku Şehri)*, 1993), *Le Boulet (Ağırlık)*, 2002) gibi ticari komedi filmleri üreten popüler bir sinemacıdır. Movsesijan, ise Hırvatistan ve Sırbistan'da düşük bütçeli sanat filmleri yazmış (*Svjetsko cudoviste*, 2003) ve yönetmiştir (*Aporija*, 2005).

Bu isimlerin yanına film ve oyunculuk eğitimi alan, kameraman ve tiyatro yönetmeni olarak çalışan Ermeni-Fransız Frédéric Balekdjian da (şimdilik) eklenebilir. İlk ve tek uzun kurmaca filmi *Les mauvais joueurs (Kumarbazlar)*, 2005)³⁴ benzerlerine sömürge sonrası ve emek göçmenleri bölümünde yer verilen bir göçmen film örneğidir. Bir göçmen şehri olarak Paris'in tekstil atölyelerinin bulunduğu bölgesinde geçen *Kumarbazlar*, Ermeni karakterlere yer verse de yasadışı göçmenleri, suç dünyasıyla, Paris'in alışık olmadığımız bir yüzünü ele alır ve geçmişe, kökenlere, anayurda ilişkin diasporik ilginin yerine *clandestin*'ler (yasa dışı göçmenler) üzerinden genel olarak göçmenlikle ilgili sorgulamayı yerleştirir.

Berberian, Movsesijan ve Balekdjian topluluğun sesi olmaya girişmez ya da topluluk aidiyetinin getireceği kimlik sorgulamasını sinemasal pratiklerine aktarmaz, kariyerlerini tamamen diasporik ilginin dışında tutarlar. Oysa bazı diasporik sinemacılar, anaakım sinema (ya da diasporik olmayan bir sinemasal çevre) içinde yer almaya devam ederken mesailerinin bir bölümünü diasporik ilgilerine ayırmayı, sinemasal düzlemde diasporayla mesafeli de olsa ilişki kurmayı tercih ederler.

Daha dört yaşındayken ailesiyle birlikte sürgünlük deneyimini yaşayan Henri Verneuil,³⁵ kariyerinin sonuna kadar sinemasal düzlemde dias-

³⁴ Alki Kaurismäki'nin *Mies vailla menneisyyttä/Geçmiş Olmayan Adam* (2001), Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* (2005) gibi filmlerinin de yapımını ya da ortak yapımını üstlenen *Pyramide Productions* şirketinin *France 3 Cinéma* ile yapımıcılığını paylaştığı düşük bütçeli film, *Procirep (Prix du Producteur Français de Télévision/Fransız Televizyon Yapımcıları Ödülü)*, Canal +, Centre National de la Cinématographie/Ulusal Sinema Merkezi (CNC), Région Ile-de-France, CinéCinéma gibi özel ve kamusal birçok farklı kaynaktan fon sağlamıştır. Bkz. www.filmfileurope.com

³⁵ Asıl adı Aşod Malakyan olan Tekirdağ doğumlu sinemacı Fransa'ya yerleştikten sonra bilinen adını kullanmaya başlar. 1996'da César Onur Ödülü'ne layık görülen Verneuil, 2002 yılında vefat etmiştir. Bkz. www.armeniandrama.org/people.php?p=henri-verneuil&a=2

poraya mesafeli kalır. 1947'de başladığı film kariyerinde anaakım ticari sinemanın sınırları dışına çıkmaz. Popüler bir Fransız yönetmen olarak ün kazanan Verneuil, Fransa'da elde ettiği tanınırlıkla uluslararası bir dizi büyük bütçeli film de yönetir: Anthony Quinn'in rol aldığı, *La Vingt-cinquième Heure* (1967), *La Bataille de San Sebastian* (1968), Yul Brynner ve Henry Fonda'nın rol aldığı *Night Flight to Moscow (Le Serpent)*, 1972) ve tanınmış politik gerilim *I... Comme Icare (İkarus'un İ'si)*, 1979) gibi önemli filmler yöneten Verneuil, parlak ticari kariyeri boyunca, son iki filmine dek sürgünlüğe ve anayurda dair söz söylemez.³⁶ *Mayrig (Anne)*, 1991) ve *588 Rue Paradis (Cennet Sokağı, No: 588)*, 1992), 1915 Ermeni sürgünü, bu kampanyanın getirdiği yıkım ve acılar, yeni yurda uyum süreci ve nostalji duygusunu anlatan, iki filminden oluşan yarı biyografik bir anlatı olarak Verneuil'in kişisel sürgünlük deneyime ilişkin tek çalışmasıdır. Yapımı daha önce ticari projelerde uzun süre birlikte çalıştığı yapım şirketi *Carthago Films* tarafından üstlenilen filmler, Verneuil'in film kariyerine uygun olarak ticari klasik anlatı sineması kalıpları içinde çekilir.

Diasporayla sinemasal olarak mesafeli bir ilişki yürüten bir diğer anaakım sinemacı ise Robert Kechichian'dır. *Taxi 2* (Gérard Krawczyk, 2000), *Asterix ve Obelix: Mission Cléopâtre* (Alain Chabat, 2002) gibi yüksek bütçeli ticari yapımlarda yönetmen yardımcılığı yapan, televizyon için tarihi kurnaca belgesel (*Brûlez Rome!//Roma'yı Yakın*, 2005), ticari komedi filmi (*RRRrrr!!!*, 2003) gibi yapımları yöneten Kechichian endüstrinin merkezinde yer alan isimlerden biridir. Kechichian'ın kariyerinde kendi konumundan faydalanarak, merkezde diasporanın sesinin duyulabileceği çatlaklar oluşturabilecek, yine de alışkın olduğu sinemasal pratiklerin dışına çıkmayan bir tek film göze çarpar. 2002 yılında yönettiği *Aram* filminde diaspora meselesi, Karabağ savaşı, terörizm ve karşı terörizm bağlamında, karanlık bir politik gerilim öyküsü ekseninde ele alınır. *Aram*'ın yapımcıları Jean-Philippe Andraca ve Christian Bérard (*Les Films A4*), dağıtıcı firma ise *BAC films*'dir. *Aram* hem anlatısıyla hem de finansal yapım koşullarıyla diasporik sinemadan çok anaakım ticari sinema içine yerleştirilebilir.

Robert Guédiguian, Verneuil ve Kechichian gibi anaakım sinemacı değildir. Bir düzine filminden oluşan kariyerinde sanat filmlerinin ağırlıkta olduğu Guédiguian, eleştirmenler tarafından Avrupa sanat sineması içinde değerlendirilir. Yönetmenin filmlerinde görülen tek *trope* ise, yaşadığı

³⁶ Bkz. www.imdb.com/name/nm0894577

ve filmlerini çektiği Marsilya kentidir (Mousoulis, 2001). İkinci kuşak sürgün olan, ailesi sürgün edildiği halde, kendisi ev sahibi ülkede, biçimlenmiş bir diasporanın üyesi olarak doğan Guédigian'ın uzun filmografisinde anayurda ilişkin tek bir film, *Le Voyage en Arménie* (Ermenistan'a Yolculuk, 2006) bulunur. Yapım koşulları açısından³⁷ ticari sinemanın uzağında duran Guédigian'ın *Le Voyage en Arménie* filmi, yapımcı-yönetmen ve kamu desteği gibi özellikleriyle yapım koşulları açısından tipik bir diasporik film örneğidir. Film, ölümcül bir ameliyat öncesi kızına haber vermeden gizlice Ermenistan'a giden kalp hastası babasının peşine düşen Anna'nın öyküsünü anlatır. Fransa'da sevdiği bir ailesi ve başarılı bir kariyeri olan Anna, babasının ülkesinde babasını ararken, aslında ne babasını ne de babasının ülkesini yeterince tanıdığını fark eder. İtalyan annenin ve Ermeni babanın çocuğu olarak Fransa'da yaşayan Anna Ermenice bilmediği için babasının yoksul, geri kalmış, tehlikeli ancak sıcak ülkesinde gezebilmek için bir tercümana, aracıya ihtiyaç duyar. Fransızca çekilen filmin önemli bir bölümünü oluşturan Ermenice diyalogların çevrilmeyeceği filmde seyirci Anna'nın, babasının ülkesinde yaşadığı yabancılaşma duygusunu paylaşıyor.

İlişkisiz ve mesafeli sinemacılar dışında kimlik aidiyetiyle birlikte sinemasal pratikler açısından da diasporik sinemacılar üçüncü grubu oluştururlar. Adanmış sinemacılar, kariyerlerinin büyük bölümünü ya da tamamını diasporik üretime ayırırlar. Adanmış sinemacılar, politik adanmışlıkla diasporanın sesi olma arzusunun birleşerek sinemasal üretimin en önemli nedeni ya da doğrudan gerekçesi haline geldiği, yapım, dağıtım ve gösterim koşullarıyla alternatif bir sürgün ekonomisinin kurallarının işlediği bir diasporik sinema paradigması içinde yapıt verirler. Serge Avedikian, Jacques Kébedian, Yervant Gianikian ve Don Askarian, Avrupa Ermeni diasporası içinde farklı sinemasal pratikleri ve bağlanma düzeyleriyle önemli adanmış sinemacı örnekleridir.

Erivan (Ermenistan) doğumlu Fransız vatandaşı Serge Avedikian, tiyatro, sinema ve televizyon oyuncusu olarak kariyerini endüstrinin merkezinde oluşturur. Bununla birlikte hem *Mayrig*, *Aram*, *Le Voyage en*

³⁷ Film, üç yapımcı şirketin, Robert Guédiguian'ın beş yapımcı arkadaşıyla birlikte kurduğu ve ortağı olduğu *Agat Films & Cie* şirketinin, *France 3 Cinéma* ve *Paradise Films Ltd*'nin ortak yapımıdır. Bkz. www.agatfilms.mediactive.fr/agatfilms/ Ayrıca film, Media Programı'nın (AB görsel işitsel sektör destek programı) internet sitesi olan www.filmfileurope.com verilerine göre Canal + ve Centre National de la Cinématographie (CNC) kurumlarından da finansal destek almıştır. Film File Europe sitesi, filmin bütçesini 3.6 milyon avro olarak bildirir.

Arménie, Labirintos (Labirent), yön. Mikael Dovlatyan, 1995) gibi Ermeni diaspora filmlerinde rol alır. Hem de *Vive la mariée...* (Yaşasın Evlilik... Hiner Saleem, 1997) *Viva Laldjérie/Yaşasın Cezayir* (Nadir Mokneche, 2004) gibi ticari kaygılardan uzak diğer minör diasporik yapımlarda rol alır³⁸. Bu sayede yukarıda anılan herhangi bir paradigmanın dışına çıkmayanların elde var sayamayacağı bağımsızlığını koruyabilir. Aktör olarak diasporik olmayan yapımlarda da rol alan Avedikian, aktörlük kariyerinin yanı sıra 1988'de kendi şirketini kurarak film yapımına girer ve adanmış bir yönetmen olarak üretme olanağı bulur.³⁹

M'sieurs dames/Beyefendilerin Eşleri (1997) ve *Un beau matin/Güzel Bir Sabah* (2005) gibi kısa kurmaca ve animasyon filmler üreten Avedikian, Ermenistan depremiyle ilgili *Lux aeterna/Sonsuz Işık* (1999) ve depremten on yıl sonrası anlatan *Ligne de vie/Yer Sarsıntısı* (2003) adlı kısa deneysel ve kurmaca filmlerle ilgisini Ermenistan'a yöneltilir. Son olarak da 2007 yılında, bir zamanlar ailesinin yaşadığı Bursa'nın Soloz köyüne yaptığı ziyaret ve kendileri de göçmen olan köylülerle diyalogunu anlattığı *Returning/(Soloz'a Dönüş)* adlı uzun belgesel filmi yönetir.⁴⁰ Yani Avedikian'ın diasporik ilgisi kökenlere, hem tarihsel anayurda (Anadolu'ya) hem de güncel etnik devlete (Ermenistan'a) yöneliktir.

Belgesel film yönetmeni, bir dönem Robert Bresson'un asistanlığını yapmış olan Fransız-Ermeni Jacques Kébadian,⁴¹ Yozgat (Türkiye) kökenli, 1924 yılında Paris'e göçmüş bir sürgün Ermeni ailenin çocuğudur. 1965'den 1969'a kadar Robert Bresson'un *Balthazar*, *Histoire de Mouchette* ve *Une femme douce* filmlerinde asistanlığını yapan Kébadian, ilk uzun filminden (*Troçki*, 1967) sonra belgesel film yapımına yönelmiştir.

Jacques Kébadian 1980'li yıllarda, babasının ölümünden sonra kökenlerine geri dönme, yitirdiği babasıyla ilişkilendirdiği mitsel anayurduyla buluşma ihtiyacı duyar. 1981 yılında babasının anısına *Arménie, 1900* albümünü yayınlar. 1982 yılında arkadaşı Serge Avedikian'la birlikte Sovyetler'den ve diasporadan Ermeni yönetmenlerin filmlerini dağıtmayı amaçlayan AAA'yı (*Association Audiovisuelle Arménienne*) kurarlar.

Jacques Kébadian, Meksika, Chiapas'daki Zapatista hareketi, (*La Fragile Armada*, 2005),⁴² Fransa'dan sınırdışı edilen Afrikalı göç-

³⁸ Bkz. www.imdb.com/name/nm0042848/#actor

³⁹ Bkz.. www.europeanfilmfestival.com/TR/Director.aspx?

⁴⁰ Bkz. www.hetq.am/eng/culture/0607-return.html

⁴¹ Bkz. www.crda-france.org/fr/ ve www.acam-france.org/bibliographie

⁴² Bkz. www.cinemovies.fr/fiche_film.php?IDfilm=10327

menler (*D'une Brousse à L'autre*, 1998) gibi konulara el attığı filmlerin yanı sıra 1994'de bağımsızlığına yeni kavuşmuş ancak ambargo, Karabağ savaşı ve büyük bir depremle istikrarsızlaşmış Ermenistan'dan ABD'ye göçen Ovannesyan ailesinin Erivan'daki son günleriyle 2001 yılında New York'daki yaşamlarının anlatıldığı bir belgesel film olan *20 ans après (Yirmi Yıl Sonra)*,⁴³ Birinci Dünya Savaşı ve 1915 Ermeni sürgününe tanıklık eden, Fransa'ya göçmüş birinci sürgün dalgasından hayatta kalanların tanıklıklarına başvurulmuş bir belgesel çalışması olan *Mémoires Arméniennes (Ermenilerin Hatıraları)*, 1993) gibi filmler yönetir.

Film ve televizyon endüstrisinin merkezinde yer alan isimlerin yanı sıra, üretimlerini deneysel, kısa ya da düşük bütçeli yapımlarla sınırlayan, yapım şartlarını kendileri belirleyen, kendi yapım şirketlerini kuran ve bu sayede merkezin dışında kalabilen sinemacılar ise merkeze finansal olarak bağımlı olmadıkları için diasporik sinema konusunda daha üretken olabilirler. Bu sinemacıların yapıtları üretim, dağıtım ve tüketim tarzının karakteristiğiyle Naficy'nin aksanlı stiline uymaktadır.

İtalya Ermeni diasporasından Yervant Gianikian'ın, karısı Angela Ricci-Lucchi'yle birlikte ürettiği deneysel belgesel filmler söz konusu tarz için uygun birer örnektirler. Çift, eski film çekimlerini kolajladıkları deneysel çalışmalarıyla tanınır. Özellikle I. Dünya Savaşı sonunda yoksul Avusturyalı çocuklar, ölü Rus çocuklar, askerlerin parçalanmış vücutları gibi sarsıcı görüntüleri içeren çekimleri kolajladıkları *Oh, Uomo (Ah, İnsan)*, 2004), *Prigionieri della Guerra (Savaş Esirleri)*, 1996) ve Gianikian'ın babasının günlüğünden ve Rus film arşivinden alınan görüntülerle 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca Ermenistan tarihini ve Ermeni halkının geçmişini anlatan bir dizi dokunaklı görüntünün kurgulandığı *Uomini, Anni, Vita (İnsanlar, Yıllar ve Hayat)*, 1990) yönetmenlerin dikkat çekici filmleri arasındadır.⁴⁴ Müze, bienal gibi kurumların, ZDF gibi özel kanalların desteğiyle ya da kendi paralarıyla film üreten yönetmen çiftin diğer filmleri diasporik üretim içinde değerlendirilmese de politik olarak adanmıştır.⁴⁵

⁴³ Bkz. www.crda-france.org/fr/4diaspora/1france/1b_vingtansapres.htm

⁴⁴ Bkz. www.museostorico.tn.it/english/news/oh_uomo_eng.htm, www.imdb.com

⁴⁵ Gianikian, Ricci Lucci çiftinin yapımcılığını kendilerinin üstlenmediği bazı filmleri ve bu filmlerin yapımcıları şunlardır: *Oh, Uomo (Museo Storico di Trento/ Trento Tarih Müzesi)* Inventario Balcanico (*Biennale di Venezia Cinema Section/Venedik Bienali Sinema Seksiyonu*) *Prigionieri della Guerra (Musea Trento, Rovereto, Trento Müzesi)* *Uomini, Anni, Vita (ZDF)* bkz. (imdb.com/name/nm0316214/)

Kendi yapım şirketini kurarak filmlerinin finansal gereklerini bütünüyle kendisi karşılayan ve bu sayede sadece diasporik üretime yönelebilen Don Askarian, kendi yağında kavru lan diasporik/sürgün sinemacılar için önemli bir örnektir. Askarian kendi deyimiyle profesyonel olarak dağıtılan ve Almanya, Japonya, Hollanda ve İngiltere’de finansal olarak başarılı olmuş, birçok uluslararası film festivalinde ödöl kazanmış, “saf” (*pure*) Ermeni filmleri çeken; kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenen, kariyerini diaspora/sürgün film endüstrisi içinde oluşturan tek yönetmendir. Stepanakert, Dağlık Karabağ doğumlu Don Askarian bir süre Moskova’da yaşadık tan sonra 1978’de SSCB’den Batı Almanya’ya göç eder. Bugün hala Berlin’de yaşamaktadır.⁴⁶

Askarian’ın, 1869’da Osmanlı İmparatorluğu’nda, Kütahya’da doğan besteci ve müzikolog Gomitas Vardapet’in hayatını anlattığı *Komitas* (1988) birçok ödöl almıştır. Diğer filmleri *Der Bär (Ayl, 1984)*, *Avetik* (1992), *Paradzhanov* (1998), *Müzisyenler* (2000), *An der Alten Römischen Straße (Eski Roma Yolunda, 2001)*’dir.⁴⁷ 1982’de Margarita Woskanian Film Production, 1995’de kurduğı Don Film (Ermenistan) ve 1998’de Askarian Film (Almanya) şirketleri, film yapım ve dağıtım faaliyetlerinde bulunmaktadır. Bu şirketler aracılığıyla Askarian’ın Almanya, Fransa, İngiltere, Belçika, Yunanistan, İsviçre, Japonya, Hollanda gibi ülkelerde TV kanalları, dağıtım şirketleri ve film fonlarıyla ortak yapım ve satın alma anlaşmaları vardır.⁴⁸

Avrupa Ermeni diasporası içinde öne çıkan sinemacılar örneğinden hareketle, diaspora/sürgün sinemasının yapım tarzını ele aldığımızda kurallaştırılması zor, zengin bir çeşitlilikle karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Ancak genellikle diasporik/sürgün sinemacıların kendi yaşlarında kavru lmayı sevdikleri, yapınlarının daha çok *auteur* özellikler gösterdiği, yapımcılığı kendilerinin üstlendiğı göze çarpar. Bu alanda belli bir dizge arayışına girerken, diaspora/sürgün sinemasının doğası gereğı karakteristik bir üniformaya sığmayacağını, sinemacıların diasporik topluluklarıyla sinemasal düzlemde kurdukları ilişki düzeyine göre yapılan ayrımın diasporik sinemaya kısıtlı bir pencereden baktığını akılda tutmak gerekir. Üstelik bu ayrım, bireyselliğin öne çıktığı sürgün sinemasından bahsederken geçerliliğini yitirir.

Sürgün sineması, sürgünlere ev sahipliğı yapabilen coğrafyalarda serpilebilir. Bu nedenle sürgün sinemacılar (veya daha sık görüldüğü

⁴⁶ Bkz. www.don-askarian.am/

⁴⁷ Bkz. www.imdb.com/name/nm0039391/bio

⁴⁸ Bkz. www.imdb.com/name/nm0039391/bio

üzere sinemacı olacak sürgünler ve göçmenler, çünkü sürgün sinemacılar arasında Yılmaz Güney ve Bahman Farmanara gibi sürgünden önce anayurtlarında da sinemayla uğraşmış olan pek az isim vardır) günümüzde özellikle Avrupa'da kendilerini gösterirler. Bu nedenle Avrupa'da görece özgür bir kültürel ortamdan ve örneğin ABD'den farklı olarak, birçoğu göç sonucu ortaya çıkan çeşitli etnik ve kültürel grupların kültürlerinin korunmasına, genel olarak ulusal sinemaya, Avrupa sinemasına yönelik kamu desteklerinden yararlanan birçok göçmen, sinemada etkinlik gösterebilmiştir.

Ev sahibi ülkeye geldikten sonra sinemaya yönelen, kendi istekleriyle, onlar çocuk yaştaiken ailelerinin tercihleriyle ya da zorunlulukla, (hapsedilme korkusuyla ya da canlarından endişe duyarak) göçmenliği ve özellikle sürgünlüğü kişisel olarak yaşamış birçok sinemacı vardır. Josef Fares (Lübnan), Hany Abu Assad (Filistin) gibi iç savaş ve işgal nedeniyle, Nizamettin Ariç (Türkiye) gibi askeri darbe, politik baskı ve hapsedilme korkusuyla ülkelerini terk etmek zorunda kalan ya da kişisel nedenlerle göç ettiği halde geride bıraktığı ülkesinde çıkan savaştan etkilenen Jasmin Dizdar gibi sinemacıların filmografilerinde ağırlıklı kişisel anıların ve tanıklıkların yer aldığı sürgünlük, ülkelerindeki sürgünlüğe yol açan şartlar (iç savaş, işgal), sığınılan ülkelerdeki sürgünlük deneyimi gibi temalara sahip yapımlar bulunur.

İç savaş sırasında dünyaya gelen Lübnan doğumlu Josef Fares, on yaşındayken ailesiyle birlikte on yılı aşkın zamandır süren savaştan kaçmak üzere İsveç'e yerleşir. Burada kısa filmler çeken ve film okulunu bitiren Fares bugüne kadar birçok kısa film ve üç uzun kumaca film yönetir. Fares'in tüm filmlerinin yapımcısı Lars von Trier'nin de filmlerinde yapımcı ya da yardımcı yapımcı olan Memphis Film şirkettir. Ancak tüm diaspora/göçmen sinemasında olduğu gibi Fares'in filmleri de çok ortaklı ve çok kaynaklı yapımlardır.⁴⁹ Fares'in filmleri, İsveç'teki Lübnanlı Maruni toplumunu, kültürel farklılığı ve diaspora içinde yaşanan kuşak çatışmasını anlatan komedi film *Jalla! Jalla! / Yallah ! Yallah!* (2000),

⁴⁹ *Memfis Film* Şirketinin Zozo tanıtım dosyasında verdiği bilgilere göre Zozo (2005) filminin yapımcısı *Memfis Film Rights V* in yanı sıra *Zentropa Entertainments S*, *Zozo Ltd/Sigma III Films Ltd*, *Film i Väst* yapım şirketleri, yarı otonom bir kuruluş olan ve kamu yayıncılığı yapan *Sveriges Television/İsveç Televizyonu (SVT)*, *Nordisk Film* ve *TV Fund/Svend Abrahamsen* gibi birçok yardımcı yapımcısı bulunmaktadır. Ayrıca filme İsveç Film Enstitüsü ve Danimarka Film Enstitüsü destek sağlamış, *Canal+ Television* ve *Invicta Capital Ltd.* işbirliği yapmıştır. FFE (*Film File Europe*), filmin yaklaşık bütçesinin 4.6 milyon Avro olduğunu kaydeder.

Amerikan polisiyelerinin bir parodisi olan *Kops/Polisler* (2003) ve kısmen otobiyografik nitelik taşıyan, Lübnanlı küçük bir çocuğun ailesini yitirdikten sonra savaştan kaçarak İsveç'e büyükannesinin ve dedesinin yanına sığınmasını ve yeni ülkesine uyum sağlamaya çalışırken yaşadığı zorlukları anlatan *Zozo* (2005), komedi ve dramın iç içe geçtiği yumuşak dilli anlatılardır. Fares kolay izlenebilir anlatım dili sayesinde diaspora dışındaki seyirciye de ulaşmış, filmleri İsveç ve yirmiden fazla ülkede etkileyici bir gişe başarısı yakalamıştır.⁵⁰

Birçok diasporik/sürgün yapımda olduğu gibi Josef Fares'in filmlerinde de yönetmenin yakınları rol alır. Örneğin *Yallah! Yallah!*'da yönetmenin ağabeyi Fares Fares'i başrolde, babası Jan Fares'le birlikte Khatoun Fares, Abdulahad Fares, Caroline Fares gibi birçok akrabasını da yan rollerde görürüz.⁵¹

Bir başka sürgün sinemacı olan Hany Abu Assad, 1961 yılında Filistin'in Nasıra kentinde doğmuştur. 1981'den bu yana Hollanda'da yaşamaktadır. Abu-Assad sinema dünyasına 1990'da kurduğu *Ayloul Film Productions* şirketiyle yapımcı olarak girer.⁵² Üç uzun kurtmaca (*Her 14e Kippetje*, 1998; *Al Qods Fee Yom Akhar/Rana'nın Düğünü*, 2002; *Paradise Now*, 2005) ve iki belgesel (*Nazareth 2000*, 2000 ve *Ford Transit*, 2002) yöneten Abu-Assad, ilk filmi dışında tamamen işgal altındaki ülkesinde geçen öykülere yönelmiş, filmlerini orada çekmiştir.⁵³

Abu Assad'ın son filmi olan *Paradise Now* (2005) etrafında dönen tartışmalarla ön plana çıkar. 2006'da, En İyi Yabancı Film dalında Oscar adayı olan ancak adaylığının feshedilmesi için büyük bir kampanya düzenlenen film, Filistinli iki intihar bombacısını konu alır. *Paradise Now*, aynı zamanda sürgün sinemasının zor yapım koşullarına ilişkin çarpıcı bir örnektir. Çok ortaklı film tartışmalı konusuna rağmen birçok fondan destek bulabilmiştir.⁵⁴ Ancak çekim aşamasında büyük zorluklarla karşılaşmıştır. Filmin yönetmeni ve senaristlerinden biri olan Abu Assad, bir söyleşisinde⁵⁵ gerçekçi olması için çekimleri Batı Şeria'nın işgal altındaki

⁵⁰ Memfis Film şirketinin verilerine göre Fares'in *Kops* (2003) filmini 775.000 izlemiştir.

⁵¹ Bkz. www.imdb.com/title/tt0269389/fullcredits#cast

⁵² Bkz. www.en.wikipedia.org/wiki/Hany_Abu-Assad

⁵³ Bkz. www.imdb.com/name/nm0009463

⁵⁴ Film File Europe'a göre *Arte* Televizyon kanalına bağlı bir kuruluş olan *Arte France Cinéma*'nın yapımcılarından biri olduğu çok ortaklı yapıma *Hollanda Film Fonu*, *NRW*, *Eurimages*, *Medienboard Berlin-Brandenburg* tarafından finansal destek sağlanmıştır.

⁵⁵ Igal Avidan, "Shooting 'Paradise Now' Amid Israeli Rockets: Interview with Hany Abu-Assad". Bkz. www.qantara.de/webcom/show_article.php/_c-310/_nr-163/i.html

Nablus kentinde yapmak istediğini söyler. Üstelik filmin çekildiği dönemde fiili olarak İsrail işgali altında bulunan Batı Şeria, İsrail'in düzenli olarak roket saldırısında bulunduğu Gazze'ye göre daha güvenlidir. Ancak çekimler sürerken film setinin yakınlarına İsrail roketleri düşer. Bazı teknisyenler bunun üzerine filmi bırakırlar. Bu yüzden çekimler Nasıra'da sürdürülür. Öte yandan Filistinli gruplar da, İsrail'in saldırgan politikalarına değinmediği için filmin çekimini engellemeye çalışırlar.

Bir başka sürgün sinemacı, Ağrı doğumlu siyasal sığınmacı Nizamettin Ariç'tir. TRT'de radyo sanatçısı olarak görev alan Ariç, 1979 yılında Ağrı'da verdiği bir konserde söylediği Kürtçe aşk türküsü yüzünden tutuklanır. Kısa bir süre tutuklu kaldıktan sonra serbest bırakılır ancak yargılaması sürer. Türkiye'de Sinan Çetin'in *Bir Günün Hikâyesi* (1980) ve Şahin Gök'ün *Kurban Olduğum* (1980) adlı filmlerinde rol alan Ariç, 12 Eylül darbesinin ardından siyasal sığınmacı olarak Almanya'ya yerleşir. Burada Erden Kıral'ın *Dilan* (1986), İsmet Elçi'nin *Düğün* (1990), Türkiye kökenli bir başka göçmen sinemacı olan Karaman Yavuz'un belgesel yapımı *Diabakir-ich schäme mich, ein Jurist zu sein/Avukatlığımdan Utanıyorum* (1994), Don Askarian'ın *Komitas* (1988), Peter Lillienthal'ın *Angesichts der Wälder* (1995), Ben Sombogaart'ın Türkiye'den Hollanda'ya göç etmek zorunda kaldığı için ailesine küserek sessizliği tercih eden bir çocuğun öyküsünü anlatan filmi *De Jongen die Nietmeer Paate/Konuşmayı Bırakan Çocuk* (1996) için müzik besteler. Bunun dışında 1993'de Ermenistan'da çekilen, Christine Kernich ile senaryosunu yazdığı, başrolünde kendisinin oynadığı, müziğini kendi yaptığı, kendi yönettiği film olan *Klamek ji bo Beko/Beko için Ağır*⁵⁶ tipik bir sürgün sinema örneğidir. Ariç, filmi yönetmiş, senaryosunu Christine Kernich'le birlikte yazmış, müziğini bestelemiş ve başrolünde oynamıştır.⁵⁷

Kendisi sürgün olmayıp kişisel nedenlerle göçmenlik deneyimini yaşayan Bosna doğumlu Jasmin Dizdar, İngiltere'de yaşamaktadır. Dizdar, bugüne dek yönettiği tek uzun kurmaca filmi *Güzel İnsanlar* (1999) ülkesinde çıkan savaşı, savaşın kurbanlarını ve sığınmacıları daha çok uzaktan, Londra'dan görünen yüzüyle konu edinir. Dizdar daha önce İngiltere'de hiç film çekmemiş olmasına rağmen 1,8 milyon

⁵⁶ Söz konusu film için Kürt dilinde çekilen ilk sinema filmi olduğu iddiası bulunmaktadır.

⁵⁷ Ariç'le ilgili biyografik bilgi için bkz. www.diyadinnet.com/SanaticiBiyografi-56&Sanatici=nizamettin-aric

dolara mal olan ilk uzun kurnaca filmi, kaynağını devletten alan *BFI–British Film Institute* tarafından desteklenmiştir.⁵⁸

Sürgün filmlerin en belirgin özelliği, sinemacıların kişisel deneyimlerinin sinemaya aktarılmasındaki doğrudanlıktır. Sürgün filmleri örneklerin çoğunda, (yukarıda ele alınan örneklerin tamamında) sürgünlük durumunu yaşayan ya da bu duruma tanıklık eden sinemacıların gerçek deneyimlerine dayalıdır. Ele aldıkları konunun travmatik özelliği ve tazeliğiyle Freudcu yas tanımını hatırlatan sürgün sinemacılar, sağalma olasılığına açık kapı bırakan bir tür yas sineması yaparlar.

⁵⁸ Ross Anthony, "Interview with writer/director Jazmin Dizdar". Bkz.- www.rossanthony.com/interviews/dizdar.shtml

Sömürge Sonrası

Arif Dirlik, sömürge sonrası (post-kolonyal) kavramını, günümüz kültürel eleştirisinde yön levhaları olarak iş gören “post” ön takısıyla başlayan ve varlıklarını postmodernizme borçlu olan sözcüklerin en yenisi olarak tanımlar (1994:329). Gerçekten de bu kavram bugünkü biçimine (ya da çok boyutlu biçimsizliğine) başta postmodernizm ve post-yapısalcılık gibi kavramların yol açtığı düşünce ikliminde kavuşmuştur. James Sidaway, ilkin sömürge dönemi sonrası, sömürge yönetiminin devrildiği durumla ilişkili olarak kullanılan kavramın aynı zamanda bir dizi kuramsal perspektifi de imlediğini belirtir (2000:591). Bu perspektifler çok farklı alanlara yayılmış, kimi zaman birbirleriyle çatışan, ilgi alanları farklılaşmış bir çeşitliliğe sahiptir.

Dünyanın çok farklı yerlerinden (Hindistan, Avustralya, Güney Afrika, ABD vs.) gelen sömürge sonrası kuramcıları, çok farklı deneyimleri temsil ederler. Sömürge sonrası kuramlar, sömürge (sonrası) söylemin biçimi, kültürel melezlik, ırklar arası evlilikler, *madunların* (*subaltern*) temsili gibi, bir biçimde sömürgeciliğin kültürler ve toplumlar üzerindeki etkilerine bağlanan çok çeşitli konuları içerir (Nagy-Zekmi, 2003: 172).

Edward Said (*Oryantalizm*, 1978), Homi Bhabha (“Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, 1984) ve Gayatri Spivak’ın (“Can the subaltern speak?”, 1988; *Outside in the Teaching Machine*, 1993) sömürgeci söylem kuramına ilişkin metinleri, sömürge sonrası kuram için başlangıç noktası görevi görür. Ancak sömürge sonrası⁵⁹ kavramını ilk kez Bill Ashcroft, sömürge toplumlarındaki kültürel

⁵⁹ Tam karşılığı ‘sömürge sonrasına ilişkin’ olma *Postcolonial* kavramı, sömürge sonrası olarak çevrilmiştir. Tam karşılığı *sömürge sonrasıcılık* olan *postcolonialism* kavramı ise kullanımda kolaylık sağlamak adına *sömürge sonracılık* olarak çevrilmiştir.

etkileşimleri incelediği *The Empire Writes Back* (1989) adlı kitabında kullanmıştır (Nagy-Zekmi, 2003:172). Daha yakın zamanlı bir çalışmasında Aschcroft sömürge sonracılık kavramını şöyle tanımlar:

Sömürge/sonracılık şimdi geniş bir alanda ve çeşitli yollarla kullanılmaktadır. Bunların arasında Avrupa'nın toprak fetihlerinin, Avrupa sömürgeciliğinin çeşitli kurumlarının, imparatorluğun tutarsız eylemlerinin, sömürgeci söylemde özne inşasının ve o öznelere direnişin inceliklerinin ve belki de en önemlisi bağımsızlık öncesi ve sonrası ulus ve topluluklarda, sömürgeci akına ve onların günümüzdeki mirasına karşı farklı tepkilerin çalışılması ve incelenmesi yer alır (1998:187).

Christine Sylvester, kavram üzerine yapılan tartışmalara değindiği makalesinde bu tartışmaların geride fikir birliğine varılacak hiçbir konu bırakmayacak denli zengin çeşitliliğine dikkat çeker. Sömürgeci ve sömürge sonrası dönemler üzerine bir dönemselleştirme tartışması yaşanır. Edward Said, Frantz Fanon ve Leopold Sedar Senghor, sömürgeci döneme odaklanarak, bu döneme ilişkin muhalif analizler önerirler. *Mâduniyet* Çalışmaları (*subaltern studies*) ekibi sömürgesizleşme sırasında, sömürge sonrası durumda ortaya çıkan değişikliklere eğilirler. Kavramın adlandırılmasına itirazı olanlar vardır; Anne MacClintock, aslında var olmayan bir ilerleme paradigmasına dayandığı için “sonrası” (*post*) ön takısını eleştirir. Avustralya, Kanada hatta ABD gibi ülkelerin nasıl değerlendirileceği tartışma konusudur. Feministler büyük erkek milliyetçi figürlere önem veren milliyetçilik üzerine çalışmayı reddederler (Sylvester, 1999:712-3); Sara Mills, sömürge sonrası kuramın daha çok eril bir alan olduğunda ısrar eder (Nagy-Zekmi, 2003:174). Shohat gibi kuramcılar, Avrupa merkezci feminizmi, emperyal paradigma içinde kalmakla eleştirir (2004:52). Ancak en belirgin tartışma konusu kuramsal ve metodolojik yönelimlerdir. Örneğin Homi Bhabha'da psikanaliz, Gayatri Spivak'da yapıbozumu, Chandra Mohanty'de feminizm ve Aijaz Ahmad'da Marksizmin başka formları; örneğin Foucaultyen (*Foucaultian*) biçimde post-yapısalcılık, Gramscici (*Gramscian*) biçimde Batı Marksizmi ön plana çıkar (Sylvester, 1999:712-3).

Görece yakın zamanlara kadar sömürgeleştirilmiş uluslarının bağımsızlık sonrası tarihsel dönemlerini anlatan, genellikle sömürgesizleşme (*decolonisation*) sürecinden geçen halklara, devletlere ve toplumlara ilişkin bir durumu açıklayan sömürge sonrası kavramı çevresinde yürütülen bu zengin kuramsal tartışmalar özellikle 1980'lerin ikinci yarısından sonra kendisini gösterir. Sidaway, sömürge sonrasının, daha çok edebiyat ve kültürel kuramda işlenen estetik, politik, kuramsal perspektifleri im-

lemede kullanılmaya başlandığını aktarır. Bu anlamda sömürge sonrası yaklaşımlar, emperyalizmin kültürel ve yaygın ideolojik meşruluk ve varlığına karşı çıkış, eleştiri, teşhir, yapıbozumu ve (bazı durumlarda) aşma iddiasına girişirler (2000:594). Gyan Prakash, “özellikle disiplinler arası olarak tasarlanan sömürge sonrası eleştirinin, eleştirdiği bilgi/iktidar disiplinlerinin çatlaklarından” doğduğunu belirtir. “Bu, Homi Bhabha'nın aradalık (*in-between*), pratik ve müzakerenin melez konumu, Gayatri Chakravorty Spivak'ın *katakresis*,⁶⁰ değer kodlamasının aygıtını ele geçirmek, tersine çevirmek ve yerini değiştirmek adını verdiği durumdur” (1994:1476). Bu amaçla edebiyat eleştirisinde “kanonik” metinler, kolonyal gücün sosyal ve “ırksal” ilişkilerini ortaya çıkarmak üzere tekrar okunur. Yüzeyde imparatorluk ya da sömürgecilikle ilgisiz görünen yapıtlar da bu sorgulamadan muaf tutulmazlar (Sidaway, 2000:594). Edward Said'in *Kültür ve Emperyalizm* kitabında Jane Austen, Albert Camus gibi yazarların yapıtları hakkında yaptığı sorgulama, önde gelen sömürge sonrası çözümleme örneklerinden biridir.

Sömürge sonrası eleştiri, sadece sömürgecinin geride bıraktığı etkiler ve sömürgeci söylem çözümlenerek yapılan sömürgeci eleştirisi olarak anlaşılmamalıdır. Sömürge sonrası eleştiriden bağımsızlık hareketleri, Üçüncü Dünya milliyetçiliği ve sömürge sonrası yönetimler de payını alır. Örneğin *Mâduniyet* Çalışmaları ekibi üyesi Hintli kuramcı Partha Chatterjee'nin, batılı olmayan milliyetçiliğe yönelik önemli eleştirileri vardır. Chatterjee, Hindistan'daki milliyetçi düşüncenin, büyük ölçüde sömürgeci gücün gerçekliklerine bağlı olduğunu söyler. Bu da “aydın kesiminde kaçınılmaz olarak, ulusal kültürün kökten yenilenmesi anlayışından kaynaklanan bir seçkinciliğe yol açmaktadır” (Chatterjee, 1986:79). Said, böyle bir durumda ulusu “yeniden kendisi haline getirmenin”, esas olarak siyasal gerçeklikte temeli bulunmayan romantik bir ütopya peşinde koşmak anlamına geleceğini belirtir (1998:328).

Wimal Dissanayeke, Chatterjee'nin milliyetçiler ve sömürgeciler arasında kurduğu ilişkiyi doğrular. Ona göre milliyetçiliğin ve sömürgeciliğin birbirlerinin karşısı olduğu basit bir model geçersizdir. Aksine, bu iki olgunun “birbirleriyle olan ilişkileri karmaşık, belirsiz ve çok yüzlüdür.” Milliyetçilik, “sömürgeciliğin çapını ve derinliğini artırır, ona karşı

⁶⁰ Spivak, bir kelime ya da kavramın yanlış kullanılması anlamına gelen gramer kavramı *katakresis* sömürge sonrası eleştiri için (ona göre sömürge sonrası kuram ve post-yapısalcılığın kendisi *katakresis*dir) ve eleştiri sırasında, “Theory in the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*” makalesinde kullanır (1991:154-180).

en somut direnişi önerir, sömürgeciliğin zorunluluklarını ve kararlarını alt üst eder ve onu incelikle ya da başka yollarla yeniden üretmeye hizmet eder” (Dissanayeke, 2004:ix).

Edward Said, Chatterjee'nin, başarıya ulaşmış anti-emperyalist milliyetçiliğin tarihinin bir kaçış ve kaçınma tarihi olduğu, ekonomik eşitsizlikler ve toplumsal adaletsizliklerle *uğraşamamak* için milliyetçiliğin her derde deva durumuna getirebildiği ve yeni bağımsız devleti milliyetçi seçkinlerin ele geçirdiği savını aktarır. Buna ek olarak Said, bağımsızlığı amaçlayan milliyetçi grupların yer yer ateşli bir biçimde ayrımcılık yaptıklarını belirtir (1998:328). Feministler de milliyetçi gruplara eleştiri yöneltenler arasındadırlar. Ella Shohat, Üçüncü Dünya feminizminin Üçüncü Dünyacı, milliyetçi dönüşümden hayal kırıklığına uğradığını belirtir. Ona göre “Üçüncü Dünya feminizmi, kadın hareketini ‘vatan hainliği’, ‘ırka ihanet’ olarak niteleyen ataerkil Üçüncü Dünya milliyetçiliğiyle Avrupa merkezci feminizmin sünnet edilen çarşafı kadınları kurtarmaya dair emperyal fantezileri arasında”⁶¹ kalmıştır (2004:52). Tüm bu eleştiriler, sömürgecilere karşı direnen *madun* Üçüncü Dünyalı bağımsızlık hareketlerinin özgür bir ulus inşa ederken yeni ülkeleri içindeki diğer *madunların*, emekçilerin, kadınların, etnik ve dinsel azınlıkların, politik muhaliflerin, eşcinsellerin haklarını tanınamaları üzerine ortaya çıkmıştır. Bağımsızlık hareketlerinin (veya onlardan evrilen iktidarların) sömürgecilerden miras aldıkları ataerkil hiyerarşik toplum yapılanmasında, sömürgecilerin yerini kendilerinin almaları dışında radikal bir değişikliğe gitmemeleri Üçüncü Dünyanın ezilenlerinde hayal kırıklığına yol açmıştır. Özellikle Cezayir, Pakistan, Ruanda gibi örneklere dayanarak, bu hayal kırıklığı duygusunun kimi Üçüncü Dünya ülkelerinde zamanla başka özgün faktörlerle birleşip yıkıcı istikrarsızlıklara yol açan güdü olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Ancak Said'in belirttiği gibi, “yine de ulusal direnişin içinde yer alan ve bağımsızlık bir kez kazanıldı mı eski ortodoksluklardan ve

⁶¹ Avrupa merkezci feminizmin Üçüncü Dünyalı kadınlara yönelik duruşlarını ve giderek tüm stratejilerini eleştiren önemli bir isim de Chandra Mohanty'dir. Batılı feminist metinlerde “Üçüncü Dünyalı” olarak tanımlanan kadınların tekil, monolitik bir özne olarak inşa edilmekle bir anlamda sömürgeleştirildiğini savunan Mohanty, Batılı feministlerin paylaşılan bir baskı [deneyimi] fikrine dayanarak kadını bir analiz kategorisi olarak ele almalarını sorunlu bulur. Bu bir sorundur çünkü kadınları toplumsal, kültürel ve ailesel yapıya girmelerinden önce [var olan] tutarlı bir grup ya da kategori olarak ele alır. Mohanty'e göre kadınlara dair herhangi bir analiz “özel yerel bağlamlar”a dayalı olmalıdır (2003, 17-43).

adaletsizliklerden kaçınmak için topluma ve kültüre ilişkin yeni ve yaratıcı anlayışlara gerek olduğu biçiminde özetlenebilecek tezlerin üzerinde durmak gerekir". Said, buna örnek olarak Üçüncü Dünyada sömürge karşıtı hareketin güç kazanmasıyla ya da bağımsızlık sonrası öne çıkan ve (çok eşlilik, ayak bağlama gibi) erkek egemen uygulamalara karşı çıkan kadın hareketini gösterir (1998:329).

Sömürge Sonrası Göçmenler

Sömürge sonrası ve getirdiği değişimler, sadece eski sömürgeleri değil bir zamanların sömürge sahibi devletlerini de etkilemiştir. İmparatorlukların çöküşü ve Üçüncü Dünya ülkelerinin bağımsızlıklarını kazanmasının ardından sömürgecilik çağı herkesin kendi topraklarına çekilmesiyle sona erer. Bir yandan yeni sömürgecilik çoğu kez örtük ve dolaylı, kimi zaman ise tıpkı eski günlerdeki gibi doğrudan, militarist yöntemlerle etkinlik gösterirken Üçüncü Dünyada Birinci Dünyalıların varlığına gerek duyulur. Bu trafiğin karşı tarafında ise göç çalışmalarının klasik "içsel itme-dışsal çekim" kuramının (Brochmann:1996) yönlendirdiği, nicelik olarak ezici üstünlüğe sahip Üçüncü Dünyalı göçü yer alır. Grete Brochmann Fransa'da sömürgeleşme süreci olan 1958-1962 yılları arasında göç patlaması yaşandığını belirtir (1996:26). 1956-1967 yılları arasında 250.000 göçmen Fransa'ya yerleşir. Bu rakam, önceki on yıldakinden beş kat daha fazladır. İstisnalar olmakla birlikte sömürge sonrası göçler büyük ölçüde yoksul eski sömürgelerden müreffeh eski sömürgecilere doğru emek göçü olarak seyreder. Ancak itme faktörleri arasında 1990'lı yıllarda iç savaşın kaçan Cezayirli mülteciler gibi Üçüncü Dünya halklarının bağımsızlık sonrası yaşadıkları (yoksulluğun dışında) hayal kırıklığı da vardır.

Asimilasyonist vatandaşlık politikasına sahip Fransa'nın etnik kökenlere ilişkin bilgileri sunmakta ketum davranan ulusal istatistik kurumu INSEE'nin rakamlarına göre bugün Fransa'da Mağrip asıllı 1,5 milyon göçmen bulunmaktadır (tüm göçmenlerin üçte biri, toplam nüfusun % 2.4'ü). Sahra altı Afrika'dan gelen göçmenlerin sayısı 570.000 civarındadır. Başka yerlerden gelen göçmenlerin sayısı 830.000'dir. Bu rakamın büyük çoğunluğu Asya'dan, Asya'lıların büyük çoğunluğu ise Türkiye'den gelmektedir.⁶² Bu rakama vatandaşlık kazananlar dahil değildirler.

Britanya ulusal istatistik kurumunun verilerine göre⁶³ bugün İngiltere'de 2.3 milyon Asyalı ya da Asyalı-Britanyalı (toplam nüfusun

⁶² Bkz. www.fr.wikipedia.org/wiki/INSEE

⁶³ 2005 Nüfus Sayımı rakamlarına erişmek için Bkz. www.statistics.gov.uk

% 4'ü, beyaz olmayan nüfusun yarısı), yaklaşık olarak yarısı Karayip, yarısı Afrika kökenli olmak üzere 1.1 milyon Siyah ya da Siyah-Britanyalı (toplam nüfusun % 2'si) bulunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan, 1950'lerin sonu ve 1960'larda sömürgeleşme döneminde görülmemiş ölçüde hızlanan, 1970'lerde ilk kontrol altına alınma girişimlerini aile birleşmeleriyle savuşturup hızına devam eden Birinci Dünyaya (eski sömürgecilere) yönelik göç, Birinci Dünyada Üçüncü Dünya diasporalarının belirme-sine neden olur. Bu yüzden sömürge sonrası anın eski sömürgecilerin topraklarında süregelen bir yüzü de vardır. Shohat'ın dediği gibi “Birinci Dünya-Üçüncü Dünya mücadelesi sadece uluslar arasında değil ulusların içinde de” sürer (2004:61).

Bu çalışma bağlamında Birinci Dünya'da yaşayan eski sömürge kökenli topluluklar (büyük ölçüde emek göçü karakteri gösterebilir), sömürge sonrası göçmenler adı altında ayrı bir kategoride ele alınabilir. Zira istatistikler bu toplulukların çok belirgin bir deseni (kaynak ülke, göç ülkesi) izlediklerini gösterir. Buna koşut olarak sömürge sonrası göçmen topluluklar arasından çıkan, ya da sonradan onlara katılan, onları anlatan, eski sömürgecilere, dünün ve bugünün sömürgecilerine, hem Birinci Dünyada hem Üçüncü Dünyada sömürge sonrası anlara ilişkin “sömürge sonrası” anlatılar kuran sinemacılar, önceki bölümde yapılan üçlü ayırım doğrultusunda sömürge sonrası sinemacılar olarak nitelenebilir.

Sömürge sonrası sinemacılar kavramıyla, eski sömürgecilerinin ülkesine göçen Üçüncü Dünyalılar arasında, sadece Shohat'ın dile getirdiği Birinci-Üçüncü Dünya mücadelesini değil, Üçüncü Dünyanın kendi içinde sürdürdüğü sömürge sonrası özgürleşme mücadelesini ya da göçmenliğin getirdiği melez kimliklerini (yeni bir mâduniyet kategorisi olarak, tüm diğer kategorilerle birlikte) savunma mücadelesinde olan sinemacılar kastedilmektedir.

Sömürge Sonrası Göçmen Sinema

Ella Shohat, “Post-Third Worldist Culture” başlıklı makalesinde, “Batıda tarihin ve meta-anlatıların sonuna geldiğinin tartışıldığı bir zamanda Üçüncü Dünya halklarının ve Birinci Dünya azınlık topluluklarının kendi öykülerini anlatmaya ve egemen Avrupa'nın anlatısını yapıbozuma uğratmaya” henüz başladığını belirtir:

“Üçüncü Dünya” için bu sinemasal karşı-anlatı, temel olarak Avrupa imparatorluklarının savaş sonrası yıkılışı ve bağımsız ulus devletlerin kuruluşuyla başlar. [Böylelikle] Üçün-

cü Dünya ve onun Birinci Dünyadaki diasporaları, büyük bir yeniden konumlandırma ve yeniden adlandırma projesiyle, kendi tarihlerini yeniden yazar, kendi imgelerini denetim altına alır, kendi sesleriyle konuşur, sömürgeciliği ve onun günümüzdeki uzantılarını yeniden vurgular (Shohat, 2004:51).

Daha 1930'lu yıllarda ticari film üretimine başlayan Hindistan'daki bölgesel sinemalar ve Mısır gibi önemli istisnalar bir yana, sömürge sonrası ulusal sinemalar Afrika'da (Batıda ve Sahra Altı'nda) ve Endonezya'da 1960'lı yıllarda, Kuzey Afrika'da (Mağrip ülkelerinde) 1960'lı yılların sonlarında boy gösterir (Dissanayake, 2004; Ukadike, 2004:127; Sen, 2004:14; Arnes, 2005:9). Sömürge sonrası göçmen sinemanın ilk örnekleri ise, bağımsızlıklarını kazanan sömürge sonrası toplumların ulusal sinemalarını kurmaya başladığı, Üçüncü Dünya'dan Birinci Dünya'ya yönelik emek göçü olarak ortaya çıkan sömürge sonrası göç dalgasının kalıcı bir olgu olarak belirginleştiği 1970'li yıllara denk gelir. Ancak bu doğuş yıllarında bile sömürge sonrası göçmen sinemacılarının gündemi, geride bıraktıkları sömürge sonrası ana vatanlarında yeşeren ulusal sinemacıların gündemiyle bütünüyle örtüşmez. Roy Arnes, Mağrip ülkelerinde (Cezayir, Tunus, Fas) ulusal bağımsızlığın elde edildiği sömürge sonrası dönemde, 1960'ların sonlarında doğan ulusal sinemanın ilk meyvelerinin genellikle sömürgeciliğin kötülüklerini anlatan geleneksel belgesel derlemeler olduğunu belirtir. Cezayirli Ahmed Rachedi'nin *L'aube des damnés (Lanetlilerin Şafağı)*, 1965), Tunuslu Omar Khelifi'nin *L'aube (Şafak)*, 1966), Faslı Moumen Smihi'nin *El Chergui* (1975) gibi ilk filmler ulusal mücadelenin aşamalarını anlatan, halkı sömürgecilere ve onların işbirlikçileri olan zengin toprak ağalarına karşı birleştirmeyi amaçlayan gerçekçi filmlerdir (2005:8). 1970'lerden bugüne geçen kırk yıl içinde dönemselleştirme yapılmasına izin verecek denli belirgin bir gelişim çizgisi izleyen sömürge sonrası göçmen sinema ise doğuş yıllarını geride bıraktıktan sonra ulusal sinemalarla bağını bütünüyle kopartır ve kendi gündemiyle birlikte kendi estetik tercihlerini, kendi sinema tarzını ortaya koyar.

Bağımsızlık sonrası sinema, sömürge sonrası dünyanın kendisine geçerli bir kültürel kimlik kurma girişimi içinde değerlendirilebilir. Bağımsızlık sonrasında sinemacılar, bu hedefe uygun yeni bir sinema formu kurmaya girerler. Bu amaçla örneğin anlatı kahramanının rolü değişir. Kuzey Afrika sinemacılarının çoğu, batılı anlatı kahramanlarının aksine iradesiyle dünyayı değiştiremeyen hatta kendi potansiyeli bile geliştiremeyen, aksine boyun eğen kahramanlar geliştirirler (Arnes, 2005:87). Öte yandan sömürge sonrası göçmen sinemacılar, özellikle ilk dönemlerinde (1960'ların sonları ve 1970'ler boyunca) mesailerinin bir kısmını anayurttaki yeni yerli

film akımlarının gündemine ayırırlar ve bağımsızlığını kazanan anayurtlarındaki kültürel kimlik kurma girişimine katkıda bulunurlar. Ancak zamanla sömürge sonrası göçmen sinemacıların gündemi, anayurtlarındaki meslektaşlarından farklılaşır. Göçmen kimliğinin temsili ve anayurdun ancak göçmenlerin süzgeci ardından ele alınması, bağımsız bir ulusal kimlik inşası çabasının önüne geçer.

Bağımsızlık öncesi Senegal'den erken bir örnek, *Afrique sur Seine* (*Sen Nehri'ndeki Afrika*, 1955), içeriğiyle sömürge sonrası nitelikler taşır. Paulin Soumanou Vieyra ve Mamadou Sarr'ın bu filmi Fransa'daki Afrikalıları ama daha çok Paris'i anlatır. Bu ilk Fransızca Afrikalı filmi, ilk kez sömürgecilerin antropolojik bakışlarını tersine çevirerek, beyazların yaşamına siyahların gözüyle bakar. Fildişi Sahilleri'nden De'sire' Ecaré'nin *Concerto pour un exil* (*Bir Sürgün İçin Konçerto*, 1968) filmi, aynı konuya odaklanan bir diğer erken örnektir. Senegalli Sembe'ne Ousmane (1963'den bu yana) ve Moritanyalı Med Hondo (1967'den bu yana) Fransa ve Afrika arasındaki sömürge ilişkisini, Fransa'daki sömürge sonrası göçmenlerin yaşam koşullarını ve sorunları çok daha belirgin bir politik bağlam içinde işlemişlerdir (Tarr, 2007:66).

Fransa'da yaşayan Mağripli sinemacıların 1970'li yıllara ait hemen tüm filmleri (Ali Akika'nın *Voyage en Capital* [*Başkente Yolculuk*, 1977], Ali Ghalemin'in *Mektup?* [1970], *L'autre France* [*Öteki Fransa*, 1975], Ahmed Rachedi'nin *Ali in Wonderland* [*Ali Harikalar Diyarında*, 1979] filmleri gibi) aynı zamanda birer işçi olan göçmenlerin yaşamına, karşılaştıkları zorluklara, sosyal ve siyasal sorunlarına ilişkin gerçekçi filmlerdir ve bu yapımlar eleştirmenlerce göçmenlik sorunlarını (dışarıdan bir bakışla) ele alan Michel Drach, Yves Boisset gibi dönemin sosyal boyutlu Fransız sinemacıların çalışmalarıyla birlikte ele alınır (Armes, 2005:35,126). Emek göçmenleri kategorisinde de değerlendirilebilecek bu örnekler, bize bu iki göçmen sinema kategorisinin nasıl çakıştığını gösterir.

Cary Rajinder Sawhney, Fransa'daki duruma benzer bir biçimde, İngiltere'de Asyalıların (bu sözcük Britanya'da etnik kökenleri Hindistan, Pakistan, Bangladeş ve Sri Lanka'ya dayananları tanımlamaktadır) bu dönemde yaptıkları politik içerikli filmlerle kimi zaman toplumcu gerçekçi İngiliz sineması içinde tanımlandıklarını aktarır. Hanif Kureishi ve Ayub Khan Din gibi yazarlar genellikle İngiliz *auteur*'leri olarak kabul görürler. İngiltere'de yükselen ırkçılığa karşı yan yana politik mücadele veren Karayipli Afrikalıların ve Asyalıların "Siyah" yaftası altında birleştiği 1970'li yıllarda, politik sinemacılar da yapıtlarıyla ortaya çıkarlar. Afrikalı Asyalı kökenlere sahip

Trinidad'lı Horace Ove'un ırkçılık ve siyah yurttaşlık hakları hareketine ilişkin belgeseli *Baldwin's Nigger* (1969), sonraki örneklere yol açacak bir ilk olarak dikkat çeker (Sawhney, 2001:58). Horace Ove'un *Pressure* (Baskı, 1975) adlı filmi de ilk siyah İngiliz uzun kurmacası olarak bilinir.

Sömürge sonrası göçmen sinemanın ilk döneminin en belirgin özelliği, politik bir gündemin ve toplumsal duyarlılığın olmasıdır. Arşiv görüntülerinden derlemeler, belgeseller ve kurmaca yapımlarda tavizsiz bir gerçekçilik, hedeflenen politik amaçlara uygun bir biçim olarak ön plana çıkar. Armes, bu dönemin bir diğer özelliğine dikkat çeker. İlk sömürge sonrası göçmen sinemacıların (örneğin Mağripli sinemacılar) sömürge sonrası dünyanın batılılaşmış, çift dilli seçkin sınıfının üyeleri olduğunu kaydeder. Hemen hepsi çok iyi bir eğitim almıştır, bir çoğu çeşitli sinema okullarını bitirmişlerdir. Aralarında Paris'de bulunan *Institut des Hautes études Cinématographiques-IDHEC* mezunu birçok isim vardır. Başka birçok sinemacı Fransa, Belçika, İtalya ve Almanya'daki diğer sinema okullarında eğitim almışlardır⁶⁴ (Armes, 2005:9, 35-6).

⁶⁴ Armes Kuzey Afrika'nın parlak eğitilmiş, elit sömürge sonrası sinemacıların eski sömürgecilerine dönmelerinin en güçlü nedeninin, kendi ülkelerinde sinema pratiği için uygun koşulları bulamamaları olduğunu belirtir. Mağrip ülkelerinin her üçünde de sinemada bağımsızlıktan hemen sonra kurulan devlet film ajansları aracılığıyla uygulanan devlet tekelî söz konusudur. Bu tekel, film dağıtım, ithalat, gösterim ve hatta yapım alanlarında etkili olabilmektedir. Özellikle Cezayir'de 1968-1984 yılları arasında ONCIC -Ulusal Sinematografik Sanayi ve Ticaret Ofisi aracılığıyla kurulan tam devlet denetimi, sinemada sadece ne yapılmayacağına değil ne yapılacağına da devletin karar verdiği bir uygulama olarak kendisini gösterir. Fas'ta ve Tunus'ta ise yoğun sansür uygulamaları görülür. Yerli sinema geleneği zayıf olan Fas ve Tunus'ta düşük bütçeli bağımsız "sanat" sineması, mümkün olan tek film pratiği olarak görülmektedir. Hiçbir Mağrip ülkesinde politik bir karşı sinema mümkün değildir. Cinsellik ise yoğun baskı altındadır. Bu dönemde sinema, çok az istisnayla birlikte, ulusal mit yaratma, ideolojik üretim, ulusal tarihin ve özellikle bağımsızlık tarihinin resmi ideoloji doğrultusunda gözden geçirilmesi gibi amaçlar için kullanılmıştır. Cezayir'deki bu durumun değişmesi için 1980'leri ve özellikle 1990'ları beklemek gerekir. Günümüzde seyirci yokluğu, sansür ve devlet baskısından daha yakıcı bir sorun halindedir. Fas'da 1955 yılında (bağımsızlık sırasında) 247 olan sinema salonu sayısı günümüzde 170 civarındadır ve sinemaya uygulanan devlet desteği sayesinde bu rakam Mağrip'in en iyi tablosunu yansıtır. Tunus'da durum daha vahimdir. Bağımsızlık sırasında 156 sinema salonu varken bugün bu rakam 36'ya kadar gerilemiştir. Cezayir'de ise bir felaket söz konusudur, bağımsızlık sırasında ülkede var olan 300 sinema salonunda geriye bugün yalnızca bir düzine salon kalmıştır (Armes, 2005:178-181). Fas'ın yaklaşık 32 milyon, Tunus'un 10 milyon, Cezayir'in 33 milyon nüfusu olduğu düşünüldüğünde bu tablonun karamsarlığı daha iyi anlaşılabilir.

Armes, 1970'lerin ortalarından 1990'ların başlarına dek Cezayir ve Fransa arasında sinemacıların gidip geldiğini, sinema alanında canlı bir ortaklık bulunduğunu ancak (1992-2002 yılları arasında süren ve 160.000'den fazla insanın yaşamını yitirdiği iç sa-

Seksenlerde yeni bir sömürge sonrası göçmen sinemacı kuşağı ortaya çıkar. İngiltere'de Afrikalı-Karayıpli ve Asyalı yeni sinemacılar, *Sankofa*, *Siyah Odıyo-Film Kollektifi*, *Retake Film* ve *Video Kollektifi* gibi siyah film atölyelerinde ya da Yugesh Walia ve Ruhul Amin gibi bağımsız sinemacılar olarak düşük bütçeli, bağımsız yapımlarla kültürel aktivizm, ırkçılık karşıtlığı, iki kültür arasında yaşamının getirdiği kimlik çelişkileri gibi temalar üzerinde çalışırlar (Sawhney, 2001:58). Bu dönemde ortaya çıkan hareketin bir başka önemli ayağı ise Ella Shohat'ın "Üçüncü Dünyacılık-sonrası" olarak nitelediği, özellikle sömürge sonrası göçmenlerin Üçüncü Dünyacılığa getirdiği yeni eleştirel yorumdur. Shohat'a göre nasıl sömürge sonrası kavramı, sömürge karşıtı milliyetçi ideolojinin ve sömürge tarihi içindeki özgül bir noktanın ilerisindeki bir hareketse, üçüncü dünyacılık sonrası da sömürge karşıtı akımın geçerliliğini kabul etmekle birlikte Üçüncü Dünya ulusunu parçalayan çatlakları sorgulamayı ihmal etmez (2004:75). Maureen Blackwood ve Isaac Julien'in üçüncü dünyacılık sonrası söylemleri ve parçalı diasporik kimliği (burada Siyah-Britanyalı kimliğini) konu edinen *The Passion of Remembrance* (1986) filmi, bu bağlamda iyi bir örnektir Shohat, filmin, 1960'ların bir düzeyde püriten olan milliyetçi militanlığın sesi olarak siyah radikal hareketiyle, yeni, oyunbaz ve neşeli gay ve lezbiyen seslerini bir *polilog*⁶⁵ içinde bir arada sergilediğini aktarır (Shohat, 2004:61).

Seksenler aynı zamanda feminizmin etkisinin arttığı ve sömürge sonrası lezbiyen ve gay hareketlerinin büyüdüğü bir dönemdir. Bu aktivist hareketler içinden Pratibha Parmar ve Gurinder Chadha gibi politik yönelimli sinemacıların çıkışı bu döneme denk gelir (Sawhney, 2001:58). Bu dönem, aynı zamanda Britanyalı-Asyalı temalı filmlerin aksanlı sinemadan anaakıma doğru yolculuklarının başlangıcına da tanıklık eder. Stephen Frears'ın yönettiği, senaryosunu Hanif Kureishi'nin yazdığı *My Beautiful Laundrette* (*Benim Güzel Çamaşırhanem*, 1985) bu alanda bir iltir. Bu yapıyı senaryosu Kureishi'ye ait başka filmler izler.

Fransa'da 1980'lerin ortalarından başlayarak Abdelkrim Bahloul, Rachid Bouchareb, Mehdi Charef gibi yeni kuşak yönetmenler, önceki

vaş nedeniyle) 1997'den bu yana Cezayir'de film üretimi olmadığını kaydeder. Sinemacılar ve teknisyenler, yazarlar ve gazetecilerle birlikte sürgüne gitmek zorunda kalmışlardır (Arnes, 2005:184). Yani Cezayir kökenli sinemacıları sömürge sonrası göçmen sinemacılar olduğu kadar sürgün sinemacılar olarak da değerlendirmek gerekir.

⁶⁵ Polilog (*polylogue*) tiyatrodaki farklı diyalog tiplerini anlatır. Monolog kavramının zıt anlamıdır.

kuşaktan farklı olarak Fransa'da doğmuş ya da buraya çocuk yaşta gelmiş göçmen işçi ailelerinin çocuklarıdır. Bu yönetmenlerin ilk filmleri olan *Le thé à la menthe* (Nane Çayı, 1984), *Bâton Rouge* (Kırmızı Baston, 1985), *Le thé au harem d'Archimède* (Arşimed'in Hareminde Çay, 1985) ilgi alanının göç kaynaklı sorunlardan Fransa'daki göçmen toplumun sorunlarına kaydırması yeni bir göçmen sinemanın kilit yapımlarıdır. 20 yaşında Ceza-yir'den Fransa'ya göçen Abdelkrim Bahloul, 34 yaşında çektiği ilk filmde (Nane Çayı, 1984) genç bir göçmenin Paris hakkındaki fantazilerini konu alır. 1953'de Fransa'da doğan ve kariyerine televizyonda başlayan Rachid Bouchareb, ilk filmi olan *Kırmızı Baston* (1985)'de çalıştıkları işten tatmin olmayan üç gencin Amerika'da yen bir hayat kurma çabasını anlatır. On yaşından beri Fransa'da yaşayan Cezayir asıllı Mehdi Charef, ilk filminde, yazdığı Fransızca romanı sinemaya uyarlar. (Arşimed'in Hareminde Çay, 1985), Nanterre'de bir toplu konutta yaşayan göçmen ailenin işsizlik, ırkçılık, sıkıntı gibi sorunlarını dile getirir. Charef'in ikinci filmi *Miss Mona* (1987), yaşlandığı için sokaklarda hayatını kazanmakta güçlük çeken bir travestiyle arkadaşlık eden genç bir kaçak göçmenin yoksulluk ve dışlan-mayla kesişen öyküsünü anlatır (Armes, 2005:52).

Sawhney, özellikle 1980'lerin sonlarına doğru İngiltere'de çokkültürlülüğe vurgunun arttığını, "Siyah Hareket"i'n bir düzeyde depolitize olduğunu ve parçalı hale geldiğini belirtir. Gurinder Chadha, Isaac Julien, John Akomfrah, Udayan Prasad ve Julien Henriques gibi sömürge sonrası göçmen sinemacılar giderek ırkçılıkla mücadele ve kültürel yersizleşme gibi temalardan uzaklaşır, daha fazla ticari sinemaya doğru kayarlar. Anaakım sinemaya yaklaşmakla birlikte sık sık Siyah ve Asyalı deneyimlerinin enerjik ve zengin bir yorumunu sunarlar (Sawhney, 2001:58). Fransa'da ise Mağrip kökenli sinemacıların filmlerine karşılık *beur* sinema kavramı ortaya çıkar. *Beur* adı *Arab* kelimesinin kökü olan R ve B sessizlerinin ters çevrilerek *BR* diye okunmasından gelir (Armes, 2005:52).

Peter Bloom (1999:469), Fransız göçmenlik siyasası ve popüler kültürün kesişiminden doğan *beur*'ün parçalı Fransız toplumu için belirgin bir metropoliten kültürel referans anlamına geldiğini ileri sürer. *Beur*, aynı zamanda kendi içinde oldukça farklı kimlikler barındırmasına ve üç farklı ülkeden oluşmasına rağmen Mağrip'e ilişkin genel Fransız cahilliğinin getirdiği eşitlemenin sonucunda ortaya çıkmıştır (Bloom, 1999; Samers, 2003).⁶⁶ Fransa'ya gelen ilk sömürge

⁶⁶ Michael Samers, resmi Fransız istatistiklerinde ve eleştirel akademik tartışmalarda ısrarla "Kuzey Afrikalı" tanımının kullanıldığını aktarır. Oysa Kuzey Afri-

sonrası göçmenlerin yerleştikleri şehirlerin çeperindeki gecekondu mahallelerinin yerine yapılan sosyal toplu konutların oluşturduğu banliyöler, *beur* kültürünün doğum yeridir. Mireille Rosello *beur* kültürünün medya, sosyoloji ve kurmacanın söylemlerinin mücadelesinden doğduğunu belirtir (1993: 14). Ona göre *beur* kimliği, Fransızların kültürü, “insanın ait olduğu bir yöre olarak” kabul etmeleri ve bu kabulde ısrarcı olmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Mağripli göçmenler sınıflandırmayı reddederek indirgemeci ve egemen söylemlerden bağımsız kalmayı tercih ederler (14). Bloom ise bu akımın topluluk özdeşleşmesi sineması olarak tanımlandığını belirtir. Bu anlamda *beur* sinema, ulusal kimlik sorunları ve Fransız toplumuna entegrasyon gibi motifleri, göçe zorlanma, aile gelenekleri, sosyal konutlardaki yaşam, suça yatkınlık, Fransa'nın sömürgeci geçmişi, genç *beur*lerin yaşadığı çürüme, baba figürünün zayıflığı ya da yokluğu gibi temalardan faydalanarak işler (1999:472).

Bosseno, *beur* sinemanın Mehdi Charef'in tüm çalışmalarında da (örneğin *Miss Mona*, 1987) görülebilen kalıcı bir özelliğinden bahseder. “*Beur* filmlerin ortadan kaybolan Fransız popülist sinema geleneğini tekrar canlandırdığını söylemek abartılı olmaz. Bu filmlerinin en önemli marifeti, çok az Fransız filminin yapabildiğini başarmak, hikâyelerini gerçek bir ülkede, krizde olan bir ülkede kurmaktır” (Bosseno, 1992:52, Armes 131). Zira *beur* filmler ve genel olarak sömürge sonrası sinema, Jean-Pierre Jeunet'nin iyimser bir fantezi kurmak için sıcak renk filtrelerinin ardından baktığı Paris'te çok etnili banliyö semtleriyle birlikte beyaz olmayan herkesi kadraj dışı bıraktığı *Amélie* (2001) filmiyle büyük bir tezat oluşturur. Naficy de (2001:98), *beur* sinemanın aksanlı sinema örneğinden çok Bosseno'nun belirttiği gibi gerçekçi, ticari, popüler bir anlatı sineması olarak ortaya çıktığını ileri sürer ve Fransa'daki durumun farklı olduğunu kabul eder. Naficy'e göre aksanlı stili genellikle seçtiği temalarda, karakterlerin kuruluşunda ve yarattığı duygularda gömülüdür (2001:98).

Ella Shohat'a göre, 80'lerin ve 90'ların sömürge sonrası filmleri “ulus”u güçlü bir biçimde reddetmeseler de baskıcı özelliklerini ve li-

kahlar arasında sınıf, cinsiyet, kuşak ayrımlarıyla birlikte, çok belirgin ulusal, bölgesel, dilsel, dinsel ayrımlar da vardır. Samers'e göre Cezayir, Fas ve Tunus arasındaki ekonomik ve kültürel bağlara rağmen Kuzey Afrikalı göçmenlerden birleşik bir ulus olarak bahsetmek, en azından yanlış anlama, daha kötüsü etnik ve ırksal bir inşa anlamına gelir. Samers, bu önemli farklılıklara rağmen tüm Kuzey Afrikalıları tek bir başlık altında değerlendirmenin gerisinde Arap karşıtlığı, İslam karşıtı ırkçılık ve dışlama yattığını ileri sürer (2003:353-4).

mitlerini sorgular. Bu filmler ulusu birçok yörüngeyi yer aldığı ayrışık dilli/çoksesli bir ortam olarak hayal etmekle, daha önceki ulusal bağimsızlık makro-anlatılarından ayrılır. Bu deneysel filmler sömürgeci karşıtı olarak kalsalar da asıl ilgiyi ulusların içinde ve dışında deneyimlerin çeşitliliğine çekerler. Bu filmlerin özellikle Birinci Dünya'da çekilenleri, küresel ekonominin 'çokuluslulaşmasına' bağlı olarak giderek malların, fikirlerin ve insanların dolaşımıyla öne çıkan bir dünyada, yerinden edilmiş kimliklere ilişkin sorunları ele alır (Shohat, 2004:62). Shohat, bu filmlerin milliyetçi söyleme sınıf, cinsiyet, cinsellik ve diasporik kimlikler aracılığıyla değindiklerini belirtir:

Çoğu kez otobiyografi biçiminde olsalar da, her zaman kişisel ve komünal olan arasındaki sınır, belgesel ve kurmaca, biyografik ve etnografik türler arasındaki sınır gibi belirsizdir. [...] Erken dönem Üçüncü Dünyacı filmler alternatif tarihlerini arşiv kayıtları, röportaj, tanıklıklar ve tarihsel yeniden canlandırmalarla belgelerken, 80'lerin ve 90'ların filmleri kamerayı devrimci bir silah olmaktan çok, ulusal tarihin bastırılmış bir ögesi olan cinsiyetleşmiş ve cinselleşmiş kişisel ve dahili alanın gözlemcisi olarak kullanırlar. [...] Büyüyük bir sömürge karşıtı meta anlatı yerine polijenerik (polygeneric-çok ırklı) anlatılar içinde farklılığın ayrışık dilli ürünlerini tercih ederler (Shohat, 2004:74)

Doksanlar İngiltere'de sömürge sonrası göçmen sinemacıların ticari sinemaya atlamak üzere sınanma yıllarıdır. Bu dönemde kullanılan sömürge sonrası stratejiler de, ticari kaygılara uygun olarak biçimlenir. Sorunlar, sıkıntılar anlatılmak yerine neşeli, oyunbaz, iyimser anlatılarla sömürge sonrası göçmenlere ilişkin olumsuz stereotiplerin değiştirilmesi hedeflenir. Gurinder Chadha, ticari bir yapımla olan *Bhaji on the Beach* (1994)'de, hepsi birbirinden farklı bir grup Hint asıllı kadına yer verdiği anlatısını pasif Asyalı kadın stereotipine karşı kurar. Harwant Bains'in *Wild West (Vahşi Batı)* (1992) filmi, batı müziği tutkunu bir grup göçmen çocuğun öyküsüyle Britanyalı-Asyalı gençliğe ilişkin klişeleri kırmayı hedefler. Aynı biçimde Ayub Khan Din'in oyunundan uyarlanan *East is East (Doğu Doğudur)* (1999) filmi, İngiltere'de küçük bir restoran işleten Pakistanlı muhafazakâr bir baba ve onun dayattığı yaşam tarzına uymak istemeyen çocuklarının öyküsünü anlatır. Sawhney, bu filmin gişede iyi bir başarı gösterdiğini ve on yıllık dönemin en iyi İngiliz filmleri arasında gösterildiğini aktarır (2001:59).

Roy Armes, aynı dönemde Mağrip kökenli sinemacıların ürettikleri yapıtların basitçe göçmenlik temasını işlemeyi aşarak konularını

modern kentli toplumda bulunan birçok yabancılaşma formunun kurmaca ifadesi olacak biçimde genişlettiklerini kaydeder (2005:69).

Abdelkrim Bahloul'un *Un vampire au paradis (Cennette bir Vampir, 1991)* adlı komedi filminde Paris'te iyi eğitilmiş seçkin bir Fransız kadın, görünüşe göre Nosfer adında bir Arap'ın gizli güçleri sayesinde birden Arapça konuşmaya başlar. Mahdi Charef'in, hapisten çıkan üç kadının kurduğu dostluğu anlatan *Au pays des Juliets (Jülyet'lerin Yurdunda, 1992)* filmi, Bahloul'un göçmen yaşamına ilişkin daha gerçekçi örnekler olarak kabul edilen diğer iki çalışması, Paris'te kayboldukları bir gece şans eseri karşılaşan iki yetişkinin Cezayirli kökenlerini keşfetmelerine dair *Les soeurs Hamlet (Hamlet Kardeşler, 1996)* ve bir cinayete tanıklık eden göçmenin yaşadığı çelişki ardında göçmen toplumdaki kuşak çatışmasına yer verdiği *La nuit du destin (Kader Gecesi, 1997)* sömürge sonrası sinemanın anaakımın ticari türleriyle karıştığı melez örneklerdir (Annes, 2005:69).

Beur sinema akımı nedeniyle Fransa'daki sömürge sonrası göçmen sinema, İngiltere'den farklı olarak, 1990'lar boyunca da suç, ırkçılık, banliyö temaları etrafında göçmenlik sorununa değinen karamsar filmler üretmeye devam eder. Fransa'da bir göçmen ailesinde doğan ve filmlelerinde göçmenlerin yaşadığı banliyöleri, göçmen gençlerin yaşamlarını, dini ve etnik gerilimleri anlatan Malik Chibane'nin *Hexagone (1993)*, *Douce France (Tatlı Fransa, 1995)*, Tunus asıllı Karim Dridi'nin *Bye-Bye (1996)*, başarısıyla Dridi'nin çalışmasını gölgede bırakmış Mathieu Kassovitz'in *Protesto (1995)* filmleri böylesi örneklerdendir (70).

Rachid Bouchareb 90'lı yıllarda sınırdışı edilen bir göçmenin anayurdu olan Cezayir'deki deneyimleri (*Cheb, 1990*), Cezayir'in yakın tarihi (*Des années déchirées, 1992*), Fransa'daki göçmen toplum, töre ve kuşak çatışması (*L'honneur de ma famille/Ailemin Namusu, 1997*) gibi temaları işlediği sinema ve televizyon filmleri üretir (69).

1990'lı yıllarda ilk filmlerini yöneten birçok Mağrip kökenli sinemacı vardır. Bu isimlerin hemen hepsi göçmen işçi ailelerinden gelmektedir. Cezayir doğumlu ancak altı yaşından beri Fransa'da yaşayan Ahmed Bouchaâla (*Krim, 1995*), ilk Mağrip kökenli göçmen kadın sinemacılar olan Cezayir kökenli Fransız Rachida Krim (*Sous les pieds des femmes/Kadınların Ayaklarının Altı, 1996*) ve Zaïda Ghorab-Volta (*Laisse un peu d'amour/Bir Tutam Aşka İzin Ver, 1998*), Cezayir doğumlu Hollandalı Karim Traïdia (*De Poolse Bruid/Polonyalı Gelin, 1998*) Fas doğumlu Hollandalı Fatima Jebli Ouazzani (*In het Huis van mijn Vader/Babamın Evinde, 1997*) ve Cezayir kökenli Fransız Bourlem

Guerdjou (*Vivre au paradis/Cennete Yaşamak*, 1998) gibi belgesel sinemacılar, bu dönemde ilk yapıtlarını verirler (Armes, 2005:70).

Son on yılda sömürge sonrası göçmen sinemacıların filmlerinin sayısında büyük bir artış gerçekleşir. Sürgün ya da diasporik Kuzey Afrikalı sinemacılar, uluslararası ortak yapımların ve bir dizi katılımcı enstitünün yaygın olarak var olduğu, gevşek yapılanmış Fransız ticari sinemasına eklenmişlerdir. Susan Hayward, bunun gerekçesi olarak devlet yardımlarını ve film alanındaki Fransız siyasetlerini gösterir (Hayward, 1993b:380). Armes, frankofon bir *auteur* sinemayı amaçlayan Fransız hükümetinin, Mağrip kökenli sinemacıları son derece hoş karşıladığını ve onlara yaratıcı bir zemin sağladığını kaydeder. Bu sayede günümüzde Abdelkrim Bahloul, Rachid Bouchareb ve Mehdi Charef gibi öncülerin ardından yaklaşık iki düzine Mağrip kökenli sinemacı yetişir (2005:186-7). Bu isimlere Moritanya doğumlu Abderrahmane Sissako (*Heraakono*, 2002; *Bamako*, 2006), Benin doğumlu Jean Odoutan (*Djib*, 2000), Kongo doğumlu Zeka Laplaine (*Macadam Tribu*, 1996; *Paris: xy*, 2001; *Le Jardin de papa*, 2004), Fransa'da Senegalli göçmen bir ailede doğan Alain Gomis (*L'Afrance*, 2001) ve Gine doğumlu Cheik Dukouré (*Paris selon Moussa*, 2003) gibi Batı Afrika kökenli sinemacıları da dahil etmek gerekir (Tarr, 2007). Sinemacıların sayılarının artmasıyla sömürge sonrası göçmen film kategorisinde değerlendirilebilecek filmlerin, film pratiklerinin, estetik tarzların ve temaların da çeşitliliği artar.

Armes, Mağrip kökenli göçmen sinemacıların sık sık kullandığı temaların güneye yapılan hayatı zenginleştiren yolculuk, bilinmeyen bir Mağripbe dönüş (Merzak Allouche, *L'Autre Monde/Başka bir Dünya*, 2001; Mehdi Charef'in *La fille de Keltoum/Keltum'un Kızı*, 2002), Fransa ya da Belçika'daki göçmen yaşamının geçmiş ya da günümüzdeki sorunları (Yamina Bengugui'nin *Inch'Allah dimanche/İnşallah Pazar Günü*, 2001; Chad Chenouga'nın, *17 rue Bleue/Mavi Sokak, No. 17*, 2001; Ahmed Bouchaâla'nın *Origine contrôlée/Köken Kontrolü* 2001; Mehdi Charef'in, *Marie-Line*, 2001; Abdellatif Kechiche'nin *La faute à Voltaire/Voltaire'in Hatası*, 2000; Mourad Boucif'in Türk asıllı göçmen Taylan Barman'la birlikte yönettiği *Au delà de Gibraltar/Cebeli Tarık'ın Ötesi*, 2001; Rabah Ameur-Zäïnèche'nin *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe?/Vay Vay, Neler Oluyor?*, 2002; Azize Kabouche'nin *Lettres d'Algerie/Cezayir'den Mektuplar*, 2002) ve Mağrip'teki hayatın cazip noktaları (Mostéfa Djadjam'ın *Frontières/Sınır*, 2000) olduğunu aktarır (Armes, 2005:81).

2000'li yıllar aynı zamanda, göçmen temalardan uzaklaşan sömürge sonrası göçmen (kökenli) sinemacıların artışını da getirir. Özellikle Fransa ve Belçika'da göçmen ya da ikinci kuşak göçmen sinemacılar anlatılarda yer vermek için başka özneler ararlar; göçmenlerle ilgili filmlerde kahramanlar genellikle Fransız'dır (Charefin *Marie-Line*, 2001; Ahmed ve Zakia Bouchaâla'nın *Origine contrôlée*, 2001 filmlerinde olduğu gibi). Doğrudan Mağripililerle ilgili konulardan kaçınan sinemacılar da vardır. Rachid Bouchareb, Saygon'un düşüşü sonrası Vietnamlı-Amerikan melez çocukların (*Poussière de vie/Hayat Tozu*, 1994) ya da Senegalli göçmenlerin ve New York'daki Afro-Amerikalıların öyküsünü (*Little Senegal*, 2001) anlatmayı tercih eder (Armes, 2005:186). Karim Dridi, *Fureur (Öfke)*, 2003) filminde Fransa'daki Çinli göçmenlerin hikâyesini anlatır. Bu durum karşısında René Prédal, sinemada Kuzey Afrikalıların Fransızlaştıklarını, Mağrip kökenli sinemacılarla "safkan" Fransız meslektaşlarının çalışmaları arasında hiçbir farklılığın bulunmadığını ileri sürer. Prédal, şimdi yirmi yaşını aşkın *beur* akımının sinemanın geri kalanından farklı bir varlık olmadığını savunur (aktaran Armes, 2005:187). Armes, *beur* sinemanın aksanlı sinema değil, entegrasyon ya da asimilasyon sineması olduğunu, arz ve ton olarak son derece "Fransız" olduğunu, melez kökeninin giderek belirsiz hale geldiğini ileri sürer (187). Peter Bloom ise, sahip olduğu aktivizm geleneğine rağmen *beur* sinemanın Fransız sinema kurumlarına ciddi anlamda bağımlı olduğunu; siyasallaşmış bir Üçüncü Dünya sinema estetiğiyle Yeni Dalga sonrası Fransız sinema estetiğinin çeşitlemeleri arasında yer aldığını ileri sürer (1999:475).

Ters Yüz Etme Stratejisi ve Sömürge Sonrası Bir *Trope* Olarak Melez Kimlikler

Avrupa'da sömürge sonrası göçmen sinemanın kısa tarihine göz atıldığında, ayırt edici ve anlamlı bir dönemselleştirme yapmaya elverişli karakteristik özellikler saptamak mümkündür. Bireysel farklılıkların belli bir sınıflandırmaya izin vermeyecek kadar derin olduğu, diasporayı oluşturan sürgün ya da göçün eski tarihlere uzandığı diaspora/sürgün sinemasının aksine sömürge sonrası göçmen sinema, ülkeden ülkeye farklılık göstermekle birlikte sinemacıların geri planının, estetik ve tematik tercihlerin, tarih içindeki dönüşümün izlenebileceği bir desen barındırır.

Büyük ölçüde ekonomik temelli olan, ancak Cezayir örneğindeki gibi sürgün özellikleri de gösteren sömürge sonrası göç, izlenebilir, belirgin bir nitelik taşır. İngiltere, II. Dünya Savaşı sonrasında başlayarak, "Aşyalılar"

diye adlandırdığı Hint alt kıtasından, Karayipler'den, Sahra Altı Afrika'dan ve kronolojik olarak en son Uzak Asya'dan gelen sömürge sonrası göçmenlere ev sahipliği yaparken Fransa ve aynı dilsel coğrafya içinde yer alan Belçika, Mağrip ülkelerindeki eski sömürgelerden; Fas, Tunus ve Cezayir'den gelen göçmenlerin öncelikli hedefi olmuştur. Roy Armes (2005:126), göçmen karakterinin tüm Avrupa'da zamanla değiştiğini kaydeder. "Artık, göçmenlerin ezici çoğunluğu John Berger'in *Yedinci Adam* çalışmasındaki bekar ya da ailelerini geride, memleketlerinde bırakmış işçi erkekler değildir." Yasadışı göçmenler, aile birleşmeleri gibi yeni göçmen yapılarından biri olan nitelikli iş gücü ve beyin göçü, dil ve eğitim sistemi gibi benzerlikler sayesinde büyük ölçüde⁶⁷ sömürge sonrası karakter taşır.

Sömürge sonrası göçmen sinemacıların öncüleri, Fransa örneğinde, genellikle iyi bir Fransız eğitimi almış Mağrip kökenli seçkin isimlerden oluşur. Bu kuşağı İngiltere ve Fransa'da ya ülkelerini çocuk yaşta terk etmiş ya da ev sahibi ülkede dünyaya gelmiş göçmen ailelerin çocukları izler. Avrupa ülkelerinin kısıtlama çabalarına karşın göç hareketleri sona ermediği için bu kategori bugün de yeni üyeler kazanma konusunda aktiftir. Ancak sömürge sonrası göçmenlik tarihinin ilerlemesiyle orijinal ülkeleriyle olan bağları kendilerinden öncekiler kadar güçlü olmayan üçüncü kuşak göçmenler ve melezler de onların yanında sömürge sonrası göçmen sinemasına katkıda bulunurlar.

Sömürge sonrası sinemada göze çarpan, yinelenen ve bir desen oluşturan estetik, tematik ve ideolojik tercihler, bu film pratiğinin Üçüncü Sinema, diasporik sinema gibi kendisine akraba pratiklerden farkını ortaya çıkarır. Ella Shohat'ın "Üçüncü Dünyacılık Sonrası adını verdiği bu pratik, hem "egemen Avrupa'nın anlatısını yapıbozuma uğratma" hem de sömürge sonrası çalışmalarda da kendisini gösteren Üçüncü Dünyacılık (daha doğrusu pek çok sömürge sonrası ülkede iktidarı elinde tutan Üçüncü Dünya Milliyetçiliği) eleştirisi gibi tercihlerle benzersiz bir karşı duruş sineması olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda birçok film "yaratıcı anlatı stratejilerini kullanarak kişinin kendi coğrafyasından, kendi tarihinden, kendi vücudundan sürgün edilmesiyle yaratılan karmaşık kimlikleri araştırır" (Shohat, 2004:62). Yaratıcı anlatı stratejileri, özellikle 1980'lerin sonlarından bu yana, belgeselci, betimleyici, gerçekçi anlatılar yoluyla göçmenlerin sorunlarını ele almak, sömürge sonrası toplumların durumunu yansıtmak, sömürgeciyi eleştirmek, ırkçılığa, ayrımcılığa karşı tavır almak gibi sömürge

⁶⁷ Yine de Armes bugün Mağrip kaynaklı nitelikli işgücü ve beyin göçünün hedefinin giderek Fransa'dan daha iyi koşullar sunan Kanada'ya kaydığını kaydeder (2005:123).

sonrası (ve genel olarak) göçmen sinema tarihinin başında egemen olan özgül ve tekil stratejinin yerini almışlardır. Sömürge sonrası sinemada kullanılmış olan birçok anlatı stratejisinden, taktik yöntemlerden ve *trope*'lerden söz etmek olasıdır. Bunlar arasında sömürge sonrası anlatıların işlevlerini yerine getirme yeteneği yüksek bir anlatı stratejisi olarak ters yüz etme ve sık kullanılan bir *trope* olarak melez kimlikler özellikle dikkat çekicidir.

Bir Sömürge Sonrası Strateji Olarak Ters Yüz Etme

Edward Said'e göre Avrupa, 19. yy'da emperyal genişleme nedeniyle yüz yüze geldiği birçok kültürü batılı normlara göre öteki olarak konumlamıştır. Said, Doğunun söylemsel temsilinde egzotizme önemli bir rol biçer. Egzotizm sadece Doğuya ait olanın (oryantal olanın) temsiliyle değil genel olarak ötekiliğin temsiliyle ilişkilidir. Said'in Doğu için geliştirdiği kuram, tüm dünyadaki sömürge sonrası temsillere uygulanabilir. Said'e göre Batılı söylem doğunun toprakları ve doğulu özneler üzerinde ekonomik, entelektüel ve ahlaki üstünlüğünü meşrulaştırmak üzere belirli bir Doğu fikri yaratmıştır. Dahası, Avrupa'nın Doğu üzerinde düşünsel hegemonyası, Doğu halklarının gerilikleri doğrultusunda bizzat kendi ağzlarından tekrarlanıp durmaktadır (Said, 1995).

Silvia Nagy-Zakmi, Oryantalist söylemde (sömürgeci ve sömürge sonrası anlatılarda) özellikle kadınların, arzulama ve küçümsemenin belirsiz biçimde bir araya geldiği özneler olarak temsil edildiğini belirtir. Onlar “gizemli ancak güvenilmezdirler, tahrik edicidirler ancak pek temiz sayılmazlar, merak uyandırıcıdır ancak ilginç değildirler” (2003:172). Bu sıfatların yanına boyun eğen, sessiz, edilgen, pasif gibi klişeleri de eklemek gerekir. Özellikle güce ilişkin bu sıfatlar erkek egemen sömürgeci/emperyal düşünce yapısının hiyerarşik doğası içinde kaçınılmazdır. Nagy-Zakmi'ye göre sömürgeci temsillerde sömürgecinin erillliği, ötekinin, güçsüz olduğu anlaşılan “yerli” erilliğin (ki dişilik ondan bile daha zayıf bir varlıktır) karşısında vurgulanır. Bu tabloda sömürülenin dişiliği, güç hiyerarşisi içinde en aşağıda yer alır (174).

Türk Dil Kurumu'nun “bir süre kullanılmış olan giysilerin içini dışına çevirmek” ve mecaz olarak “işleri bozmak” anlamına geldiğini belirttiği “ters yüz etme”, sömürge sonrası bağlamda sömürülenlerin, madun rolünü reddedip sömürgeci anlatıları bozarak kendi anlatılarını kurmaları olarak anlaşılabilir. Sömürge sonrası göçmen sinemacıların, sömürge sonrası toplumlara ve göçmenlere ilişkin sömürgeciler tarafından yaratılan olumsuz stereotipleri ters yüz etmeye giriştikleri birçok örnek vardır. Ancak ters yüz etme, basitçe stereotiplerin tersine çevrilmesi olarak anlaşılmalıdır. El-

bette bu taktik yaygın olarak kullanılır. Nadir Moknèche'nin kahramanı Madam Osmane (*Le harem de Mme Osmane*, 2000), İslamcı muhaliflerle hükümet güçlerinin çarpıştığı iç savaş ortamındaki Cezayir'de kocasından ayrı yaşayan bir kadın olmasına rağmen edilgen değil muktedirdir. Gücünün kaynağında, kendisini ayakta tutacak bir serveti (yaşadığı apartmanın daireleri), ulusal direnişte saf tutan bir *mücadele* olmasından gelen saygınlığı yatar. Gurinder Chadha'nın *Bhaji on the Beach* (1994) filmindeki kadınların hepsi Asyalı kadınlara ilişkin birer klişeyi kırmak üzere inşa edilmiş gibidirler; Asha ve Pushpa, çalıştıkları köşebaşı dükkânının ağır ve sıkıcı havasından kurtulmak isterler, Madhu ve Ladhu, İngiliz oğlanlarla flört etmek ister, Hashida Afrikalı-Karayıpli bir gence âşıktır. Bu örnekleri artırmak olasıdır. Ancak anlatıların tüm gövdesinin ters yüz edildiği durumlar da vardır.

Gurinder Chadha'nın küçük bir kelime oyunuyla Jane Austen'in klasik romanından⁶⁸ uyarladığı *Bride and Prejudice* (*Gelin ve Önyargı / Gelinim Olur musun?* 2004) anlatsal ters yüz etme taktığının en dikkat çekici örneklerinden biridir. Hindistan kökenli İngiliz vatandaşı Chadha, Hindistan'da çok okunan ve çok sevilen (Natarajan, 2000), Edward Said'in *Kültür ve Emperyalizm* (1998) kitabında bir bölüm ayırarak yapıtlarında emperyalizmin, sömürgeciliğin nasıl meşrulaştırıldığını teşhis ettiği, Said'in ardından *Sömürge Sonrası Jane Austen* (2000) gibi sömürge sonrası eleştiri çalışmalarına konu olmuş Jane Austen'in yapıtını sinemaya ters yüz edilmiş bir biçimde uyarlayarak, sömürge sonrası melez bir anlatı haline getirir.

Chadha'nın filminde Hindistan'ın Amritsar kentinde yaşayan Bakhsi ailesi, Austen'in Bennet ailesiyle aynı sınıfsal konumdadır, hizmetçiye ve ihmal edilmiş bir konağa sahiptirler ancak kızlarının geleceği için endişe duyarlar. Bayan Bennet gibi Bayan Bakhsi'nin en büyük arzusu, kızları için "hayırlı birer kısmet" (mümkünse İngiltere ya da Amerika'da yaşayan, zengin bir Hintli damat) bulabilmektir. Filmde William Darcy (aynı adlı) Amerikalı oteller zinciri olan çok zengin bir ailenin büyük çocuğudur. Romanda William Darcy'nin arkadaşı Charles Bingley, Londra'da, çok zengin bir muhitte (Kraliçe'nin konutunun karşısında) yaşayan Hindistan kökenli Balraj Bingley'e, romanın ana karakteri, Bennet ailesinin ikinci kızı Elisabeth Bennet ise Lalita Bakhsi'ye dönüşür.

⁶⁸ Jane Austen'in *Pride and Prejudice* romanını ülkemizde iki ayrı yayınevi tam Türkçe karşılığı olan *Gurur ve Önyargı* adıyla yayınlarken dört yayınevi *Aşk ve Gurur* adıyla yayınlamasını uygun görmüştür. Zaten roman daha çok çevirisinin ikinci (özgün) versiyonuyla tanınır. Bu durumun nedenleri üzerine düşünmek, Austen'in yapıtlarının ülkemizde nasıl algılandığını sorgulamak ilgi çekici olabilir.

Chadha, Austen'in Said'den sonra feminist ve Marksist eleştirinin de nesnesi haline gelen romanını günümüze uyarlarken sözgelimi sınıfsal eşitsizlik, kadının temsili konularına dokunup anlatıyı bütünüyle “politik olarak doğru” bir çizgiye çekmeye çalışmaz. Anlatıda sadece melezleştirme ve sömürge sonrası rötuşlar yapar.

Romanda karakterlerin tanışmasına aracı olan balo, filmde yerini Bollywood filmlerinin görsel olarak zengin koreografisiyle düzenlenmiş bir Hint düğününe bırakır. Düğünde sergilenen geleneksel danslar beyaz konuklar için fazlasıyla karmaşık ve zordur. Romandaki ana çatışma (Elisabeth'in William Darcy'e âşık olmadan önce onu herkesi küçümseyen, kibirli, küstah biri olarak değerlendirmesi, bu nedenle iki karakter arasında iğneleyici diyaloglar geçmesi) filme de taşınmıştır. Ancak filmde William ile Lalita arasındaki gerilimde sömürgecilik ve emperyalizm teması öne çıkar. William'ı küstah ve kibirli bulan Lalita, William'ın ülkesinde bir otel kurma isteğini alayla karşılar. Lalita bu otelleri, konuklarının Hindistan'da Hintlileri görmemesi için tasarlandıkları, ülkenin kültürel zenginliğine sırtını döndükleri için eleştirir:

Lalita Bennet: Hindistan'ın sizin gibi emperyalistlerden kurtulması gerek!

William Darcy: Ben İngiliz değilim. Amerikalıyım.

Lalita Bennet: Kesinlikle!

Ancak Lalita bir yandan Darcy'nin düşmanı Johnny Wickham'la (kiapta George Wickham) evlenip pastoral bir cennet olarak tasvir edilen “majestelerinin ülkesine” gurbet gelini olarak gittiği hayalini kurar.

Bayan Bakhsi'nin kızları için iyi bir damat adayı olarak davet ettiği Amerika'da yaşayan kuzen Mr. Kohli (romandaki karşılığı Bay Bennet'in kuzeni Bay Collins) kendisini tamamen Amerikan rüyasına kaptırmıştır. Sürekli Amerika'da ne kadar başarılı olduğunu, ne kadar çok para kazandığını, nasıl hayallerindeki “kolonyal tarz” eve sahip olduğunu anlatır. Yine de Kohli'nin gelip gelebileceği en yüksek makam, oteller zinciri sahibi beyaz Amerikalı Darcy ailesinin muhasebeciliğidir. Mr. Kohli, Hint kökenlerinden hoşlanmaz, Hindistan'ı tamamen geride bıraktığını söyler (yine de evlenmek üzere kendisine Hintli bir kız ister). Filmin Hintli kökenlerinden utanan tek karakteri ironik olarak, batılı yapılarda çizilen sakar, gülünç, zavallı Asyalı tiplmesiyle örtüşür. Utandıracak kadar kötü espri yapar, sinir bozucu bir gülüşü vardır, yemek yerken mide bulandırıcıdır, cinsel kimliği, erilliği, kas gücü alay konusudur. Böylece kökenlerine ihanet eden, Hintli kimliğinden vazgeçmek ve gerçek bir

Amerikalı olmak isteyen Mr. Kohli, sömürgeci temsillerde ötekine atfedilen zayıflık, güçsüz erillik, gülünçlük gibi tüm olumsuz stereotipik özellikleri üzerinde toplar. Gülünç, zayıf, güçsüz olan Hintli değil, Hintli kimliğinden vazgeçmek isteyen Hintlidir. Chadha, bu karakter üzerinden sömürgeci anlatıları ters yüz etme taktiğini uygular.

Gurur ve Önyargı'da Mary Bennet'in dinleyenleri utandıran beceriksiz müzikal performansı yerine filmde Maya Bakshi'nin egzotik yılan dansına yer verilir. Bu sahne, oryantalist anlatılarda sıkça yer verilen, yılanla özdeşleştirilen kıvrak, tahrik edici ama ölümcül kadınların (aslında bütün bir Doğu analogisi olan) egzotik dans sahnelerinin bir parodisi ve başarılı bir ters yüz etme pratiği olarak okunabilir. Ters yüz etme stratejisi, sömürge sonrası eleştirel bir silah olarak sadece sömürgeci metinlere yöneltilmez. Üçüncü Dünya milliyetçiliğine karşı da kullanılır. *Le harem de Mme Osmane*'nin eleştirel merceği daha çok sömürge sonrası Cezayir toplumuna ve yaşanan iç savaşın ülke üzerinde hak iddia eden taraflarına yönelmiştir.⁶⁹

Nadir Moknèche'nin filminde, 1993 yılında tüm şiddetiyle süren iç savaş, Madam Osmane ve diğer kadın karakterlerin gündeminde değildir. İç savaş yalnızca yollara kurulan askeri barikatların trafiği güçleştirilmesi gibi bazı pratik sonuçlarıyla kadınların diyaloglarına girebilir. İç savaştan açıkça konuşmasalar da henüz 17 yaşındayken *mücadele* olarak ulusal direnişte savaşan, Fransızları öldüren Madam Osmane'nin ulusal bir marşı ironik bir ifadeyle okuması (*Neredesin şimdi ey cesur köylü?/Eski bir mücadele'nin yardımına gel!*) diğer kadın karakterlerin köktendincilerle alay etmesi ve filmin finaline kadar sürdürdükleri umursamaz tavır, filmin kadın karakterlerinin süregiden iç savaşın tarafı olmadıklarının göstergesidir. Sömürge sonrası duruma ilişkin eleştirel ve sinik hava birçok

⁶⁹ Edward Said, Cezayir'i iç savaşa sürükleyen şartları şöyle özetler:

Cezayir'de Fransızlar Arapça'nın resmi eğitim ya da yönetim dili olarak kullanılmasını yasaklamışlardı; Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN) 1962'den sonra anlaşılır nedenlerle Arapça'yı tek resmi eğitim ve yönetim dili yaptı ve yeni bir Arap-Müslüman eğitim sistemi kurdu. Sonra da Cezayir sivil toplumunun bütününe siyasal olarak özümsemeye girişti: Devlet ve parti otoritesi ile yerleştirilen kimliğin böylece birbirine bağlanması, izleyen otuz yıl içinde hem siyasal pratiklerin çoğunun tek parti tarafından tekelleştirilmesine ve demokratik yaşamın hemen tümüyle çölleşmesine, hem de sağ kanatta şeriat ilkelerine dayalı militan bir Müslüman Cezayir kimliğini yeğleyen, meydan okuyucu İslami muhalefetin ortaya çıkmasına neden oldu. 1990'lara gelindiğinde ülke bir bunalım içindeydi ve bunalım, seçim sonuçlarının yanı sıra çoğu siyasal etkinliği de iptal eden hükümeti, kendi otoritesi için geçmişe ve ortodoksluğa başvuran İslamcı hareketle son derece yoksullaştıran bir biçimde karşı karşıya getirdi. İki taraf da Cezayir'i yönetme hakkının kendisinde olduğu iddiasındaydı (Said, 1998:395).

diyalogda kendisini gösterir. Sadece kadınların girebildiği bir düğün töreninin düzenlendiği kiliseden bozma salonda kadınların diyalogu bu duruma bir örnektir:

-Burası bir kilise!

-Eğer Fransızlar geri gelirse...

-Etraf daha temiz olur!

-Ama biz de kıçımızı yıkıyoruz.

Sömürge sonrası erkek egemen, dindar bir ülke olan Cezayir'de geçen anlatının yapısı ters yüz etme taktiğiyle kurulmuştur. Filmde (çalışmak için Fransa'ya ya da petrol kuyularına giden, iç savaşa katılan) erkeklerin yokluğu göze çarpar. Var olan erkekler de egemen konumlarını yitirmiş görünürler. Sakina'nın erkek arkadaşı, geleneksel bir köylü ailesinden gelen Nasser, sınıfsal farklılıktan ötürü Sakine ve ailesi karşısında ezilir. Sid Ali, Jasmin ve Sakina'nın tacizine uğrar. Eski kocası, Madam 'Osmane'nin karşısında tamamen edilgendir. Düğün salonuna erkeklerin girmesi yasaktır. Karısını alıp eve dönmek isteyen bir adam, salona girip eşini çağırmadığı için çaresizdir. Tüm kadın karakterler aktif ve eylem içindeyken, erkeklerin eylemleri çerçevenin dışında kalır. Jasmin ve Sakina'nın katledilişini, dolayısıyla onları öldüren erkekleri görmeyiz. Kocasının Jasmin'i aldattığını efemine berberden öğreniriz. Arzulayan, Cezayir'de ayıplanmasına rağmen sokakta sigara içen, işerken gördüğümüz kadın karakterlerin varlığı cinsiyetçi bir ters yüz etme stratejisini ortaya serer. Böylece Mokneche'nin filmi, sömürgecilğe, sömürge sonrası Cezayir'e, erkek egemen topluma, milliyetçi yönetime ve bu yönetime karşı ayaklanan İslamcı muhalefete karşı kurulmuş bir anlatı olarak okunabilir.

Bir Trope Olarak Melez Kimlikler: Göçmenlik ve Queer Durum

Göçmenlik ve sömürge sonrası kimlikler kaçınılmaz olarak melezdirlere. Eşcinsellik ve sömürge sonrası göçmenlik hemen aynı dönemlerde (1980'lerin ortalarından itibaren) filmsel anlatılarda görünür olmaya başlar. Örneğin İngiltere'de AIDS'in ortaya çıktığı bu dönemde gay hareketinin politik bir aktivizme dönüşmesiyle, sömürge sonrası göçmenlerin ırkçılık karşıtı politik aktivizmi aynı tarihlerde gündeme gelir (Sawhney, 2001). Karşıtları ortak iki hareketin anlaşılır nedenlerle dayanışması filmsel anlatılarda da kendisini gösterir.

Pratibha Parmar, *Khush* (1991) adlı belgeselinde, Britanya, Kuzey Amerika ve (eşcinselliğin katı bir biçimde yasaklandığı) Hindis-

tan'da, Güney Asyalı gay ve lezbiyenlerin *queer* 'lik ve siyahlığı bir arada nasıl deneyimlediklerini sorgular.⁷⁰

Gay ve lezbiyenlik ve özellikle travestilik, sömürge sonrası filmlerde çok sık kullanılan bir *trope* olarak karşımıza çıkar. Hanif Kureishi'nin yazdığı *Benim Güzel Çamaşırhanem*'de (1986) amcasının çamaşırhanesini işleten Pakistan asıllı göçmen Omar ve bohem bir İngiliz olan Johnny birbirlerini severler. Mehdi Charef'in *Miss Mona* (1987) filminde yaşlandığı için sokaklarda hayatını kazanmakta güçlük çeken bir travestiyle (Miss Mona) arkadaşlık eden kaçak göçmen Samir'in hikâyesi anlatılır. Ayup Khan-Din'in yazdığı *East is East (Doğu Doğudur)*, (1999), Waris Hussein'in *Sixth Happiness (Altıncı Muthuluk)*, (1997), Kaizad Gustad'ın *Bombay Boys (Bombaylı Oğlanlar)*, (1998), Nisha Ganatra'nın *Chutney Popcorn* (1999), Deepa Mehta'nın *Fire (Yangın)*, (1996) gibi örnekler göçmenlik, melezlik ve *queer* 'lik temalarını bir arada işleyen filmlerdir (Sawhney, 2001:60). Merzak Allouache'nin *Chouchou (Gömülçelen)*, (2003) filminin kahramanı, Cezayir'den Şili'li bir politik mülteci kılığında Paris'e gelip bir kiliseye sığınan, psikiyatriyle ilgilenen Chouchou (Şuşu) *queer* 'dir. Bu örnekleri artırmak ve bu çalışmada farklı kategorilerde ele alınan diğer göçmen sinema pratiklerinde bulmak olasıdır.

Örneklerin niceliğine bakarak sömürge sonrası göçmen filmlerde *queer* 'liğin bir göçmenlik/melezlik alegorisi olarak kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca bu tavır, erkek egemenliğin ortak payda olduğu sömürgeci ve Üçüncü Dünyacı/milliyetçi söyleme karşı muhalefet olarak okunabilir.

⁷⁰ Bkz. Women Make Movies (www.wmm.com/filmcatalog/pages/c9.shtml)

Emek Göçmenleri

Avrupa Göçmen Sineması, kavramın ima ettiği coğrafi sınırlılığa karşın, siyasi ya da kültürel olarak Avrupa'ya sığmaz; sinemacıları, anlatıları ve hikâyesini anlattığı insanlarıyla çok geniş bir coğrafyaya yayılır. Yayılma alanı bu denli geniş bir kavramı ele alabilmek, kendi içinde anlamlı tutarlılıklar ve desenler saptayabilmek için taksonomiye başvurmak kaçınılmazdır. Ancak teknik bir zorunluluk olarak kendini dayatan taksonomiye fetiş haline getirmemek gerekir. Avrupa Göçmen Sineması, melezlik, kimlik geçişi, çapraz kimlikler, çokkültürlülük, ulus ötesilik gibi literatürde kesin tanımlı yapılmak yerine çoğu kez örnek olaylara dayalı betimleyici anlatılarla ele alınan kavramlarla yakından ilişkili bir olgu olarak kesin bir taksonomiye elverişli değildir. Kategoriler, onları açıklamak için başvuru kavramlarla (ki bu kavramların oluşumunda göçmen edebiyatı ve sinemasının da rolü vardır) birlikte birbirlerinin alanına girer, karışır, muğlâklaşırlar.

Sömürge sonrası göçmenler olarak tanımlanan topluluklar, sözgelimi Fransa'daki Kuzey Afrikalılar aynı zamanda ezici bir ağırlıkla emek göçmenleridir. Ancak aralarına özellikle Cezayir iç savaşının şiddetlendiği 1990'lı yılların ilk yarısında büyük sayılarda sürgünler de katılır (Armes, 2005). 1980 ve sonrasında askeri rejimin baskısından kaçan Türkiye kökenli sürgünlerle birlikte Batı Almanya'nın yabancı işçilere kapanan kapılarının politik sığınmacılara açık olmasından faydalanmak isteyen yüz bini aşkın insan sığınmacı statüsü kazanmak için Alman hükümetine başvurur (Martin, 1994). Sürgün diasporaları anavatanlarında kendileri için tehdit oluşturan koşullar geride kalsa da geri dönüşü söz konusu etmeyebilirler. Alevi diasporası örneğinde olduğu gibi, diasporik kimlik ve bunun etrafında örgütlenme pratiği emek göçünden hayli sonra ortaya çıkabilir (Sökefeld, 2000). Ancak göçmenlik durumlarının iç içe geçmesine karşın anlamlı bir tablo çıkarabilmek için emek göçünü, diasporik/sürgün ve sö-

mürge sonrası topluluklardan ayırabiliriz. Bu gruplar arasındaki ayrım yapay olmakla birlikte konuya açıklık kazandırmak bakımından işlevlidir.

Burada emek göçmenleri kavramıyla başka bir ülkeye emeğini satmak için gidenler kastedilmektedir. Onları göçe iten başat motif kendi yurtlarında karşı karşıya kaldıkları yoksulluk, işsizlik ya da ek-sik istihdam, hedef ülkede kavuşmayı umdukları iş ve refahtır. Emek göçü 1955-1973 yılları arasında Almanya örneğinde olduğu gibi ülkelerin karşılıklı anlaşması ve iş bulma bürolarının düzenlemesiyle yapılan iş sözleşmeleri yoluyla, Kuzey Amerika örneğindeki gibi kura ya da sıra bekleme yoluyla, görece yakın dönemlerde ön plana çıkan ve kalifiye elemanlarla beyaz yakalıların giderek ağırlık kazandığı bireysel sözleşmeler yoluyla gerçekleştirilebileceği gibi, belirsiz bir iş bulma umuduyla farklı düzeylerde yasa dışı yollarla (turist vizesiyle göç, kaçak giriş vb.) gerçekleştirilir. Bugün emek göçmenleri ve sonraki kuşak göçmenler, çoğu durumda içinde bulundukları toplumların genelinden çok daha yüksek oranlarda işsizlik sorunuyla karşı karşıya kalarak büyük bir yedek sanayi ordusu oluşturmaktadırlar.⁷¹ Genellikle işçi ve küçük girişimci, işsiz ve sınıf dışı bireylerden oluşurlar.⁷²

Emek göçmenleri, diğer kategorilerle karşılaştırıldıklarında görece daha nötr topluluklardır; ev sahibi toplumla aralarında sömürge sonrası ilişkisi yoktur. Kimlikleri sömürgeci parantez içinde değildir; böyle bir tarihsel kamburdan ve dolayısıyla sömürge sonrası mücadele kaygısından uzaktadırlar. Anavatanlarıyla aralarında sürgünlükte olduğu gibi yaşamsal bir kavga, bitmemiş bir hesaplaşma da söz konusu değildir. Dolayısıyla ne ev sahibi topluma ne de geride bıraktıkları ülkelere karşı önceden belirlenmiş bir duruşları vardır. Bu durum, aslında belirli bir kolektif politik gündemi olmayan emek göçmenlerinin ev sahibi toplumlar içinde diğer göçmen topluluklara kıyasla görece sessiz ve görünmez varoluşlarını açıklayabilir.

Rogers Brubaker, 1993 yılında beş Türk'ün öldüğü ırkçı kundaklama eylemi ve sonrasındaki protesto gösterilerine kadar Almanya'da

⁷¹ Çalışma Bakanlığı'nın istatistiklerine göre 2003 yılında Almanya'daki genel işsizlik oranı % 9.60 iken, Türk vatandaşlarının işsizlik oranı % 23.30'dur. İşsizliğin % 4 gibi düşük bir düzeyde olduğu İsveç ve Hollanda'da bu oran % 22.50 ve % 28'e, Belçika'da (%10) ise %38'e kadar çıkar (Bkz. www.calisma.gov.tr/yih/yurtdisi_isci.htm).

⁷² Örneğin 2003 yılında Almanya'da yaşayan 2.053.600 Türk vatandaşının 732.189'u işçi, 161.541'i işsizdir (Bkz. www.calisma.gov.tr/yih/yurtdisi_isci.htm). Ayrıca Türkiye Araştırmalar Merkezi Vakfı'nın verileriyle, Almanya'da 2005 yılı rakamlarıyla çoğu küçük aile işletmecisi 64.600 girişimci Türk vatandaşı bulunmaktadır (Bkz. www.tiskorg.tr).

yabancılarla yönelik kamusal ilginin görece az olduğunu kaydeder. “Daha vurucu olanı, son beş yılda yaşanan göçmenlik tartışmalarında Türklerin ne kadar görülmez olduğudur. Aynı dönemde Kuzey Afrikalı göçmenlerin, göçmenliğe ilişkin siyasal tartışmaların göbeğinde yer aldığı Fransa’daki durumla karşıtlık çok keskindir” (1994:228).

Emek göçmenlerinin ev sahibi toplumların kamusal alanda görünmeleri büyük ölçüde etkisini 1980’lerin ortalarından itibaren göstermeye başlayan kimlik siyasetinin sonucudur. Bu dönemde ötekilerin, marjinallerin, eşcinsellerin, kabul gören toplumsal modeli zorlayan kadınların yanında göçmenler de edebiyat ve sinemanın öncülüğünde belli bir ölçüde görünürlük kazanırlar. Çok geçmeden göçmen sanatçıların yapıtlarında da belirli bir bağlamda öz temsillerini gerçekleştirme olanağı bulurlar. Bu durum Papastergiadis’in deyişiyle “post-yapısalcı kuramın özneyi sabitlikten ve kökensel olarak saflıktan kurtardığı” ve kimliklerin çözüldüğü bir dönemde gerçekleşir. Papastergiadis bu gelişmeyi ironik bir tonla açıklar; “Öte yandan harekete geçirici siyasal yapıların ve bütünleşmiş özgürleştirici projelerin de parçalara ayrılmakta olduğu toplumsal bağlamda melezlik neredeyse bize ‘çoklu özneliliğimizi’ hatırlatan bir kurtarıcı olarak ortaya çıkmıştır” (2000:168). 1990’lardan başlayarak melezlik kavramı çevresinde kuram ve sanat pratiğinin etkileşim içinde olduklarını izleyebiliriz. Göçmen sanatı hem sömürge sonrası literatüre egemen olan ‘melezliğin getirdiği kültürel zenginlik olanağı’ savına kaynak oluşturur, hem de bu bu savın etkisiyle yeniden biçimlenir.

Bu çalışmada ayırt edici olması için ‘emek göçmenleri’ kavramı kullanılmaktadır ancak emek göçmenlerinin öyküsünü anlatan, kimi zaman göç veren ya da ev sahibi toplumun içinden çıkan, çoğunlukla göçmenlikle biyografik ilişkisi olan sinemacılar ve onların yapıtları, göçmen sinema, melez sinema ya da çok kimlikliliğin tire işaretiyle belirtildiği kimlik sineması (örneğin Siyah-Britanyalı ya da Türk-Alman sineması) olarak tanımlanır. Avrupa göçmen sineması söz konusu olduğunda, sömürge sonrası, sürgün ve diaspora kümelerinin dışında kalan, olabildiğince emek göçmenleri odağındaki sinema ezici bir çoğunlukla Türk-Alman sinemacıların tekelindedir. Almanya’yla birlikte Fransa, İngiltere, İskandinav ülkeleri, Belçika, Hollanda gibi tüm sanayileşmiş Batı Avrupa ülkelerinde emek göçü gerçekleşmiştir. Göç merkeze en yakın çevreden başlayarak giderek genişleyen bir çember halinde Güney Avrupa, Doğu Avrupa, Kuzey Afrika ve Ortadoğu’ya doğru yayılmıştır. Buna rağmen bu kategoride ele alınabilecek filmlerin büyük çoğunluğunda anlatının kahramanları, oyuncular ve sinemacılar arasında Türkiye kökenli göç-

menler ağırlıktadır. 3.1 milyonu aşkın nüfusuyla Avrupa ülkelerindeki en kalabalık emek göçmeni orijinli grubu Türkiye kökenli göçmenler oluşturur. Bu topluluğun üçte ikisinden fazlası ise Almanya'da yoğunlaşmıştır.⁷³ Nicelik avantajının Türk-Alman göçmenlerin sinemasal yaratıcılığına olumlu katkıda bulunduğu açıktır. Bu niceliğin gerisinde yarım yüzyıla yakın bir göçmenlik tarihi yatar.

Almanya'da Göç Deneyimi ve Sinema: Özgün Bir Göçmen Sinema Örneği

Bugün topraklarında 7.3 milyon yabancıнын yaşadığı Almanya, 1950'li yılların ortalarına kadar göç alan bir ülke değildi. Almanya'nın göç veren bir ülke olmaktan çıkıp bir göçmen ülke haline gelmesi II. Dünya Savaşı sonrası ekonomik kalkınma yıllarına rastlar. Hızlı ekonomik kalkınmanın yarattığı emek arzı gedliğini kapatmak üzere yabancı işçi çalıştırılması kararı alındıktan sonra Almanya 1955 yılında İtalya'yla, 1960 yılında İspanya ve Yunanistan'la, Berlin duvarının örüldüğü 1961 yılında Portekiz ve Türkiye'yle, sonraki yıllarda Fas, Yugoslavya gibi ülkelerle emek göçü anlaşmaları imzalayarak yabancı işçi çağırır (Martin, 1994:198).

Gelenlere *gastarbeiter* (misafir işçi) denir, zira Almanya'daki ikametlerinin geçici olacağı hesaplanmaktadır. Philip Martin, "Gönülsüz Göçmen Ülkesi, Almanya" adlı kapsamlı makalesinde göçmen işçilerin çoğu 18-35 yaş arası köylü erkekler olduğunu ancak İstanbul, Belgrad, Roma gibi kentlerde kurulan işçi alım bürolarının seçtiği işçi adayları aralarında yarı kalifiye işçilerin, hatta öğretmenlerin bulunduğunu kaydeder (1994:200-1). Örneğin 1970 yılında Türkiye'deki tüm marangoz ve duvarcı ustalarının yaklaşık % 40'ının çalışmak üzere Almanya'ya gittiği tahmin edilmektedir. Seçilenler süreli sözleşmelerle işe alınır. Aslında gelen işçilerin rotasyonu planlansa da, eğittikleri elemanları kaybetmek istemeyen işverenler sözleşmeleri uzatır, aile birleşmelerini ve akraba çağrılarını teşvik ederler. Hükümet de bu duruma göz yumunca işçi göçü patlamasının yanı sıra işsiz göçü de yükselir. 1990 yılına gelindiğinde Batı Almanya'da her yabancı işçiye karşılık iki yabancı işsiz bulunmaktadır (200-1).

Alman okullarına gitmeye başlayan göçmen çocukları, göçün geçici olamayacağını ilk işaretidir. Daha 1970'li yılların başlarında göçmen

⁷³ Bkz. www.calisma.gov.tr/yih/yurtdisi_isci.htm

nüfusu birçok yerleşim yerinde yerli nüfusu geçer. 1973'de hükümet petrol krizini bahane ederek emek göçünü durdurur ancak yedek emek ordusunun avantajlarından faydalanan sermaye bu karardan memnun olmaz. Bunun üzerine hükümet işsiz yabancıların geri dönüşe zorlanmayacağına karar verir. Bu arada aile birleşmeleri de devam etmektedir, yasaktan korkan yabancı işçiler ülkelerine gitmemektedirler. 1980 darbesinin de etkisiyle özellikle Türkiye kaynaklı sığınmacı başvuruları hızla artmaktadır. Böylece göçmen nüfusu 1990'lı yılların başlarına dek hızla artmaya devam eder (Martin, 1994:202-3).

Bugün istatistikler Almanya'da 7,3 milyon yabacının yaşadığını söyler.⁷⁴ Bu rakam 82,4 milyon olan toplam nüfusun % 8,8'ine denk gelmektedir. Türkler 1,7 milyon nüfusla en kalabalık topluluktur. Onları İtalyanlar (534,000), Polonyalılar (361,000), Sırlar (316,000), Yunanlar (300,000) ve Hırvatlar (227,000) izler. Bu rakamlarla Martin'in aktardığı 1993 yılı verileri arasında önceki on yıllarda görülen dramatik farklılıklar yoktur.⁷⁵ Martin, hemen hepsi şehirlerde yaşayan yabancıların Frankfurt nüfusunun % 26'sını, Münih'in % 24'ünü, Köln, Berlin ve Stuttgart kentlerinin % 10-20'sini oluşturduğunu aktarır. Yine de Martin'e göre Alman şehirlerinde semtlerin etnik ayrışması, örneğin Amerikan şehirlerinden daha azdır (1994:204).

Federal Almanya Hükümeti Göçmen Sığınmacı ve Uyum Temsilciliğinin⁷⁶ rakamlarına göre bugün Almanya'da kabaca her dört göçmenden biri olan Türklerin yoğun göçü, aradan geçen zaman içinde birçok kez dizginlenmeye çalışılır. 1961'de imzalan anlaşmanın üzerinden 3 yıl geçmeden, 1964 yılında Türk göçmenlerin ikametleri iki yılla sınırlandırılır. Ancak 1968-73 dönemindeki ekonomik patlamayla birlikte Türk işçi göçü yoğunlaşmaya devam eder ve 1972'de Türkiye kökenliler, Almanya'daki en büyük göçmen topluluk olur. 1973'de Türk işçilerin grevine karşı yabancı işçi alımı tamamen durdurulur. Türk, Asyalı ya da Afrikalı sığınmacıların yaşadıkları alanla-

⁷⁴ *Statistisches Bundesamt Deutschland* (Almanya Federal İstatistik Bürosu), 2006 yılı sonu verileri. Ayrıntılı bilgi için bkz. www.destatis.de

⁷⁵ Türkiye'den Almanya'ya yönelik göç, özellikle 1973-1984 arası dönemde patlama yaparak 615,000'den 1,5 milyona çıkar. 1993 yılında 1,9 milyon olan Türk nüfusu, kesin dönüş ve daha çok Alman vatandaşlığına geçme gibi nedenlerle bugün 1,7 milyona inmiştir. (Yalçın, 2004:145; Martin, 1994:204; SBD verileri 2007). Ancak bu arada göç eden Türkler için hedef ülke çeşitliliği artmıştır. 2001 yılı rakamlarıyla Çalışma Bakanlığı verilerine göre yurt dışında 3,5 milyon Türk vatandaşı yaşamaktadır. Bu büyük topluluğun 3 milyonu Avrupa ülkelerinde, iki milyonu Almanya'da bulunmaktadır. Bkz. www.calisma.gov.tr/yih/yurtdisi_isci.htm

⁷⁶ Bundesbeauftragte für Migration, Flüchtlinge und Integration, Bkz. www.integrationsbeauftragte.de/

ra saldırılar en üst seviyeye çıktığı, 'Türk Sorunu'nun yoğun bir medya kampanyasına konu olduğu 1979'da referandum sonucunda nihayet Almanya'nun bir göçmen ülkesi olduğu kabul edilerek kalıcı uyum (entegrasyon) için ilk adımlar atılır. 1980'de Türklere vize uygulaması başlar. 1981'de aile birleştirme göçü ve Avrupa Topluluğu üyesi olmayan ülkelerden göç yasaklanır. 1982'de kesin dönüş yapan işçilere ikramiye ödemesi başlar. 1986'da hızlanan ırkçı saldırılar, Türk göçmenlerin hayatını kaybettiği kundaklama olaylarının meydana geldiği 1992-93 yıllarında en üst düzeye çıkar. Yeşillerin ve Sosyal Demokratların koalisyon hükümeti döneminde, 2000'de yurttaşlık yasasında, 2005'de göçmenlik yasasında kısmen liberalleştirici yeni düzenlemeler yapılır. Muhafazakâr hükümet 2007'de Türklere karşı ayrımcılık yapıldığı iddialarına konu olan, vatandaşlık hakkını ve aile birleşmelerini güçleştiren yeni göçmen yasasını kabul eder.

Ancak kaba hatlarına yer verilen bu uzun göç tarihi, sahip olduğu dönemeçler ve geçirdiği aşamalarla, göçmen sinemanın doğumuna yol açmakla kalmayıp onun biçimlenmesinde de etkili olur. İzleyen bölmelerde iki olgu arasındaki etkileşimin ipuçları bulunabilir.

Karşılaşma ve İlk Örnekler: Başkalarının Göçmen Sineması

Emek göçmenleri söz konusu olduğunda göçmen sinemanın üç farklı döneminden söz edilebilir. Henüz göç olgusunun kalıcı olup olmadığı bilinmediği, göçmenlerin misafir işçi sayıldığı, göçü takip eden ilk yıllar; göçmenlerin filmlerde ilk kez görünmeye başladığı dönem, karşılaşma olarak ele alınabilir. Bu dönem 80'lere, göçmenlerin ya da onların eski yurttaşlarının çektiği ilk göçmen filmlerine dek uzatılabilir. 90'larda, sömürge sonrası göçmen sinemasında olduğu gibi getto merkezli filmlerin bu dönemi eksiksiz bir *ethos*'a dönüştürecek denli ağırlığı söz konusudur. İkibinli yıllarla birlikte sonraki kuşak göçmenlerin kamera arkasına geçtiği üçüncü dönem ise sinemasal pratiğin her boyutunda melezliğin değişik tonlarının etkisini gösterdiği bir tür olgunluk aşaması olarak diğerlerinden farklı değerlendirilmeyi hak eder.

Alman Film Enstitüsü'ne göre⁷⁷ yabancı işçilerle II. Dünya savaşı sonrası hızlı ekonomik büyüme dönemi olan altmışlı yıllarda tanışan Avrupa'da misafir işçi problemlerine değinen ve yabancılara yönelik önyargı

⁷⁷ Bilgiler *Deutsche Filminstitut - DIF e.V.* (Alman Film Enstitüsü) ve *CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.* (Hamburg, Film Araştırmaları Merkezi)'nin işbirliğiyle, *Deutsche Kinemathekverbund* ve film endüstrisi derneklerinin katkılarıyla oluşturulan www.filmportal.de sitesinden alınmıştır.

ve dışlamayı sorun edinen ilk Almanca film, göçmen dalgasının hemen başında, Avusturya'da sahneye çıkar. Franz Antel'in *Heimat*⁷⁸ filmi *Ruf der Wälder* (Ormanların Çağırısı, 1965), Avusturya'da bir çelik fabrikasında çalışan ve mesai arkadaşlarının zenofobisiyle mücadele etmek zorunda olan İtalyan işçi Marcello'nun öyküsünü anlatır.

Ancak göçmenlerin sorunlarını ve krizlerini tüm yönleriyle doğru-
dan ele alan filmler asıl olarak 70'lerle birlikte ortaya çıkar. Almanya'da İranlı Sohrab Shahid Saless'in *In der Fremde/Der Gurbet* (Gurbette, 1975) bir yana, bu filmler neredeyse istisnasız olarak Alman sinemacılara aittir. Christian Ziewer (*Aus der Ferne sehe ich dieses Land/Uzaktan Görüyorum Bu Ülkeyi*, 1978) Pinochet diktatörlüğü altındaki Şili'den Almanya'ya sürgün gelen bir ailenin yaşadığı zorlukları, ailenin 16 yaşındaki çocuğu Lucho'nun gözünden anlatır.⁷⁹ Feminist sinemanın önde gelen isimlerinden Helma Sanders-Brahms'ın *Shirins Hochzeit* (Şirin'in Düğünü, 1976), Almanya'ya gelen köylü kızı Şirin'in işini yitirince nasıl hemen 'kötü yola düştüğünü' anlatır. Yeni Alman sinemasının en önemli sinemacılarından biri olan Rainer Werner Fassbinder'in *Angst essen Seele auf* (Korku Ruhu Kemirir, 1974), yaşlı dul bir kadınla (Emmi) evlenen genç göçmen işçi (Ali) ve çevrenin bu çift üzerinde kurduğu yıldırıcı baskıyı anlatır. Werner Schroeter'in *Palermo oder Wolfsburg* (Palermo ya da Wolfsburg, 1980) filmi, çalışmak için 17 yaşında Almanya'ya giden Nicola'nın, ilkin yaşamından hoşnutken yabancılaşma ve endüstri toplumunun yozlaştırıcı etkisi altında bir katile dönüşmesini anlatır.⁸⁰ Yapıtlarında sosyal duyarlılıkla göçmenlik temasını işleyen önde gelen örneklerden olan bu sinemacılar, uzun bir süre göçmenlerin tek sesi olurlar.⁸¹

Türkiye'de oyunculuk yaparken İsveç'e yerleşen Ayten Ürkmez-Kuyululu'nun, burada çöpçü olarak çalışan bir Türk göçmeninin yaşadığı dil ve uyum sorunlarını ve sonrasında tanıştığı İsveçli aktivist bir kadın sayesinde kazandığı politik bilinçlenmeyi anlatan filmi *Utanför* (Dışarıdakiler, 1971), göçmenlerin ya da onların eski yurttaşlarının yönetmen san-

⁷⁸ *Heimat* film: Alplerin pastoral ve durağan dünyasında geçen, arkadaşlık, aile ve sevgi konularını işleyen Almanca yurt filmi. Birçok kez sinemaya uyarlanan *Heidi* en bildik örneklerindendir.

⁷⁹ Bkz. www.filmportal.de

⁸⁰ Bkz. www.filmportal.de

⁸¹ Bu dönemde yukarıda anılan filmler dışında göçmen temsili örnekleri için bkz. Rainer Werner Fassbinder, *Katzelmacher* (1969); Werner Herzog, *Stroszek* (1977); Sohrab Shahid Saless, *Empfänger unbekannt/Alıcı Bilinmiyor* (1983) ve Jan Schutte, *Drachenfutter/Ejder Yemeği* (1987).

dalyesine oturduğu ilk kurmaca yapımıdır (Öztürk, 2004:147). İranlı sürgün Sohrab Shahid Saless'in Berlin'de aynı evi paylaşan, günlük yaşamın zorluklarıyla geleceğe dair iyimser hayaller arasında kalan bir grup Türk işçiyi anlatan filmi (*Gurbette*, 1975), Almanya'daki ilk örnektir. Aynı dönemde İstanbul doğumlu Tunç Okan (Tunç Kulen ya da filmlerinin bazı yabancı baskılarında kullandığı isimle Bay Okan), Türkiye'den İsveç'e kaçak olarak sokulan bir otobüs dolusu insanın öyküsünü anlatan sarsıcı bir çalışma olan *Otobüs* (1976) filmiyle uluslararası alanda ses getirir. 1980'lerde Almanya'da *Tevfik Başer* (40 qm Deutschland (40 m² Almanya, 1986); *Abschied vom falschen Paradies* (Sahte Cennete Veda, 1989); *Lebewohl, Fremde* (Elveda Yabancı, 1991) ve *Zeit der Wünsche* (Dilekler Zamanı 2005)⁸² ya da İsviçre'de Çek asıllı Bernard Safarik (*Das kalte Paradies/Soğuk Cennet*, 1986) kendi yurttaşları olan göçmen işçileri konu edinmeye başlarlar.

Özellikle Yeni Alman sinemasından yönetmenler ve onları izleyen göçmen ya da göçmenlerin eski yurttaşı olan sinemacıların filmle-ri birçok yazar tarafından Sarita Malik'in Siyah İngiliz sinemasına ilişkin "Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity" adlı makalesine atıfla görev sineması olarak değerlendirilir (Göktürk, 1999; Gemünden, 2004; Burns, 2007).

Malik, görev sinemasını "içerikte sosyal konular, tarzda belgeselci-gerçekçilik, niyette katı bir sorumluluk taşıyan" filmler olarak tanımlar. Görev filmleri nesnelerini toplumsal krizlere göre konumlandırır, sorunları ve çözümleri merkez ve çevre, beyaz ve beyaz olmayan topluluklar çerçevesi içinde dile getirmeye girişir. Malik, söz konusu içeriğin yapım bağlamıyla, özellikle 60'lar ve 70'ler boyunca kamu kaynaklarının kıtlığıyla ilgili olduğunu savunur (1996:203-4).

Deniz Göktürk de kamu kaynaklarından faydalanan yeni Alman sinemasının toplumsal görev bilinciyle göçmenleri ele aldığını ancak kamusal kaynaklardan faydalanmanın bazı durumlarda yaratıcılığı kısıtladığını ileri sürer. Aynı biçimde göçmen ya da azınlık topluluğundan sinemacılar, kendilerinden halklarının sorunlarını anlatan filmler beklendiği ve bu doğrultuda fonlara daha kolay ulaşabilecekleri için bir çeşit görev sinemacısına indirgenmiş durumdadırlar (Göktürk, 2000).⁸³

⁸² Yönetmenliğini Rolf Schübel'in yaptığı, Başer'in senaryosunu yazdığı bu son film, farklı bir dönemde çekilmesine karşın paragrafta anılan diğer filmlerle benzer özellikler taşıyan bir geç örnek olarak bu bölümde ele alınabilir.

⁸³ Gemünden, Kutluğ Ataman'ın kendisine Türkiye doğumlu, ABD eğitilmiş, Londra'da yaşayan bir sinemacı olarak *Lola + Bilidikid* için kaynak bulmanın nasıl

Yetmişlerin Yeni Alman Sineması filmleri seyirciyi toplumsal ve cinsel adaletsizlik ve ırksal önyargıya dair bilinçlendirmeyi hedefler. Kurbanın, baskı görenin, susturulanın, diptekilerin konumunu vurgularlar. Başer ve Safarik'in filmlerinde de kibirli, bilgisiz ve önyargılı bir toplumda yaşayan, tahammül edilen, sömürülen, baskı gören, aşağılanan misafir işçiler olarak göçmenlerin sinemasal imgesi hemen hemen aynı kalır. Yani dönemin Alman yönetmenleriyle, göçmenlerin vatandaşı sinemacıların yapımları arasında film pratiği ve dünya görüşü açısından büyük bir benzerlik vardır.

Bu dönem yapımlarının asıl eleştirilen yönü ise göçmenler ve yerli halk arasında bölünmüş dikotomik bir dünya imgelemine dayanıyor olmalarıdır. Ezenlere ve ezilenlere dair öyküler aynı zamanda bir arada yaşamaları mümkün olmayan iki toplumu ima eder. Bu filmler Alman olanlar ve olmayanlar arasındaki bu köklü farklılığa vurgu yaparak “iki kültür arasında kaybolanlara” ilişkin popüler anlatıyı sağlamlaştırma görevi görmekle eleştirilirler. Angelica Ferrer, “Fassbinder'in *Korku Ruhu Kemirir* (1974), Helma Sanders-Brahms'in *Şirin'in Düğümü* (1976), Jan Schütte'nin *Ejder Yemeği* (1987), gibi çağdaş Batı Alman filmlerinde sefil figürler olarak kurulan azınlık temsiliinin, aslında en çok baskıcı ve baskı görenin süregelen statik düalist düzenlemesini onaylamaya yarayan acıma ve sempati duygusunu uyandırarak hegemonyacı bir seyircilik deneyimine” yol açtığını ileri sürer (aktaran Mennel, 2002:136). Sabine Hake, özellikle Tevfik Başer'in *40 Quadratmeter Deutschland/40 m² Almanya* (1986) ve *Elveda Yabancı* (1991) filmleri gibi (Hark Bohm'un *Yasemin* [1988]'ini de burada anabiliriz) asıl kurban olarak Türk kadını etrafında dönen örneklerde, bunların etnik ayrımcılık ve baskı öyküleri olmalarına karşın Türklük kimliğinin başlıca niteliklerinin Almanlara ait suçluluğu gölgeleyecek biçimde kullanıldığını eleştirisini getirir (Hake, 2002:191). Göktürk, bu filmlerin bir sosyal hizmetler görevlisinin perspektifini canlandırdıklarını ve ömrünü doldurmuş kültürel saflık, cemaat ve ontantik fikirleriyle içli dışlı olduklarını; genellikle metalaştırılmış sürgün ve diaspora kavramlarına (Tevfik Başer örneğinde olduğu gibi çoğu zaman sinemacıların biyografilerinin bu kavramlarla ilgisi olmasa da) dayandıklarını, film destek siyasalarından faydalanmak ve belirli seyircileri hedeflemeyebilmek için “etnik” ya da “Üçüncü Dünya” etiketine uyduklarını ileri sürer (Göktürk:1999).

görece kolay olduğunu anlattığını aktarır. Oysa Ataman Sigmund Freud hakkındaki film planları için henüz Alman ya da Avusturyalı otoritelerden herhangi bir destek alabilmiş değildir. Ataman'ın şüphesi, yetkililerin böyle bir konu için “etnik” bir sinemacıya güvenmedikleridir (2004:190).

Yetmişli ve seksenli yılların filmlerinde olumlu Alman figürler ya hiç yoktur ya da Tim Van Beveren'in *Jannan - die Abschiebung* (Sınırdışı, 1985) filmindeki idealist avukat gibi öğretici iyi karakterler olarak yer alırlar. Aynı zamanda Werner Schroeter'in *Palermo oder Wolfsburg* (1980) filminde ya da Jeanine Meerapfel'in *Die Kümmeltürkin geht* (Kimyon Türk'ü Gidiyor, 1985) adlı belgeselinde olduğu gibi, en azından üstü örtülü olarak Akdenizli ya da Yakın Doğulu düşün tarzıyla Orta Avrupalı yaşam tarzının çok farklı iki kültür olduğu ve karşılaşmalarının kaçınılmaz sonucunun çatışma olacağı fikri egemendir.⁸⁴ Sadece birkaç filmde (Örneğin Tevfik Başer'in *Sahte Cennete Veda*, 1989) iki kültür arasında saygıyla biçimlenen uyumlu bir anlayış söz konusudur. Bazen Başer'in diğer filmi *40 m² Almanya'da* (1986) olduğu gibi, bildik anlatı tersine çevrilir ve çatışmanın merkezine bir Türk'ün ev sahibi ülkeye ilişkin önyargıları oturtulur. Ancak nasıl kurulurlarsa kurulsunlar, Katja Nicodemus'un *Die Zeit*'da yazdığı gibi, "toplumsal aydınlanma dürtüsüyle, misafir işçi diye adlandırılan insanları, yabancılara yönelik uygulanan ekonomik merkezli ve entegrasyonla ilgilenmeyen politikaların kurbanı olarak" sunan 70'lerin ve 80'lerin göçmen filmlerinde bir arada yaşama girişimi her zaman başarısız olmaya mahkumdur (2004).

Bir arada yaşamının mümkün görülmediği, ne melezleşmenin ne de melez kimliklerin en azından teoride ve sanatta kaçınılmaz bir toplumsal öge olarak kabul görmesinin söz konu olmadığı bu dönemde John Berger (1976) ve Homi Bhabha (1990), göçmeni hayata bağlayan tek ve büyük bir öge olarak kesin dönüş fikrini ortaya sürerler. Bhabha'ya göre (1993:216), yaşamı daha iyi bir gelecek uğruna askıya alan, "otomatik bir makine (*automaton*) olarak işlev gören Türk göçmen, efendi köle mücadelesi içinde bile sayılamaz". Bu betimleme sessiz bir beklenti içinde olan, edilgen kılınmış ve kurbanlaştırılmış göçmen işçilere dayalıdır. Henüz ne bir arada yaşama ve uyum fikri ne de melez kimlikler söz konusu değildir. Homi Bhabha, "göçen insanların ıssız sessizliği"nden bahseder. Ona göre "Türk, *heimlich* (ör-tük) ulusal kültür metaforunu terk ettiğinde" ortaya 'oral boşluk' çıkar, bu yüzden Türk göçmenleri kesin dönüş mitine sarılırlar (1993:316). John Berger bu miti şöyle ifade eder:

Temelli dönüş masal gibi bir şeydir. Anlamsız olabilecek bir şeye anlam verir bu masal havası. Hayatta olduğundan daha büyük bir olaydır bu son dönüş. Özlem ve dua ko-

⁸⁴ Bkz. www.filmportal.de

nusu bir olaydır. Hayal edildiği için, hiç gerçekleşmemesi bakımından da masalsı bir yanı vardır son dönüşün. Çünkü son dönüş diye bir şey yoktur aslında (1976:216).

Kendisi için en iyisinin geri dönüş olduğuna karar verilen (ama bunu da yapamayacak olan), edilgen, pasif, sessiz, kurban “misafir işçi” (Türk) imgesi, toplumsal bir gerçekliğe dayandığı kadar önyargı ve kültürel stereotiplerden beslenir. Roman ve film gibi kurmaca anlatılar bir yana, hümanist kaygılarını bildiren birçok belgesel ve röportaj çalışması da bilerek ya da bilmeyerek bu stereotipik bakış açısını içselleştirir.

Arlene Akiko Teraoka (1989), göçmen işçiler üzerine yapılmış üç belgesel röportaj kitabı⁸⁵ incelediği makalesinde, açık bir empatiyi ve gerçekliği göçmenlerin gözünden sunmayı hedefleyen bu metinlerin anlatı stratejilerinde yoğun olarak kültürel stereotipleri kullandığını ileri sürer. *Vadedilmiş Ülke*'nin metinlerinde göçmenlerin duygusal sözleriyle yazarın mesafeli ve rasyonel ifadeleri, Türk işçiyle yapılan röportajın kurgulanmamış dökümünün dağınıklığı ve odaksızlığıyla yazarın açık, üzerinde düşünülmüş ifadeleri karışıklık yaratacak biçimde yan yana getirilir. Yazarın “Türk işçi kılığına” girdiği *Ganz unten*'de (yoğun bir ilgi gören bu çalışma 1986'da Jörg Gfrörer tarafından doğrudan sinema [duvardaki sinek] tekniğiyle yapılan aynı adlı belgesele de ilham verir [Burns, 2007:4]). Türkler baskı gören, sömürülen, zulmedilen gibi sıfatlarla anılır; birey olarak değil ezilen, eğitimsiz bir topluluk olarak algılanır.

Yeni Alman Sinemasında ve daha sonra göçmen filmlerinde, 70'ler ve 80'ler boyunca kurbanlaştırılmış stereotipik göçmen temsilleri, göçmenlik olgusunun başka boyutlarının ortaya çıkmaya başladığı sonraki döneme kadar popülerliğini korur. Ancak doksanlı yılların ortalarında göçmen sorununun toplumsal algılamasının değişmesiyle birlikte -yerine yeni stereotiplere bırakmak kaydıyla- silikleşmeye başlar.

Göçmenlerin Sineması: Arka Mahalle Ethosu

Doksanlar ulusal kimliğin ve melezliğin Avrupa'da ve Almanya özelinde Almanlar ve göçmenler tarafından algılanmasında radikal dönüşümlerin gerçekleştiği bir dönemdir. Misafir işçi kavramı geride kalmaya

⁸⁵ Tereoka'nın incelediği metinler, Max von der Grün'ün *Leben im gelobten Land:Gastarbeiterporträts* (Vadedilmiş Ülkede Yaşam: Misafir İşçi Portreleri, 1975), Günter Wallraff'ın *Ganz unten* (En Dipte, 1985), Paul Geiersbach'ın *Bruder, muss zusammen Zwiebel und wasser essen!: Eine türkische Familie in Deutschland* (Kardeş, Soğan yeyip su içmeliyiz!: Almanya'da bir Türk ailesi, 1982) adlı Türk göçmenlerle yapılmış belgesel röportaj örneklerindendir.

başlar. Almanya'da 1979'da uygulanmaya başlayan entegrasyon politikaları sayesinde Almanlarla aynı temel eğitimden geçerek yetişen ikinci kuşak göçmenler artık genellikle çok-kimlikliliğin *tireli* ifadesiyle, Türk-Alman ya da Alman-Türk olarak anılmaya başlarlar.

Sabine Hake, 80'lerin ortalarından itibaren politik kimlik hareketliliğinin ve çeşitliliğinin artışının sinemaya da yansıdığını kaydeder. Almanya'da ulusal sinemanın farklı seyirciler ve marjinal tatlar için alanını genişlettiğini belirtir. Örneğin gay ve lezbiyenlerle ilgili filmler, jenerik uyarışmaları genişletmenin ötesinde ayırt edici bir *queer* duyarlılığı geliştirirler. Bu, cinsiyet, kimlik ve arzuya ilişkin yerleşik kavramlara karşı bir mücadele biçiminde gelişir. Yeni Alman sinemasının iç yolculuk ve kendini keşfetme ethosu, yerini birleşme sonrası sinemanın eğlence arzusuna bırakırken cinsiyet sorunları özellikle yalnız kadın ve gay, yabancı erkek arkadaşlığı gibi temalar üzerinden (Doris Dorrie'nin *Happy Birthday Türke!* [*İyi ki Doğdun Türk!*, 1991], Angelina Maccarone'nin *Alles wird gut*, [*Herşey Güzel Olacak*, 1998] filmlerinde olduğu gibi) simgelenen çokkültürlülükle birlikte ele alınır (Hake, 2002:172-4). Marjinal kimlikleri kucaklayan ve merkeze çeken bu liberal hava, göçmenlere de kendi seslerini duyurabilme olanağını hazırlar.

Doksanlı yılların ortalarından itibaren ikinci kuşak göçmenlerin ya da emek göçmenlerinin çocuklarının filmleri ortaya çıkar. Bu bir dönüm noktasıdır; çünkü şimdiye kadar ev sahibi ülkenin sinemacılarının ya da kendileri gibi işçi sınıfından olmayan eski yurttaşlarının çoğu zaman iyi niyetli çabalarına rağmen tepeden bakan anlatılarının dışında, göçmenler ilk kez kendi anlatılarını kurma ve öz temsillerini gerçekleştirme olanağına kavuşurlar. Böylece yetmişli ve seksenli yılların "görev sineması"nı geride bırakırlar.

Türk-Alman sinemacıların bir manifestosu, kolektif bir sinema hareketi oluşturma niyeti olmasa da, bu yeni sinemasal dalga kendi içinde ve benzer hareketlerle birçok ortak noktası olan, karakteristik bir film pratiği yaratır. 1998'de verdiği bir röportajda, Fatih Akin "Scorsese ve diğer İtalyan-Amerikanlar filmlerini yapabilmek için 70 sene beklediler. Cezayirli-Fransızlar *cinéma beur* için otuz yıl beklediler. Biz daha hızlıyız. Şimdiden yola çıktık" der (aktaran Nicodemus, 2004). Kuşkusuz, Akin'ın ironik bir tonda dile getirdiği zamansal fark, sinemasal üretim için gerek duyulan sürenin her göçmen toplulukta değişmesiyle değil, göçmen sinemanın ortaya çıkması için uygun kültürel ve ekonomik koşulların oluşmasıyla açıklanmalıdır. Akin, bu durumun farkında olacak ki, seçtiği örnekler arasında önemli koşulluklar ve etkileşimler bulunmaktadır.

Barbara Mennel, 1990'ların ortalarında neredeyse aynı zamanlarda yapılan Alman ve Fransız filmlerinin, birbirlerine ve her ikisinin (ama özellikle Fransa'daki örneklerin) Amerikan getto filmlerine olan benzerliğe dikkat çeker. Ona göre bu benzerlik, göçmenlerin yerel ve küresel konumlarındaki benzerliği hatırlatır. Mennel'e göre getto merkezli (*ghettocentric*) film türü, *auteur*'lükle birlikte ulus aşırı sinemasal pratikleri tanımlayan iki önemli olgunun biridir. Getto merkezli filmin kaynağında uluslararası dağıtım için tasarlanmış Amerikan stüdyo filmleri vardır. *Auteur*'lük ise genellikle önde gelen Avrupalı yönetmenlerle ilişkilendirilir (Mennel, 2002: 134,142).

Göçmen çocuklarının ilk sinemasal pratikleri, 1990'ların ikinci yarısını bir arka mahalle ethosu olarak algılamaya el verecek denli ezici bir yoğunlukla getto ya da banliyö filmleri üzerinden gerçekleşir. Diasporik sinema bölümünde bahsedilen Balekdjian'ın *Kumarbazlar* (2005) filmi, sömürge sonrası göçmen sinema bölümünde bahsedilen İngiltere'de Hanif Kureishi'nin *London Kills Me* (*Londra Beni Öldürüyor*, 1991), Damien O'Donnell'in *East is East* (*Doğu Doğudur*, 1999) Fransa'da Kassovitz'in *Café au Lait* (1994) ve *Protesto* (1995), Merzak Allouche'nin *Salut Cousin* (*Selam Kuzen*, 1996), Mehdi Charef'in *Arşimed'in Haremindedir Çay* (1985), Karim Dridi'nin *Bye Bye* (1996), *Öfke* (2003) filmleri büyük kentlerin gettolarına, banliyölerine ya da arka mahallelerine sıkışmış göçmenlerin hikâyelerini anlatırken, mahalleye de -çoğu örnekte stilize edilmiş bir gerçeklikle- özel vurgunun yapıldığı anlatılar olarak dikkat çeker.

Mahalleye yönelik özel vurgunun ardında getto ya da banliyölerin etnik nüfusun yoğunlaştığı, kültürel kimliklerin çeşitliliğinin görece sınıfsal homojenliğe eşlik ettiği, böylece büyük kentin geri kalanından farklılaştığı alanlar olduğu gerçeği yatar. Ancak önerilen başka gerekçeler de vardır. Werner Schifffauer, genç göçmenlerin kendilerini uluslar yerine şehirlerle özdeşleştirdiklerini, çünkü kentin onlara etnisitelerine indirgenmekten kaçınma fırsatı tanıdığını ileri sürer. Büyük kentler kendi karmaşık ve heterojen kültürlerini geliştirirler. (aktaran Mennel, 2002:148). Mennel ise ekonomik faydacı bir gerekçe göstererek genç göçmenlerin kentlerle özdeşleşmesinin bazı Alman kentlerinin, özellikle Hamburg ve Berlin'in kendi sınırlarında çekilen filmlere verdiği destekle çakiştığını belirtir (2002:148).

Thomas Arslan'ın *Geschwister* (*Kardeşler*, 1997) ve *Dealer* (Satıcı, 1999), Fatih Akin'ın *Kısa ve Acısız* (1998), Yüksel Yavuz'un *Aprilkinder* (*Nisan Çocukları*, 1998), Kutluğ Ataman'ın *Lola+ Bilidikid* (1999), Lars Becker'in Feridun Zaimoğlu'nun *Abschaum* adlı romanından uyarladığı

Kanak Attack (2000), Neco Çelik'in *Urban Guerillas/Şehir Gerillaları* (2004) gibi filmleri genç göçmenlerin yaşadığı kentli alanlarda geçer.

Mennel, yukarıda anılan ilk üç filmin Amerikan getto merkezli filmlerini hatırlattığını ileri sürer. *New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991), *Boyz'n the Hood* (John Singleton, 1991), *Menace II Society* (Albert Hughes, 1993) ve *Clockers* (Spike Lee, 1995) gibi siyah Amerikan filmler Jacquie Jones'un "getto estetiği" dediği olguyu yansıtır. Filmlerin anlatıları, kurtulmayı başaran bir karakter içerse de alternatif bir uzam gösterilmez. Cinsiyetçi bir suç söylemi söz konusudur, erkekler kadın satıcısı ya da uyuşturucu satıcısıdır; kadınlar fahişe ya da annedirler. Öykü ya intikam ya da bir kahramanın gettodan kaçmak için (genellikle başarısız) bir girişimde bulunması üzerine kurulur. Mekânların yeni gerçekçi tasviri ve mizansen sayesinde otantik görünürler. Ancak abartı, fetişleştirme, uyuşmaların yeniden dolaşıma sokulması, gerçekçilik arzusunun altını oyar (Mennel, 2002:137-8).

Mennel'in Amerikan getto filmlerinin karakteristiği olarak sunduğu birçok özellik, göçmen filmlerinde de benzer biçimde yer alır. Örneğin René Prédal, *beur* sinema kahramanlarının yaşamlarında neredeyse hiçbir zaman başarılı olamadıklarının altını çizer. Sinema kesinlikle onları kazananlar ya da hayat tarafından bolluk içinde şımartılmış olarak göstermez. Her zaman sıcaklıkla ve sefillikten uzak olarak sunulmalarına karşın seyircide hiçbir biçimde imrenme duygusu yaratamazlar ya da seyircilerin rüyalarını süsleyemezler (aktaran Armes, 2005:131). Aynı durum *Kısa ve Acısız* (1998), *Kanak Attack* (2000) gibi örneklerde de geçerlidir. Bu örnekler, önceki kuşak sinemacıların göçmenlere ilişkin stereotiplerinin ömrünü doldurduğu ve yerini yeni stereotiplere bıraktığının kanıtıdır.

Artık emek göçmenleri sessiz, edilgen, pasif, ezilen kurbanlar değildir. Konuşma ve eyleme yeteneği kazanmışlardır. Ancak bu değişimin görüldüğü kadar radikal bir kopuş anlamına gelmediğini gösteren kanıtlar vardır. "Pasif misafir işçi" nihayet eyleme geçme yeteneğini kazandığında, karşımıza gettoda "suç işleyen göçmen genç" olarak çıkar. "Kurban" stereotipi yerini "suçlu" stereotipine bırakır. Pasifliğin alternatifi "suç" eylemidir. Önceki kuşak filmlerin klostrofobik atmosferi de ciddi bir dönüşüm geçirmez. Anlatı evreninin boyutları ancak Tevfik Başer'in *40 m² Almany'a'sında* (1986) gettonun görünmez sınırlarına kadar genişlemiştir ancak yine de çıkış kapısı bilinmeyen kapalı bir evrendir. Kazanılan konuşma yeteneği ise kusursuz değildir. Gramer sapmalarının ve

(hem Türkçe hem Almanca) melez argonun standart haline geldiği bir sosyolekt (*Kanak Sprak*)⁸⁶ suça eğilimli genç erkeklerin konuşmasına egemen olur. Ancak Feridun Zaimoğlu'nun bir “silah”, bir “gizli kod” olarak nitelediği bu kusurlu sosyolekt, sadece getto içinde işe yarayan bir savunma silahı olarak işlev görür.

Özet olarak getto merkezli film yapımı, 1990'lara dek başkalarının temsil edilen göçmenlerin kendi seslerini duyurdukları ilk sinemasal mecra olarak önem taşımasına karşın, bu olanağın özgürleşimci potansiyelinin yeterince kullanılmadığını kaydetmek gerekir. Bunun için göçmen sinemasal pratiğinin, göçmen temsillerini stereotiplerden arındırılacağı, ulusaşırılığın ve melezliğin müzakere edileceği yeni direniş stratejilerini devreye sokacak biçimde çeşitlenmesini beklemek gerekir. Ancak bu çeşitlenmenin gerçekleşmesi için yeni bir döneme gerek kalmaz. 1990'ların sonuna doğru, bir yandan getto merkezli filmlerin göçmen sinemasal pratik üzerinde ağırlığı sürerken diğer yandan yeni bir ulusaşırın, melez sinema filizlenir ve göçmen sinemasında birçok farklı açıdan ilk ciddi kopuşu gerçekleştirmeye başlar.

Sonraki Kuşak Göçmenler, Melezleşen Kimlikler, Çeşitlenen Film Pratikleri

Deniz Göktürk, garip bir kelime oyunuyla⁸⁷ adlandırdığı, çok yerde yayınlanmış ve birçok versiyonu bulunan “Turkish Delight-German Fright” (1990) makalesinde, bu yeni sinemasal eğilimi “me-

⁸⁶ Feridun Zaimoğlu, getto söylemini yeniden üreten, marjinal sesleri işlediği pek çok kitap yazmıştır. Bunlardan biri olan *Kanak Sprak* (1995), 1980'lerin sonlarında doğan, gettolardaki Türk gençlerinin, özellikle erkeklerin sosyolektinin ismini taşır. Kitabın yayınlanmasının bu ismin iyice yerleşmesine katkısı olmuştur. *Kanak Sprak* kabaca *Kanake* konuşması anlamına gelir. Hawaî dilinde insan, erkek anlamına gelen sözcük önceleri “işçi”, “eğitimsiz insan” anlamında kullanılmış, zamanla yabancı göçmenler, daha çok Türk, Arap ve İranlılar için olumsuz anlamda kullanılmıştır (Boa ve Palfreyman'dan aktaran Rendi, 2006:79). Zaimoğlu hakaret içeren bu sözcüğü ters yüz ederek (*nigger* ya da *queer* örneğinde olduğu gibi) hedeflediği grup tarafından gururla kullanılmasına önyak olur. Ancak sözcüğün yerleşmesinde rolü olan Zaimoğlu yakın zamanda verdiği bir röportajda sözcüğün kullanım ömrünün dolduğunu ifade etmiştir. (*Die Welt*, 4 Eylül, 1999) Bkz. www.Welt.de

⁸⁷ Bu kelime oyunu metin içinde de çizgi film estetiğinde rahatsız edici bir tonla devam eder: “You would expect the Turks to be the ones who are paralyzed by fright whereas Germans take a delight in chasing them. However, there are also some indications of German fright caused by the presence of two million immigrants from Turkey who have not only introduced Döner Kebap [...], but who now wish to erect minarets in German cities” (Göktürk, 1999:5).

lezliğin hazlarını yansıtan oyunbaz sinema” olarak tanımlar. Bu sinema ne Göktürk’ün göçmenlere sosyal hizmetler uzmanı gibi yaklaştığını ileri sürdüğü, onları kurbanlaştıran ve edilgenleştiren görev sinemasıdır, ne de etnik kültürün büyük ölçüde getto merkezli, suça yatkın bir kentli genç erkek kültürüyle yer değiştirildiği ancak bu yapılırken göçmenlerin karşı kültürel konumuna dokunulmayan ve onları sorunun kaynağı olarak gösteren getto merkezli sinemadır.

Artık, 70’lerin ve 80’lerin Alman yönetmenlerinin “göçmen dramalarında” çok tipik olan gözyaşı ve depresyon gözden düşer. Katja Nicodemus’un belirttiği gibi bu sinema sadece suça yatkın gençlik, toplumsal sorunlar, kültürel izolasyon ya da gettolaşma ile ilgili değildir; aksine bu filmlerin dayandığı görüşe göre “göç, günümüzde damgasını vurduğu küresel dünyada o kadar sık rastlanan bir durumdur ki üzerine laf etmeye değmez” (2004).

Bu dönemde çoğunluğunu sonraki kuşak göçmenlerin oluşturduğu birçok sinemacı, çok çeşitli, birbirine benzemeyen yapıtlar verir. Bu filmleri ve sinemacıları belli bir kategori altında toplamak indirgemecilik tehlikesi taşır. Zira bazı sinemacılar tireyle ayrılmış çok kimlikli etiketleri reddeder ve kendilerini doğrudan içinde yaşadıkları ulusun adıyla tanımlarlar. Gemünden, Fatih Akın’ın *Im Juli (Temmuzda, 2000)* filminin bir Alman filmi olduğuna özel vurgu yaparak azınlık portresi çizen ilk filmi *Kısa ve Acısız*’dan sonra *tireli sinemacı* etiketini reddettiğini ileri sürer: “Bu etiketi reddederek Akın, farklı sosyal kaygıları olan, farklı türlerde, farklı filmler yapma, farklı seyircilere ulaşma hakkını savunur” (2004:180). Barbara Mennel, Thomas Arslan’ın da Akın gibi sinemacıların filmleriyle etnik kimlikleri arasında bir ilişki kuran etiketleri sorguladığını, dahası sinemacıların birbirleriyle bir grup halinde algılanmaktan da rahatsız olduklarını belirtir (2002:133). Bazı sinemacılar tire işaretiyle anlatılamayacak kadar iç içe geçmiş çoklu kimlikler taşırlar. Anne babası Fransız ve İranlı olan ve Almanya’da yaşayan göçmen sinemacı Romuald Karmakar’ı *tireli* kimlik ifadesiyle tanımlamak zordur. Bazıları uzaktan da olsa göçmenlik temasıyla ilgilenmez. Mennan Yapıoğlu’nun kısaltarak kullandığı adı (Mennan Yapıcıoğlu) etnik kökene ya da göçmenliğe dair ipucu barındırmaz. Karmakar ve Yapıoğlu göçmenlik temasını tamamen arkalarında bırakmışlardır. Bu çeşitlilik, görece uzun sayılabilecek kişisel göçmenlik tarihlerinin ve değişik göçmenlik deneyimlerinin elverdiği farklılaşmaya dayanır ve diasporik sinema bölümünde ele alınan sinemacılar da görülen sinemasal pratik çeşitliliğiyle, herhalde zaman faktörüyle açıklanabilecek bir benzerlik taşır.

Yaklaşık olarak 1990'ların sonlarında başlayan bu dönem, hem Fatih Akın (*Kurz und Schmerzlos/Kısa ve Acısız*, 1998; *Im Juli/Temmuzda*, 2000; *Solino*, 2002; *Gegen die Wand/Duvara Karşı*, 2004; *Kebab Connection* [Senarist], 2004, *Crossing the Bridge-The Sound of Istanbul/İstanbul Hatırası-Köprüyü Geçmek* 2005, *Auf der anderen Seite/Yaşamın Kıyısında*, 2007), Thomas Arslan (*Geschwister/Kardeşler*, 1997 *Dealer/Satıcı*, 1999; *Der Schöne Tag/Güzel Gün*, 2001; *Aus der Ferne/Uzaktan*, 2006; *Ferien/Tatil*, 2007), Neco Çelik (*Alltag/Gündelik*, 2002; *Şehir Gerillaları*, 2003; *Hinter der Tür/Kapının Ardı*, 2004) gibi Türk-Alman ya da Almanya doğumlu sinemacılar için, hem de Yılmaz Arslan (*Langer Gang/Uzun Yürüyüş*, 1992; *Yara*, 1998; *Fratricide-Brudermord/Kardeş Katili*, 2005), Hussi Kutlucan (*Summer in Mezra/Mezra'da Yaz*, 1991; *Ich Chef Du Turnschuh/Ben Patron, Sen Spor Ayakkabısı*, 1998; *Drei Gegen Troja/Troyaya Karşı Üç Kişi*, 2005), Yüksel Yavuz (*Aprilkinder/Nisan Çocukları*, 1998; *Kleine Freiheit/Küçük Özgürlük*, 2003), Züli Aladağ (*Elefantenherz/Fil Yüreği*, 2002) gibi Türkiye kökenli sinemacılar açısından hayli üretkendir. Yaş ortalamaları 40 olmasına karşın ortalama üçten fazla uzun kurmaca film yöneten bu sinemacılar, Naficy'nin aksanlı sinemanın özelliklerinden biri olarak saydığı sınırlı sinemasal üretim handikapından etkilenmiş görülmezler.

Ayrıca bu dönem Yunan-Alman Filippus Tsitos (*My Sweet Home/Güzel Evim*, 2001) ve Daphne Charizani (*Madrid*, 2003), Hırvat-Alman Damir Lukacevic (*Heimkehr/Povratak/Eve Dönüş*, 2003), İranlı-Alman Shahbaz Noshir (*Angst isst Seele auf/Ruh Korkuyu Kemirir*, 2002) Almanya'da yaşayan Gürcü sinemacı Dito Tsintsadze (*Schussangst*, 2003), Angelina Maccarone, (*Ein Engel schlägt zurück* 1997; *Alles wird gut*, 1998; *Fremde Haut*, 2005; *Verfolgt*, 2006; *Vivere*, 2007), Nadya Derado (*Yugotrip*, 2004 ve Neco Çelik'le birlikte senarist olarak, *Alltag*, 2003), Ayşe Polat (*Auslandstournee/Yurt Dışı Turnesi*, 1999; *Koru Kendini*, 2004) ve Buket Alakuş (*Anam*, 2001; *Eine Andere Liga/Ofsayt*, 2005; *Freundinnen fürs Leben/Ömür Boyu Arkadaşlar*, 2006), Sülbiye Günar (*Karamuk*, 2002; *Saniye's Lust/Saniye'nin Şehveti*, 2004) ve Nuray Şahin (*Die Letzte Patrone/Son Fişek* 1999; *Folge der Feder/Helin'in Hayalleri*, 2004) gibi çoğunluğu Türk-Alman kadın sinemacılar oluşturan farklı etnik kökenlerden sinemacılar da ciddi varlık gösterirler.

Göçmen ya da melez sinemacıların yöneldiği, içinde derin farklılıklar bulunan sinemasal pratiklerin kaynakları, eleştirmenler arasında tartışma konusudur. Kişisel tarz farklılıklarının ağırlığının hissedildiği bu dönem sineması içinde önceki dönem göçmen sinemasına yakın

örnekler de bulunmasına karşın, daha çok olumlu figürlere yer verilen oyunbaz filmlerden oluşur. Ancak birçok örnekte oyunbaz stratejiler ya da “melezliğin hazları” çatışmayı ortadan kaldırmaz, sözgelimi birleşme sonrası Alman *konsensus sinemasının* konformizmine kapılmaz. Göç bir tema olarak yaygınlığını korumaktadır ancak önceki dönemlerin baskın izleği olan “iki kültür arasında kalma”, yerini göçün ve göçmenliğin çoğu zaman melezlikle bağlantılı daha farklı boyutlarına bırakır. Birçok örnekte ise, göçmenlik ya da melezlik anlatıda tema olarak değil *trope* olarak yer alır.

İlk dönem göçmen sinemanın popüler izleği olan iki kültür arasında kalan göçmen ailesinin dramı, bu dönemde de kendisine yer bulur; Rolf Schübel’in *Dilekler Zamanı* (2005), “göçmen dramalarının” proto-tipik örneklerinden farksızdır, öyle ki oyuncuların bildik yüzleri olmaksızın filmin yapım tarihini kestirebilmek güçtür. Öte yandan Yüksel Yavuz, *Nisan Çocukları* (1998) filminde aynı klişeleri ve şematik anlatı motiflerini kullanarak 70’lerin ve 80’lerin göçmen aile dramalarını cinsiyet politikaları açısından ters yüz eder. Filmdeki “iki kültür arasında kalan” göçmen Kürt ailenin egemen figürü kadınlardır. Tefik Başer’in *40 m² Almanya* (1986) filmindeki eve hapsedilen, sessiz kalan kadın karakter Turna’nın yerini bu filmde hastalık yüzünden evden çıkamayan sessiz baba alır. Erkek kardeşini batılılar gibi davrandığı için eleştiren, ablası Dilan’dır. Helma Sanders’in *Şirin’in Düğünü* (1975) ya da Hark Böhm’ün *Yasemin* (1988) filmlerindeki kadın karakterler yerine köydeki kuzeniyle evliliği çok önceden kararlaştırıldığı halde bir Alman fahişeye âşık olan ve kültürel çatışmanın kurbanı durumuna düşen de (Cem) erkek karakterdir.

Türkiye doğumlu Seyhan Derin’in *Zwischen den Sternen* (Yıldızlar Arasında, 2002) filmi, *40 m² Almanya’nın* cinsiyet rolleri açısından daha simetrik bir ters yüz ediliş örneğidir. Deniz Türkiye’de tatil deyken Umut’la tanışır. Deniz’e âşık olan Umut onun peşinden Almanya’ya gelir ve onun evinde kaçak olarak yaşamaya başlar. Ancak yakalanma korkusuyla evde hapis kalır. Dışarı çıkmak için kadın kılığına girmesi gerekir. Çalışıp para kazanan Deniz iktidarı elinde tutarken Umut, umutsuzluğa düşer ve Türkiye’ye dönmek ister. Filmin finali de Başer’in karamsarlığına karşı iyimserdir; Deniz de Umut’la birlikte Türkiye’ye dönmeye karar verir.

Yılmaz Arslan’ın, *Fratricide–Brudermord/Kardeş Katili* (2005) filmi, getto merkezli filmlerin kadın satıcıları, suça eğilimli umutsuz gençler, şiddet ve öfke patlamaları gibi en bildik klişelerini, Almanya’daki Kürt-Türk kimlik gerilimini sergilemek ve ırkçılık, insanlık ve

onur gibi kavramları anmak için kullanır. Buket Alakuş'un *Ofsayt* (2005) filmi, "özgürlüğü için ailesine ve çevresine karşı mücadele eden göçmen kadın" motifini, göçmenlik ögesini önemsizleştirerek kullanır. Gurinder Chadha'nın *Bend it Like Beckham/Hayatımın Çalım* (2002) filmindeki Jessminder'in aksine, Hayat'ı futbol oynamaktan alıkoyan, aile baskısı değil hastalıktır. Filmin sorunu göçmenlik değildir. Melezlik ise çoğunluğu Alman oyuncularından oluşan temiz beyaz üniformalarıyla sahaya çıkan, kariyerist futbol takımıyla, futbolu bir sokak faaliyeti olarak algılayan, disiplinsiz, yeteneksiz, fiziksel olarak uygunsuz görünen, sarsak ve özellikle çokkültürlü, herkesin farklı renkte giyindiği, üniformasız takım arasındaki mücadeleyle ele alınır.

Ich Chef Du Turnschuh (Ben Patron, Sen Spor Ayakkabısı, 1998) filminde Hussi Kutlucan, Berlin'de yeni hükümet binalarının birinin inşaatında çalışan bir grup kaçak işçiye anlatır. Kutlucan bu filmde, yabancılara dair benzer bazı Alman filmlerinde bulunan toplumsal hoşgörü ve kültürel çeşitliliğe ilişkin liberal retorikten kaçınır (Hake, 2002:191). Senaryosunu Yılmaz Arslan'ın yazdığı, *Ruh Korkuyu Kemirir* (Shahbaz Noshir, 2002) ise öncelikle Fassbinder'in 1974 yapımı filmin, *Angst essen Seele auf/Korku Ruhunu Kemirir*'in adını ters yüz eder. Filmde Korku Ruhunu Kemirir'in Fas'lı göçmen kahramanını canlandırmak üzere tiyatroya yetiştirmeye çalışan siyahi oyuncu, Neo Nazilerin saldırısına uğrar. Başına gelen ırkçı saldırı sonrasında makyaj yerine gerçek yara bereyle sahneye çıkan oyuncunun herhalde ayrımcılığa ve yabancı düşmanlığına karşı bilinçli seyirciden aldığı alkışlar anlamını yitirir.

Detlev Buck, *Knallhart* (2006) ile, sorunlu göçmen gençler, irili ufaklı suçlar, göçmen uyuşturucu mafyası, cinayet gibi getto merkezli filmlerin tüm klişelerini kullanırken, Neco Çelik'in morg önünde gettoda bir gencin öldüğünü bildirerek başlayan *Şehir Gerillaları* (2003) gettonun erkek egemen kültürünü içinde barındırır, ana çatışmayı toplumsal kabul görmek için erkek kılığında dolaşan genç kız üzerinde kurar ancak suç, şiddet, fuhuş ve ağır uyuşturucuların yerine graffiti ve hiphop kültürünü yerleştirir.

Yeni melez/göçmen sinemasının en belirgin özelliği, ulusal sinemalarla arasındaki ayrımın ortadan kalkmış olmasıdır. Göçmen kökenli sinemacıların destekleme politikalarının da etkisiyle ortaya çıkan göçmen konularıyla ilgilenme yükümlülüğü zamanla geçerliliğini yitirmektedir. Göçmen temalara hiç yaklaşmayan göçmen sinemacıların varlığı kadar, Thomas Arslan gibi filmografisinde bu temaların dışındaki filmlerin yer aldığı, Fatih Akın gibi anlatılarında göçmenle-

re yer verdiği halde daha evrensel konuları işleyen ve göçmenlerle ilgili denilemeyecek filmler üreten sinemacılar, bu adı konulmamış yükümlülüğü aşındırırlar. Gerd Gemünden önceki kuşak göçmen filmlerden belirgin biçimde ayrılan bu örnekleri çeşitlendirir:

Sommer in Mezra (Mezrada Yaz) (Hussi Kutlucan, 1991); *Schattenboxer (Gölge Boksı)* (Lars Becker, 1992); *Nach dem Spiel (Maçtan Sonra)* (Aysun Bademsoy, 1997); *Yara* (Yılmaz Arslan, 1998); *Aprilkinder (Nisan Çocukları)* (Yüksel Yavuz, 1998); *Ich Chef, du Turnschuh*, (Hussi Kutlucan, 1998); *Dealer* (Thomas Arslan, 1999); *Lola + Bilidikid* (Kutluğ Ataman, 1999); *Kanak Attack* (Lars Becker, 2000); ve *Im Juli (Temmuzda)*, Akin, 2000) gibi filmler Alman ulusal sinemasına ilişkin var olan tanımlamaları zorlarlar. Almanya'da ya da Türkiye'de doğmuş sinemacıların yaptığı bu filmlerin ulusaşırı boyutu sinemacıların biyografilerine bağlı değildir. Bu filmlerin otantik ya da kişisel deneyimleri kaydetme iddiaları da yoktur. [...] Son on yıla ait bu filmler, 70'lerin ve 80'lerin Yeni Alman sinemasında temsil edilenden belirgin biçimde farklı bir Alman-Türk ilişkisi sunar. Almanya'daki iki kültür arasında kaybolmuş göçmen topluluklar stereotipini terk ederek Türk ve Alman kimliğinin akışkan özellikleri üzerinde durmayı tercih ederler. Bu açıdan Deniz Göktürk'ün Sinan Çetin'in Berlin in Berlin (1993) filminde örneğini bulduğu 1970'lerin 'görev sinemasından melezliğin hazlarına geçiş' gözlemini doğrularlar. Yine de yukarıda anılan filmler Göktürk'ün seçtiği örneklerden daha oyunbaz ve kültürel stereotipleri ters yüz etme açısından daha ironiktir. Bu filmler etnisiteyle ilgili birçok mizah sahnesi içerirler, ırksal ya da etnik kimliğin en önemli özelliklerini gülünçleştirirler ve Almanya'daki azınlıkların karmaşık yaşamlarını portrelemek için performans ve kılık değiştirmeye, komediye, ironiye ve pastişe dayanırlar. Aynı zamanda Alman popüler kültüründe yerli halkın, yüksek kültürde görünüşe göre hala eksik olan esnekliğine izin veren değişimi tasdik ederler (2004:182-3).

Ulusal sinema çizgilerinin belirsizleştiği ve melez/göçmen sinemalarıyla karışmaya başladığı bu dönemde bir yandan göçmen kökenli sinemacılar *tireli* kimlikleri reddederek doğrudan ulusal sinema içinde olduklarını savunurken, Eric Rentschler gibi eleştirmenler, göçmen kökenli sinemacıları ulusal sinema çizgisinin sorumluluğunu yüklerler. "From New German Cinema to the Post Wall Cinema of Consensus" başlıklı makalesinde Rentschler (2000:275), duvar sonrası Almanya'da *Autorenkino* (*auteur* sinema) özelliği gösteren Yeni Alman Sinemasının yerini apolitik, ticari, TV kanallarınının kaynaklarından beslenen, konformist bir sinema pratiğinin; konsensüs sinema-

sının aldığını ileri sürer. Ancak Rentschler'e göre Alman film kültüründe konsensüs sinemasının alternatifi olarak ulus sonrası duyarlılığa sahip, sıradışı, eleştirel pratikler de bulunmaktadır. Yeni Alman Sinemasının yakıcı potansiyelini yitirmemiş, daha provokatif perspektife sahip istisna sinemacılar arasında “sınırdaki yer alan bir sinema arayışında olan” Thomas Arslan, Kutluğ Ataman ve “günümüz Alman gençliğinin ruhsal ve sosyal donanımını sorgulama arzusunda olan” Fatih Akın gibi Türk-Alman sinemacılar da yer alır.

Her eleştirmen bu sava katılmaz. Mennel, Akın ve Arslan'ın Yeni Alman Sineması'na gönderme yapmadıklarını, filmlerini çağdaş Alman *konsensüs* sineması (Detlev Buck, Doris Dörrie, Sönke Wortmann ve diğerleri) içine yerleştirmediklerini savunurken Gemünden, Alman-Türk sinemasının ve genel olarak Almanya'daki azınlık sinemasının, Hollywood sineması ve Amerikan popüler kültürüyle Yeni Alman sinemasından çok farklı ve sıkı bir ilişkisi olduğunu ileri sürer (Gemünden, 2004:183; Mennel, 2002:134).

Fatih Akın ve Angelina Maccarone gibi sinemacılar, hızlı kurgu, stilize iç mekânlar, esprili diyaloglar ve tempolu bir öyküye dayanan, bilinç yükseltmekten çok eğlendirmeyi hedefleyen bir görsel üsluba başvurulur. Ancak Gemünden'e göre bu sinemacılar yine de azınlıkların sesini duyuran, marjinalleri merkeze alan alternatif bir sinemanın parçası olduklarının farkındadırlar. Gemünden, *Kısa ve Acısız, Alles wird gut* gibi filmlerin, ticari ve eğlendirici olma isteklerine karşın Deleuze ve Guattari'nin deyimiyle “minör” olarak görülmesi gerektiğini ileri sürer. Çünkü bu filmler her zaman politiktirler, imgenin yersizleştirilme (*detrterritorialization*) ve yeniden yerleştirilmeden (*reterritorialization*) oluşan ikili hareketini işaret ederler (2004:184).

Sonuç olarak göçmen sinemasının dönemselleştirilmesinin kesin ayrımlara dayalı bir şemalaştırmaya izin vermeyeceğini, bu çalışmada yapılan ayrımların sadece kavramaya hizmet ettiğini belirtmek gerekir. Literatürde yapılan bu ve buna benzer ayrımlar (bkz, Göktürk 1999; Mennel, 2002; Burns, 2007) Malik'in Siyah-İngiliz sineması tarihini şemalaştırmasına dayanır.

Malik'in şemasına göre bu değişim “arada kalmışlıktan” sadece kurbanlık ve mücadeleyle sınırlı olmayan diasporik deneyimlere doğru gerçekleşir (1996:212). Ancak Malik “Siyah-İngiliz sinema tarihinde ‘görev sinemasından özgürlük sinemasına’ doğru basit bir ilerleme modeli”nin mevcut olmadığını, her ikisini de kapsayan estetik ve politik sorunların bulunduğunu da kaydeder ve “kurumsal destekle her iki film tarzının yapılmaya devam etmeyeceğini söyleyemeyiz” der

(215). Aynı durum yukarıda yapılan şemalaştırma için de geçerlidir. Getto merkezli sinemayla melez/göçmen sinema aynı dönemlerde ürün verir. 90'larla birlikte sona eren, birçok kaynakta şaşırtıcı biçimde olumsuz vurguyla “görev sineması” diye anılan filmlerin yapımı değil, bu akımın popülerliğidir. Rolf Schübel’in Tevfik Başer’in senaryosuyla (*Dilekler Zamanı*) 2005 yılında hala aynı sinemasal pratiğe tutunduğunu ya da türün tüm uyuşmalarının yer aldığı getto filmle-
rinin (*Knallhart*, 2006) üretilmeye devam ettiğini görebiliriz.

Melezlik ve Göçmen Sinema: Direniş Temsili ya da İdeolojik Onaylama

Bir yanda Göktürk gibi önceki dönem göçmen filmlerinin stratejilerine karşı tereddüt etmeden “melezliğin hazları”nı savunan yazarlar olduğu kadar, bu fikre ve genel olarak çokkültürlülük söylemine şüpheyle yaklaşanlar da vardır. Almanya’da 1970’lerin ve 1980’lerin edebiyat ve sinemasının göçmenlere ilişkin hem kurbanlaştırıcı ve edilgenleştirici hem kültürel farklıları modernlik ve ilkelik dikotomisiyle vurgulayan yaklaşımı günümüzün paradigmasıyla bakıldığında çok fazla muhalefet edilmeyen bir eleştiriye konu olur. Ancak bugün yeniden yükselen batı-doğu gerilimi, yabancı düşmanlığı ve ırkçılığa karşı bir çözüm olarak sunulan çokkültürlülük politikaları da benzer bir şüphecilikten muaf olmamalıdır.

Papastergiadis’e göre küresel göç kültürlerin yayılmasını teşvik ederken, aynı zamanda yabancı topraklar üstünde yeni bir grup oluşturma biçimini ve farklı üyeler ve komşularla yeni topluluklar yaratmayı beraberinde getirir. Bu bağlam değişikliği kimlik sınırlarına ilişkin yeni sorunlar yaratır, temsil için yeni talepleri kışkırtır. Diasporik kültürler ırkçılık karşıtlarının olumlayıcı söylemlerini kabul ettiklerinde, azınlık konumlarını daha görünür kılan kategoriler içinde temsil edilme yükünü de kabul etme tehlikesi doğar. Hâkim kültür her zaman kendi kimliğini ırkçılaştırmış bir öteki söylem üzerinden tarif eder. Sartre’ın ünlü sözünü tekrar edecek olursak “Eğer Yahudiler yoksa yaratılmak zorundadırlar.” Düzen, kirlenme korkusu, ahlaksızlık fantazileri ve inkar tehditleri yaratarak ötekini görünür kılar. Eğer çokkültürlülük ötekinin bu yanlış imgesini düzeltmekse, o zaman yapılması gereken sadece azınlık kültürün geçmişini övmek ya da bugünkü başarılarını vurgulamak değil, aynı zamanda hâkim “ben”in dış hatlarını belirleyen görünmez bağlara da işaret etmek olmalıdır (Papastergiadis, 2000: 156-157).

Papastergiadis’in çözmeye giriştiği mekanizmanın (azınlıkları daha da görünür kılan ırkçı karşıtlarının olumlayıcı söylemi ve bunun sonunda yine dönüp dolaşıp ötekilik fikrini güçlendirmesi) benzeri Almanya’da sadece

70'ler ve 80'ler boyunca değil, ırkçı saldırıların baş gösterdiği 90'ların ilk yarısında ve çokkültürlülük politikalarının uygulanmaya başladığı sonraki yıllarda işler. Adelson 1990'lar boyunca "bugünün Yahudileri Türkler" sloganıyla özetlenebilecek bir politik metaforun, özellikle Sol tarafından Almanya'da süre giden faşist damarı eleştirmek üzere kullanıma sokulduğunu bildirir. Aynı dönemde edebiyatta da bu metaforun izlerine rastlanır. 1992 ve 1993 yılında Türk göçmen kadın ve çocukların öldürüldüğü kundaklama eylemlerinin politik gündemi belirlediği bu dönemde kurbanlaştırılmış Türkler, kurbanlaştırılmış Yahudilerle ilişkilendirilir (Adelson, 2000:100-2).

Sabine Hake ise farklı bir yaklaşımla, benzer mekanizmanın, liberal yeni ekonomik düzeni meşrulaştırma kaygısıyla duvar sonrası sinemada nasıl işlediğini betimler. Ona göre Rentschler'in *konsensus* sineması olarak adlandırdığı birleşme sonrası sinemanın kaçınılmaz mutlu sonlarında çeşitli ve renkli karakterler; "yabancılar, göçmenler, sığınmacılar, gay'ler, feministler, *yuppie*'ler, dazlaklar, stereotipik Batı ve Doğu Almanlar, kendilerini besleyip güçlendiren ilerici liberalizm ideolojisi ve yeni ekonomik, sosyal olanaklara inanç ortak paydasıyla bir araya gelirler" (Hake, 2002:186). Hake'ye göre burada propagandası yapılan melezlik değil, postmodern narsisizm kültürüdür. Bireysel tutkuları ve insanın kendisiyle ilgilenmesini vurgulayan bu filmler aynı zamanda toplumsal olarak marjinalleştirilmiş gruplara farklı işlevler yüklerler. Onları ya göçmenlerin ve sığınmacıların durumunda olduğu gibi yeni hoşgörü ve açıklık kültürünün simgelerine çevirerek ya da basit bir taşra folku örneğinde olduğu gibi gerici, dar kafalı bir taşralılık savunmasında kullanırlar (2002:182).

Öte yandan Mark Terkessidis, göçmen sinemasının katkılarıyla çağdaş Alman sinemasında vurgulanan kültürel melezlik söylemlerinin Alman toplumunun gündelik yaşantısıyla örtüşmediğini, melezlik kavramının hatalı kullanıldığını iddia eder:

Melezlik ya da Rushdie'nin tanımıyla *mélange*, Han-nerz'in tanımıyla *creolisation*, Canevacci'nin tanımıyla kültürel *syncretism* ya da Nederveen Pieterse'nin tanımıyla "küresel geçiş-kültürü" birçok yazara göre beraberinde getirdiği kültürel karışımı yaratıcılık düzeyinde büyümeye ve kültürel çeşitliliğin yeni biçimlerinin oluşmasına yol açar. Birçok başka yazar ise bu gelişmenin belirli avantajlarını kabul etmekle birlikte, toplumda farklı gruplar arasındaki eşitsiz güç dağılımını değiştirmede önemli bir etkisi bulunduğunu düşünmez. Melezlik, merkezle (Batılı Ben) çevre (öteki) arasını tanımlayan sınırları çözmek yerine, daha karmaşık ve farkedilmesi güç hale getirmiştir (2000:220).

Oysa Leslie Adelson'a göre bu sınırların ortadan kalktığı yoktur. Almanya'da Türkler ve Almanlar arasındaki kültürel teması anlatmak için kullanılan, liberallerin övdüğü “uygarlıklar arasındaki köprü” mecazı, bu durumun bir kanıtıdır. Adelson bu mecazın, tutucu ‘uygarlıkların çatışması’ söyleminin karşılığından başka bir şey olmadığını savunur. Bu açıdan bakıldığında Almanya'daki Türkler, Türk kültürünü eksiksiz bir ulusal fenomen olarak benimsemiş gibi görülür (2000:113). Adelson, Türk-Alman edebiyatında genellikle -ya iki dünya arasında olmanın sıkıntısını çeken ya da daha az örnekte olduğu gibi bu durumdan hoşnut, ama her halde iki ayrı dünyanın var olduğu bir evrende yaşayan otantik göçmen sesinin kullanıldığını kaydeder. Ona göre bu senaryoda bütün bir Alman ya da Türk kültürünü temsil eden Almanlar ve Türkler, kardeşçe ya da çatışma içinde ama her zaman ayrı bütünler halinde yaşarlar (Adelson, 2000:114).

Papastergiadis (2000:158), çok-kültürlülüğün ırkçı öteki inşasını ortadan kaldırmakta başarısız olduğunu ileri sürer. Ona göre “Hoşgörü alanı her zaman baskılananın intikamcı geri dönüşü tehdidi altındadır. Öteki, çoğulculuk oyunu içinde rekabet edebilir ancak onun kuralları sorgulama hakkı yoktur. Bu sınırları geçmek onu itaatsiz bir dışarılıklı hale getirir”. Terkessidis'in Almanya'daki kamusal söylem içinde bulguladığı 'melez' toplum fikrine karşı duran iki anahtar simgesel “karşı-ima”ın konumu “itaatsiz dışarılıklı” etikleyle örtüşmektedir. Bunların ilki, bir farklılık manifestosu gibi iş gören türban, diğeri ise farklılık, kültür ve kontrol eksikliği çektiği belli, genç bir suçlu olan ikinci kuşak göçmen “Mehmet”tir. Kamusal söylem düzeyinde melezliklerinin reddedildiği bu “karşı-ima”lar Terkessidis'e göre postmodern kültürün tüketimine kapalı melezlik tezahürleridir:

Mehmet, çocuk yaşta sayısız küçük suça karıştığı için Almanya'da doğduğu ve Türkçe bilmediği halde Türkiye'ye sınır dışı edilen bir çocukla ilgili haberlerde gerçek ismini gizlemek için kullanılan bir takma isimdir. Ancak küçük suçlarla ilişkili tüm göçmen gençler için kullanılabilir [...] Melezlik tartışmalarında 'Mehmet'le ilgili sorun, onunla ilgili bir farklılık bulmanın zor olmasıdır. Temel olarak o 'Biz'den biridir. Polis ve birçok sosyal bilimci Mehmet'in sorununu fırsat yoksunluğu ve kültürel açıklamaya çalışır. 'Mehmet' iki kültür arasında kaybolmuş gibidir. Bu ifade hiçbir kültürü olmadığı anlamına gelir. Eğer Mehmet'in kültürü olsaydı, o da şüphesiz imgesel bir haz nesnesi olarak farklılık tüketimi için elverişli olabilirdi. Oysa bu haliyle bir tehdit oluşturur. Onun tam karşısında ise İslamcı köktendinci erkekler bulunur, ki onların da çok fazla kültürden mustarip oldukları kabul edilir (2000:224-7).

Maxim Biller'in, Almanya'da *dritte Ethnie* olarak adlandırdığı ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin aslında kabul ettiklerinden daha fazla Alman olmalarına karşın Almanlar tarafından her zaman Alman olarak kabul edilmedikleri savı, Terkessidis'in argümanını destekler niteliktedir (aktaran Fachinger, 2007:244). Benzer biçimde bir başka karşı-imaj simgesi olan türbanlı genç kızlar, Homi Bhabha'nın bahsettiği "üçüncü uzamda" yerleşiktirler. Bu boyut Bhabha'ya göre iki kültürün arasında yer almaz; bir kültürün diğeri içinde olmasının etkisiyle ortaya çıkar (Terkessidis, 2000:231). Örneğin benim kimliğim Türk-Alman'dır demek, iki farklı kurucu parçanın ilanı demek değildir. Burada anlatılan özellik Almanlığa eklenen Türklük ya da bu ikisi arasındaki çatışma değil bu birleşimden ve yan yana doğuştan gelen enerjidir. Bu perspektiften bakacak olursak, melezin kimliği, parçalarının toplamında değil, parçalar arasındaki tirenin gücünde bulunur. Melezin önceleyen ya da nihai bir kimliği yoktur, bu özelliğiyle melez saf değiştirmeye yatkın ve ısrarlı biçimde istikrarsızdır (Papastergiadis, 2000: 143). Terkessidis'e göre "kamusal söylem her zaman aksini savunarak onları yabancı bir öge olarak kodlarsa da "türbanlı kızların kimlikleri Bhabha'cı anlamda melezdir" (2000:231). Oysa bu gerçek melez figürler postmodern haz kültürünce tüketilmeye elverişli olmadıklarından melezlik tartışmalarında anılmazlar. Terkessidis, melezliği yücelten postmodern toplumun gerçekle (özellikle Almanya'daki gerçekle) tamamen örtüşmeyen, idealleştirilmiş melez tanımıyla farklılıkları tükettiklerini ileri sürer (231) Terkessidis.

Terkessidis bu yorumu ileri letip, Akın'ın *Kısa ve Acısız*'ındaki karakterlerin farklılıklarının tüketilmeye elverişli olmadığını ileri sürer. Ona göre Akın filmin giriş sahnesinde suçlu göçmen imgesini abartarak vurgulamakla (hırsızlık yapan bir genç ve üzerine bindirilen "Costa, Yunan" yazısı gibi) popüler suçlu göçmen imgesine karşı yıkıcı bir tutum takınır (Terkessidis, 2000:232). Öte yandan Barbara Mennel, direniş müzakeresi için *fantazmatik* bir site olarak gettonun ulusaşırı bir sinemasal fenomen olduğunu kaydetse de, getto filmlerinin kolaylıkla şiddet, erkeklik ve suçü öven türün uylaşımlarına kapılarak direniş olasılığını sulandırdığı uyarısını yapar (2002:141, 148).

Özet olarak göçmen sineması hem Yeni Alman sinemasının önderliğindeki, "sosyal hizmet memuru perspektifiyle", "görev sineması" olarak yapıtlar verdiği ilk dönemde, hem göçmen sinemacıların küresel, popüler kültürel bir fenomen olarak Amerikan sinemasından etkilendiği, getto merkezli ve "melezliğin hazlarını vurgulayan oyunbaz sinema" aşamalarında sergilediği göçmenlik temsilleri, çokkültürlülüğe ve melezliğe ilişkin yak-

laşımlarıyla eleştiriye konu edilir. İlk dönem filmleri (*Korku Ruhu Kemirir; Şirin'in Düğünü; 40 m² Almanya; Yasemin*), göçmenleri kurbanlaştırdığı, onları tepeden bakan bir yaklaşımla ele aldığı, kültürel farklılıkları, bir arada yaşamamanın imkânsızlığını göstermek üzere vurguladığı, erkek egemen ve modern öncesi kimlik dışavurumlarını batılı ben'in meşrulaştırılması için kullandığı iddialarıyla eleştirilir.

İlk dönemin popüler bir arada yaşamamanın imkânsızlığı tezine karşın misafir işçiler yerleşik göçmenlere dönerken, 1990'ların göçmen filmleri (*Kardeşler; Kısa ve Acısız; Kanak Attack; Knallhart*), kamusal söylemin 'suçlu göçmen' stereotipini tekrar tekrar telaffuz ederek bu stereotipin güçlenmesine katkıda bulunduğu, ilk dönemin aksine ticari türlerin fazlasıyla etkisi altında kaldığı, getto merkezli yapımlarda kadınların pasif, erkek egemen bir dünyanın onaylanarak sunulduğu eleştirilerine konu olur. Her iki dönem filmlerinde de göçmenler kurban ya da suçlu stereotipleriyle ama her durumda sorun olarak sunulmaları başka bir eleştiri konusudur.

Son dönem göçmen filmleri ya göçmenlere ilişkin var olan stereotiplerin yıkılması, ters yüz edilmesi, kimlik dışavurumlarının alaycı biçimde ele alınması gibi oyunbaz direniş müzakeresi alanı olarak kullanılması (*Lola+ Bilidikid; Güzel Gün; Ben Patron Sen Spor Ayakkabısı; Ofsayt*) ya da göçmenlik meselesinin başat önemini yitirmesiyle ayırdedilir. Her iki durumda da sinemanın "aksanlı" yönü ağırlığını yitirmekte, göçmen sineması ya anaakuna yaklaşmakta (*Duvara Karşı; Kebap Connection*) ya da farklı (*queer, hiphop*) marjinal kültürel alanlara kaymaktadır (*Alles wird gut; Şehir Gerillaları*). Bu filmlerin direnişçi potansiyelini reddeden ve içinde barındırdığı farklı kimlik temsillerini yeni liberal ekonomik düzenin bireyciliği yücelten ve (yüzeysel) bireysel farklılıkları alkışlayan hoşgörölü çokkültürlülük propagandasının bir parçası olmakla suçlayan eleştiriler de vardır. Onaylama ve direnişin yan yana yer alabileceğini unutmadan ve indirgemeciliğe düşmeden her iki damarı da dikkate almak ve sorgulamak gerekir.

Göçmen Film Anlatısı: Bahtingil Araç Kutusu ve Bir Analiz Denemesi

Doğuşundan bu yana birçok sinemasal akımın ve hareketin etkisi altına giren göçmen sinemanın günümüzde giderek daha özerk ve farklı deneyimlere dayalı hale gelen yapısı, belli koşutluklar üzerinden göçmen filmlerin sinemasal tarifini yapmayı ya da göçmen sinemalar yerine “Avrupa sanat sineması”, “Üçüncü Sinema”, “Yeni Dalga” gibi tek bir göçmen sinemadan bahsetmeyi zorlaştırır.

Sinemasal olarak sınırları belirli bir göçmen sinema tarifi yapamadığımıza göre göçmen sinemaların çoğul deneyimlerine egemen ya da bu alanda yaygınlık gösteren belli bazı anlatısal ya da biçimsel özelliklerden bahsetmek daha doğru olur. Gerçekçi, toplumcu-gerçekçi ilk dönem filmler, daha sonra gelen sosyal olarak duyarlı melodramatik yapımlar, 1990’ların Amerikan suç filmlerinden etkilenen ticari yönelimli banliyö filmleri, Avrupa sanat sineması ya da *auteur* geleneğinden etkilenen örnekler, belli sinemasal hareketlerin ve referansların çevresinde biçimlenirler ve bazı ortak paydalara sahiptirler ancak belirli bir sinemasal akım ya da hareketin ağırlığının kalmadığı, üslupların büyük ölçüde kişiselleştiği günümüzde benzer bir ortak zemin yakalamak güçtür.

Yine de göçmen anlatıların salt doğasına içkin özellikleri üzerinden bir tanımlamaya gidilebilir. Göçmen öyküleri anlatmak, göçmenlerin yaşamına ve göçmen karakterlere yer vermek gibi, neredeyse kaçınılmaz özellikleri saptamak üzere anlatı öğeleri incelenebilir. Bir diğer olasılık da göçmen sinemada dilin kullanımının fark yaratan bir karakteristik olduğu varsayımıyla ilişkilidir. “Aksanlı sinema” adlandırması da dilin özgün kullanımının, göçmen sinemanın en belirgin ve önemli karakteristiği olduğu varsayımına dayanır. Göçmen sinema, kaçınılmaz olarak çoksesli, birçok durumda çok dillidir. Çok dillilikten basitçe anlatı içinde (kimi zaman film setinde ve seyirciler arasında da) birden fazla dilin yan yana gelmesi anla-

şılmalıdır. Naficy'e göre "yönetmenlerin, film ekibinin, anlatılan öykülerin ve yönelinen seyircilerin çok dilliliği" aksanlı üretim tarzının karakteristik özelliklerinden biridir (2001:49-50). Ancak göçmen sinemanın dilsel karakteristiği salt çok dillilikle açıklanamayacak kadar karmaşık bir olgudur. Dilbilimci, edebiyat eleştirmeni ve felsefeci Mihail Bahtin'in müzik alanından edebiyat eleştirisine aktardığı çokseslilik (polifoni) kavramı ve bu kavramın merkezinde yer alan eleştiri kuramı, içinde barındırdığı, film çalışmalarında ve film analizinde de işe yarayacak çok boyutlu kavramlarla, göçmen sinemanın dilsel karakteristiği ve anlatsal özelliklerini çözümlemek üzere kullanılabilir. Robert Young, Bahtin'in bir metin içinde dillerin karışmasının hem otoriteyi hicveden, hem de otoritenin maskesini düşüren yanıyla ilgili olduğunu kaydeder. Bahtin'in bu ilgisi melezlik kavramından temsil siyasasına yeni bir ilişkilendirme düzeyi ortaya koyar (1995: 20-22).

Batılı okur (ya da dünyanın geri kalanı) için, Mihail Bahtin metninin ilk olarak Sovyetler Birliği'nde, 1929 yılında yayınlanan *Problems of Dostoevsky's Poetics* adlı çalışmayla başlayan serüveni, sürgün ve geri çekilmeyle geçen onlarca yılın ardından, ilk çalışmanın hayli genişletilmiş bir baskısı olan *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabın yayınlandığı 1963 yılından sonra tanınırlık kazanır (Emerson, 2004:25).

Bahtin'in içinde birçok yenilikçe düşünceler barındıran kuramı, birçok araştırmacı tarafından sistemli olmamakla eleştirilir. Carly Emerson, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* kitabına yazdığı önsözde Bahtin'in "Kant sonrası Alman felsefesinin üslupla ilgili etkisiyle birçok kavram uydurduğunu" aktarır (Bahtin, 2004:32). Bahtin'in kuramı, onun Yunanca ya da Almanca kaynaklı veya gündelik dilde kullanılan dar anlamlı sözcüklere geniş ve soyut anlamlar yükleyerek yarattığı kavramlar üzerinde kurulmuş gibidir. Bu yüzden Bahtin'in argümanları yorumlanırken çoğunlukla düşünürün aslında aklında olmayan alanlar ya da amaçlar devreye sokulur. Diğer yandan Bahtingil kavramların yorumu ve önem sıraları yorumcuya göre değişiklik gösterirler. Bu yorum zenginliği varlığını, düşünürün metninin mutlak bir açıklığa sahip olmamasına borçludur. Gary Saul Morson ve Carly Emerson, kavramların muğlaklığını ve yanlış anlaşılmalara yol açmasını, Bahtin'in sistemli bir düşünür gibi değil ayrı ayrı düşüncelerin ortak yazarı gibi davranmasıyla açıklar (1990:10).

Robert Stam, özellikle Julia Kristeva'nın 1960'larda "metinler-arasılık" (*intertextuality*) olarak ele aldığı çiftseslilik fikri sayesinde Bahtin'in sinema kuramlarını etkileyebildiğini kaydeder (Stam, 2000:155).

Örneğin Sue Vice, ayrışık dillilik (*heteroglossia*), çiftseslilik (*dialogism*), çokseslilik (*polifoni*), karnaval-grotesk ve kronotop (za-

man-uzam) kavramları üzerinde dururken Carol Adlam, çiftseslilik, açık uçluluk, *kronotop*, *tür* ve *büyük zaman* kavramlarını vurgular; öte yandan Gary Saul Morson ve Caryl Emerson'un *Mikhail Bakhtin: Creations of a Prosaics* kitabında yer verdikleri kavramlar ise *prosaics* (gündelik, düz yazıya dair), sonlandırılmazlık (*unfinalizability*) ve diyalogdur. Yine bu sayede Bahtingil görüşlerin film alanındaki yansımaları, çalışmalarının feminist uzantılarınca çizilen rota doğrultusunda post-yapısalcı, sömürge sonrası ve *queer* kuramları aracılığıyla "yorumlanabilmiştir" (aktaran Vice, 1997:1-2).

Kronotop ve *tact* gibi film analizleri için elverişli analiz araçlarıyla birlikte, özellikle üç kavramın; ayrışık dillilik (*heteroglossia*), çiftseslilik (*dialogism*) ve çoksesliliğin (*polifoni*), göçmen filmleri analizinde kullanılması anlamlı olacaktır.

Ayrışık Dillilik (Heteroglossia)

Bahtin'e göre evriminin herhangi bir uğrağında dil, sözcüğün dar anlamıyla yalnızca dilsel lehçeler halinde katmanlaşmakla kalmaz, yanı sıra toplumsal-ideolojik diller halinde de katmanlaşır (toplumsal grupların dilleri, "mesleki" ve "türe ilişkin" diller, kuşakların dilleri vb.). İşte bu katmanlaşma ve ayrışık dillilik, bir kez gerçekleştiğinde yalnızca dilsel yaşamın statik bir sabiti olmakla kalmayıp, dinamikleri de belirler. Dil, canlı ve gelişmekte olduğu sürece, ayrışık dillilik de genişleyip derinleşir (2001:47-48). Bahtin, dillerin ayrışıklaşmasını şöyle açıklar:

Herhangi belirli bir uğrakta toplumsal-ideolojik yaşamın muhtelif devirleri ve dönemlerinin dilleri birlikte yaşar. Dolayısıyla tarihsel varoluşunun herhangi belirli bir uğrağında dil, başta aşağı heteroglottur: Şimdi ve geçmiş arasındaki, geçmişin farklı dönemleri arasındaki, şimdinin farklı toplumsal-ideolojik grupları arasındaki, eğilimler, ekoller, çevreler vb. Arasında, hepsi de bedensel bir biçim almış toplumsal-ideolojik çelişkilerin birlikte varoluşunu yansıtır [...]

Aslında bu diller gerçek bir yaşam sürer, bir toplumsal ayrışık dillilik ortamında mücadele eder ve gelişirler. Bu nedenle, türe dayalı dillerin parodik biçimleştirilmelerini, mesleki ve dönem-bağımlı dillerin, belirli kuşakların dillerinin, toplumsal lehçelerin ve diğerlerinin muhtelif biçimlenme ve örneklenme biçimlerini (söz gelimi, İngiliz mizah romanında olduğu gibi) kendi içinde birleştirebilen romanın üniter düzlemine dahil olabilirler. Roman yazarı kendi temalarını orkestralamak için ve amaçlarını ve değerlerini süzgeçten geçirerek ifade edebilmek için hepsini alıp kullanabilir (69-70).

Sue Vice, Bahtin'in tanımını yorumlayarak ayrışık dilliliğin ayrılmış konuşma anlamına geldiğini ileri sürer. Vice'a göre Bahtin bu kavramı dilin tür, jargon, diyalekt, *sosyolekt*⁸⁸ ve bu formların karşılıklı harekete geçmesiyle karmaşık katmanlara ayrılmasını işaret etmek üzere kullanır. Vice, ayrışık dilliliğin iki genel form aldığını aktarır: tek bir *ulusal* dildeki "toplumsal diller" ve aynı *kültür* içindeki farklı ulusal diller. Bahtin'in ayrışık dilliliği kısaca dilin gündelik kullanımında karşımıza çıkan her türlü formunun edebiyatta kullanılması derdiyle ileri sürdüğünü söyleyebiliriz (1997:18).

Bahtin, her sözcenin (söz, deyiş grubu) merkezci güçleri ve eğilimleriyle "üniter dil"e katıldığını, aynı zamanda katmanlaştırmacı merkezkaç kuvvetleriyle toplumsal ve tarihsel ayrışık dilliliği taşıdığını belirtir (2001:48). Morson ve Emerson'a göre Bahtin, kültürel dünyanın "merkezci" (ya da resmi) kuvvetler ve "merkezkaç" (gayri resmi) kuvvetlerden oluştuğunu ileri sürer. İlki, heterojen ve karmaşık dünyaya bir düzen dayatmaya çalışmaktadır, ikincisi ise bir amaç uğruna ya da *herhangi özel bir neden olmaksızın*⁸⁹ bu düzeni yıkmaya çalışır. Ayrışık dillilik, Bahtin'in söz konusu (linguistik) merkezkaç kuvvetlere verdiği addır (Morson ve Emerson, 1990:30).

Bahtin, ayrışık dilliliğin dillerinin birbirlerini dışlamadığını, birbirleriyle kesiştiğini ileri sürer. Bu diller karşılıklı olarak birbirlerine eklenebilir, birbirleriyle çatışabilir ve diyalojik iç bağıntılar kurabilir. Aslında birbirleriyle gerçek insanların bilinçlerinde -her şeyden önce de roman yazarın insanların yaratıcı bilinçlerinde- karşılaşmış birlikte var olurlar (Bahtin, 2001:68-69).

Anlatı içinde ayrışık dillilik basitçe bir dizi farklı dilin nötr olarak yer alması demek değildir. Bu diller, diğer dillerle, mutlaka metinde yer alması gerekmeyen kuşatıcı başka bir dille ya da en azından yazarın diliyle çatışmak durumundadırlar. Burada demokratikleştirme niyeti söz konusudur. Ayrışık dillilik iki sesli bir tartışmaya, iki ayrı niyete izin verir, toplumsal olarak eşitsiz dillerin çiftsesli (*dialogic*) etkileşimine olanak sağlar (Vice, 1997:19).

⁸⁸ Vice, sosyolekt kavramını, yaş, cinsiyet, ekonomik statü gibi farklı toplumsal gruplarla ilintili söylem olarak tanımlar (1997:18).

⁸⁹ Morson ve Emerson bu vurgulamayı, Bahtin'in kuramının Marksist yorumcularca atlanan, görmezden gelinen bir önermesi olduğu gerekçesiyle yapar. Bahtin'e göre merkezkaç kuvvetler zaman zaman birleşseler de genellikle dağınık ve organize olmadan konuşurlar (1990:30).

Çiftseslilik (Dialogism)

Dialogism kavramı “diyalogla ilgili” olmaktan çok, “çiftseslilik” anlamına gelir. Ancak Bahtin bu kavramı hem dilbilimsel hem romanbilimsel olarak çok anlamlı; hem dilin romanlarda ve popüler konuşmada fark edilebilen belirli durumlarına hem de dilin kendisinin tanımlayıcı niteliğine ve en temel anlam yaratıcı kapasitesine ilişkin olarak kullanır. Roman ve popüler konuşmaya ilişkin kullanımında çiftseslilik bir telaffuzda ya da ifadede (en az) iki ayrı sesin varlığına işaret eder. Kavramın bu anlamı daha geniş olanıyla birleştiğinde tüm dillerin bir özelliği olarak çiftsesliliğin, konuşanın ve dinleyenin amaçlarının karışması, anlamın önceki ifadeden yaratılması ve ifadelerin kendilerini bir diğerine göre konumlandırmaya duydukları değişmez ihtiyaç gibi kesin karakteristiği ortaya çıkar (Vice, 1997:45).

Ayrışık dillilik ve çiftseslilik kavramlarının iç içe geçtiği, aynı anda işlerlik kazandığı durumlar da mevcuttur. Bahtin, farklı dillerin birbirleriyle temas ettiklerinde girdikleri kavgacı ilişkiyi tanımlayan böylesi durumlar için *dialogized heteroglossia* kavramını önerir. Farklı dillerin değer sistemleri ve dünya görüşleri diyaloga girdiklerinde birbirlerini karşılıklı olarak etkilerler. Etkileşimin boyutları arttıkça verili bir dilin değer dizgesini korumak zorlaşır (Morson ve Emerson, 1990:143).

Çiftseslilik, hem çoksesliliğin hem de ayrışık dilliliğin düzenleyici ilkesidir. İkincisinde dilin toplumsal jargonları, anlam üretmek için ihtiyaçlarla dolu bir yolla etkileşime geçerler. Çokseslilik, ayrışık dilliliğin karakterlerin söylemi biçiminde romana girebilmesi için kullanılan bir yöntemin adıdır. Bu söylemler, kendilerine maksimum özgürlük sağlanacak biçimde düzenlenirler. Söylemler *dialogized heteroglossia*’nın türlü varyantlarını içerirler. Gizli polemikler, kaçamak noktası olan sözcükler, mikro diyalog gibi. Çiftseslilik, ayrışık dilliliğin dillerinin metinde düzenlenmesinin yolunu tanımlar (Vice, 1997:50). Bahtin, Dostoyevski’nin çiftsesliliğe olan yatkınlığını şöyle açıklar:

[Dostoyevski] her seste çatışan iki ses, her ifadede bir kırılma ve anında başka, karşıt bir ifadeye dönüşebilme yatkınlığını duyar; her harekette aynı anda hem güven hem güvensizlik saptar; her fenomende derin belirsizlikler algılar (1993:30).

Bahtin’e göre Dostoyevski bireyin kendi içinde yaşadığı çatışmayı dramatize etmek ve yayarak geliştirmek için bireyin içinde iki kişi yaratmaya çalışmıştır. Karakterler iç çatışmalarını ortaya koydukları için yazarın romanları çokseslidir. (Morson ve Emerson, 1990:231). Bahtin, çoksesliliğin sadece Dostoyevski’nin eserleriyle sınırlı olmadığını ancak çok-

sesliliği Dostoyevski'nin icat ettiğini açıkça belirtir. Ona göre "Dostoyevski'nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çoksesliliğidir". Dostoyevski'nin başlıca kahramanları, onun yaratıcı tasarımının doğası gereği, yalnızca yazar söyleminin nesnesi değil, bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler (2004:48-49). Bahtin, Dostoyevski romanının bu özelliklerini roman sanatındaki ilerici bir kırılma olarak över:

Sonuçta, Dostoyevski'de romansal yapının bütün öğeleri son derece özgündür; hepsi de yalnızca Dostoyevski'nin ortaya koyabileceği ve gereken genişlik ve derinlikle çözebileceği yeni sanatsal görev tarafından belirlenir: Çoksesli bir dünyanın inşa edilmesi ve temelde monolojik olan Avrupa romanının yerleşik biçimlerinin yıkılması görevi tarafından (2004:50).

Çokseslilik (Polifoni)

Daha önce Sergei M. Eisenstein'ın film kuramında da önemli bir yer tutan çokseslilik (polifoni) kavramı, Bahtin'de çok boyutlu bir kullanım kazanır (Eisenstein, 1985:82). Müzikte bağımsız ancak birbiriyle ilişkili sesleri ifade eden polifoni kimi zaman çiftsesliliğin ya da ayrışık dilliliğin eş anlamlısı olarak alınsa da aslında açıkça romanda karakterlerin seslerinin anlatıcının sesinden bağımsız olarak kurulması anlamına gelir. Çiftseslilik, çoksesliliğin biçimi olabilir. Ayrışık dillilik, dildeki konuşma tarzlarının farklılığına işaret ederken, çokseslilik öncelikle yazarın metindeki konumuna ilişkin bir kavramdır ve asıl olarak Dostoyevski'nin yapıtlarındaki ideolojik seslerin karmaşık oyununu referans alarak formüle edilmiştir (Bahtin, 2004:81 vd).

Bahtin, çoksesli yapının karşısına monolojik yapıtı koyar. "Monolojik bir tasarımda kahraman kapalıdır ve anlamsal sınırları kesin biçimde çizilmiştir. [Kahraman] yazarın onunla ilgili monolojik tasarımını çığnemediği kendisi olmaktan çıkamaz, yani kendi karakterinin, tipikliğinin veya mizacının sınırlarını aşamaz" (103). Oysa Bahtin'e göre Dostoyevski'nin yapıtları son derece nesneldir. Karakterler her şeyi bilen anlatıcı tarafından yorumlanan ve yönlendirilen özneler olarak değil anlatıcıya eşit düzeydeki özneler olarak temsil edilirler. Dostoyevski'nin Raskolnikov, Mişkin ve Ivan Karamozov gibi karakterleri, bu otonom özelliğe sahiptir:

çünkü kahramanın öz-bilinci bir kez başat haline gelince yapıtların monolojik bütünlüğünü yıkar. Kahraman görece özgür ve bağımsız hale gelir, çünkü yazarın tasarımında kahramanı tanımlamış olan, onu adeta mahkûm etmiş olan her şey, onu temelli tamamlanmış bir gerçeklik imgesi olarak nitelemiş olan

her şey artık onu nihaileştirilen bir biçim olma işlevini görmekten çıkıp onun öz-bilincinin malzemesi haline gelmiştir (103).

Tabii karakterin özgürlüğe kavuşması için onun “toplumsal konumu, sosyolojik ya da karakteristik olarak düzeyi, habitus’u, ruhsal profili ve hatta fiziksel görünümü” dahil tüm değişmez ve nesnel niteliklerinin tanımlanmış olması gerekir (Bahtin, 2004: 98).

Son olarak çoksesliliğin biçimsel olduğu kadar ideolojik bir özellik olduğunu vurgulamak gerekir. Bahtin, saf dilbiliminin bakış açısından edebiyatta söylemin monolojik ve çoksesli kullanımları arasında gerçekten temel bir farklılık saptanması mümkün olmadığını savunur. Örneğin Dostoyevski’nin çoksesli romanlarında birçok monologcu-yazarın (Leo Tolstoy, Pisemski, Leskov ve diğerleri) yapıtlarına kıyasla önemli ölçüde az bir dil ayrışması, yani daha az dil üslubu, bölgesel ve toplumsal lehçe, mesleki jargon, vb. vardır. Dostoyevski’nin romanlarında kahramanların hepsi tek ve aynı dil ile, yani yazarların diliyle konuşuyor gibi bile görünebilir (252-3).

Kuşkusuz, dil çeşitliliği ve karakterizasyonları çoksesli romanda da önemini korur ama bu önem azalmıştır ve en önemlisi de bu fenomenlerin sanatsal işlevleri değişmiştir. Çünkü burada önemli olan artık özgün dil üsluplarının, toplumsal lehçelerin vb. bulunması değil, bu üslupların ve lehçelerin hangi diyalojik açıyla yapıtta yan yana getirildiği veya karşı karşıya konulduğudur (253). Bu düşünme tarzının Bahtin’i oldukça yönlendirdiği metinlerinde açıkça görülmektedir. Bahtin, çiftsesliliği estetik olayın yani sanat yapıtının olmazsa olmaz özelliği olarak ilan etmiştir:

Eğer tek bir katılımcı varsa, estetik bir olay var olamaz
[...] Estetik olay için bilinçleri örtüşmeyen iki katılımcı gerekir. Eğer yazar ve kahramanın bilinçleri örtüşürse, ya da bu iki bilinç yan yana veya birbirlerinin tam karşısında yer alırlarsa estetik olay sona erer ve etik olay başlar (Bahtin, 1990:22).

Öncelikle anlatıcının yapıt içindeki konumuna ilişkin bir kavram olan çoksesliliği sinema alanında uygulamaya kalktığımızda, sinemada anlatıcının konumunun romandan farklı olması nedeniyle sorunlarla karşılaşabiliriz. Pek az filmde anlatıcıya yer verilir.

Robert Stam, Bahtingil yaklaşımları sinemaya uyarlamaya giriştiği *Subversive Pleasures* adlı kitabında çoksesliliğin yalnızca kültürel boyutuna ve bunun da politik sonuçlarına değinir. Tüm kültürler farklı cinsiyetleri, meslekleri, yaş gruplarını içerdiklerinden çokseslidirler. Ancak bazılarının etnik olarak da çoksesli olduğu göze çarpar (Stam, 1992: 229). Bu anlamda son yarım yüzyıl sayısız göç dalgalarıyla biçimlenen Avrupa nüfusu da etnik olarak çokseslidir. Fransa, İngiltere, Almanya gibi ülkelerdeki Güney

Asya, Mağrip, Sahra Altı Afrika, Doğu Avrupa ya da Anadolu kökenli topluluklar ve kültürler çoksesliliğe katkıda bulunurlar.

Ancak Stam, kültürel çokseslilik barındıran birçok film örneğinin tıpkı diyalogdan söz eden politik liberalizmin, egemen gücün diyalogu nasıl engellediğini konuşmayı ihmal etmesi gibi gerçek çokseslilik ve eşitliğin önündeki politik engelleri ortaya çıkarmada başarılı olamadığını kaydeder (231). Sabine Hake'nin (2002) liberal ve çoğulcu Alman sineması için getirdiği eleştiriye benzer biçimde, birçok örneğin farklı topluluklar arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini yıkmaya girişmek yerine, Alan Parker'in *Fame* (*Şöhret*, 1980) filmindeki gibi yüzeysel olarak tanımlanan etnik "tip"lerin orkestrasyonu ile yetindiklerini belirtir (Stam, 1992:231).

Çoksesliliğin ideolojik olanaklarına vurgu yapan Stam'a göre politik anlamda kültürel çokseslilik, çoğulculuğun ötesine, karşılıklı zenginleştiren, özgürleştirici söylemlerin çoğaltılmasına gidecektir:

Bahtin'e göre söylemler birbirlerini dışlamaktan çok keşşirler. Seslerin sadece bir arada var olmalarının ötesinde çokseslilik tikel seslerin bile çoksesliliği olasılığını; tıpkı çok yönlü bir caz grubunun zaman zaman enstrümanlarını değiştirip "yabancı" bir bölüm çalabilmeleri gibi tikel sesin başka bir sesin yorum ve aksanlarını benimseme kapasitesini, ima eder. Politik anlamda bu durum, Charlotte Bunch'ın "tek kişilik koalisyonlar" olarak adlandırdığı şeyin gelişimini ima eder. Bu sadece siyahların değil beyazların da ırkçılık konusuna; kadınlar kadar erkeklerin de cinsiyetçiliğe değindikleri, heteroseksüellerin homofobi, engeli olmayanların engellilik hakkında söz söyledikleri bir durumdur. Bu durum diğeri "için" değil, diğeriyle "birlikte" konuşma anlamına gelir (233).

Altyazılı Rüyalar: Göçmen Film Anlatıları

Göçmen filmleri sinemasal biçem açısından birçok farklı referansa sahiptirler. Ancak Avrupa sanat sineması (Rainer Werner Fassbinder, Robert Guediguian), avangart sinema (Maureen Blackwood ve Isaac Julien), *auteur* sinema (Fatih Akın, Thomas Arslan, Mehdi Charef), değişik gerçekçi akımlar (Tunç Okan, Tefik Başer, Michel Khleifi), ticari tür sineması (Lars Becker, Mathieu Kassovitz, Robert Kechichian) ticari göçmen sinema (Gurinder Chadha) gibi geniş bir referans çeşitliliğine karşın, belgeselciliğin ağır bastığı ilk dönem hariç büyük ölçüde anlatı sineması sınırları içinde kalır.

Yakın dönemde üretilen belgesel anlatılar büyük ölçüde ana yurdu konu alırken hatırlamayı ya da öğrenmeyi amaçlar. Jacques Kébedian, *Mémoires Arméniennes (Ermenilerin Hatıraları)*, 1993) ile Ermeni diasporasının travmatik geçmişini, olayların canlı tanıklarının ifadeleriyle, bir sözlü tarih çalışması biçiminde kayıt altına alır. Serge Avedikian ise bir zamanlar atalarının yaşadığı kasabayı ve bugün orada yaşayan (kendileri de göçmen olan) insanları anlattığı *Soloz'a Dönüş* (2007) filminde Kébedian'ın diasporik kolektif hafızaya, başka bir deyişle hatırlamaya adanmış katı tavrını sürdürmez.

Fatih Akın *Crossing The Bridge: The Sound of Istanbul* (İstanbul Hatırası: *Köprüyü Geçmek*, 2005) ile İstanbul'un ve Türkiye'nin müzik kültürünü ele alırken, Thomas Arslan *Aus der Ferne (Uzaktan)*, 2006) ile ebeveynlerinin doğduğu ancak kendisinin yabancı olduğu Türkiye'yi karayoluyla bir uçtan bir uca katederek günlük yaşama ilişkin izlenimlerini aktarır. Her iki filmde de öne çıkan motif, hatırlamaktan çok öğrenmektir. Sinemacılar kamera önüne geçmez, iyi bilinmeyen bir coğrafyaya dair görüntüleri belirli bir mesafeyi koruyarak kurgularlar. Akın, bu mesafeyi kendisi yerine kamera önünde araştıran, soran, öğrenen ve titizlikle duydukları kayıt altına

alan müzisyen Alexander Hake'yle gerçekleştirir. *Uzaktan* filminde ise belgeselci ve konusu arasındaki mesafe çok daha belirgindir. Türkiye yolculuğu sırasında uğranan kentlere dair kısa ve olgusal bilgiler üst sesle verilir ("9 saatlik yolculuktan sonra Gaziantep'e ulaştık. Suriye sınırı çok uzak değil. Bu şehir güney doğu bölgesinin merkezidir.").

Anlatı sineması çerçevesinde ise göçmen sinema karakteristiğini ortaya koymak üzere onun doğasına içkin denilebilecek özelliklerine başvurulabilir. Bunların içinde filmler arasında çeşitli anlatı öğeleri açısından gözlenebilecek benzerlikler, kullanım benzerlikleri ve sıklığı tür uyuşumu (*genre convention*) olmaya yetmese de içinde rastlanan filmler arasında *trope* olarak nitelenebilecek yinelemeler, direniş ya da öz-temsili ihtiyacından çıkan çeşitli ortak, yaygın ya da benzer anlatı stratejileri vardır.

Farklı göçmenlik deneyimlerinin sinemasal düzleme yansımaları, içinde barındırdığı pratiklerin çokluğu ve zaman içinde geçirdiği önemli dönüşümler nedeniyle göçmen sinemasını tek bir başlık altında tanımlamak zor olsa da, yukarıda bahsedilen özellikler, tema, kronotop (zaman/uzam) ve olay örgüsü (plot), karakterler ve kimlik temsilleri, gibi öğeler bağlamında ele alınabilir. Film analizi denemesine girilecek bu bölümde yukarıdaki klasik anlatı öğelerinin yanı sıra dil, müzik ve analiz sırasında belirlenen özgül *trope*'lara da yer verilmektedir.

Yukarıdaki öğeler bağlamında analize konu edilen filmlerin, göçmen sinemanın içinde barındırdığı çeşitliliği (tam olarak çalışma içinde yapılan üçlü ayrım -sürgün/diaspora, sömürge sonrası ve emek göçmenleri-, yönetmenlerin cinsiyetleri, yapım dönemleri gibi kategorilerdeki çeşitlilik) olabildiğince temsil etmesine özen gösterildi. *Güzel İnsanlar*,⁹⁰ savaş, poli-

⁹⁰ Jasmin Dizdar'ın *Beautiful People* (*Güzel İnsanlar*, 1999) filmi, Bosna savaşı sırasında Londra'da geçer ve savaşla farklı düzeyde ilişkisi olan insanların kesişen farklı hikâyelerini anlatır. Londra'ya gelmiş Bosnalı bir Sırp ve bir Hırvat, çatışmayı burada da sürdürüp birbirlerini yaralarlar ve hastanede aynı odada tedavi altına alınırlar. Ancak hemşirenin çabaları sonucu zamanla barışırlar. Üst sınıftan muhafazakâr bir ailenin doktor kızı (Portia) hastanede tanıştığı, savaştan kaçmış Bosnalı bir gençle (Pero) tanışır ve ailesinin muhalefetini kırarak onunla evlenir. Ailevi sorunları olan başka bir doktor (Dr. Mouldy), savaş mağduru Bosnalı bir çifti (İsmet ve Cemile) koruması altına alır. Önce tecavüze uğramış kadının çocuğunu dünyaya getirmesini sağlar, sonra evinde genç çifti yer açarak onlara yeni bir hayata başlama fırsatı verir. Irkçı ve uyuşturucu bağımlısı arkadaşlarıyla İngiltere'nin yenildiği milli maç sonrasında Hollanda'ya gitmek isteyen holigan genç (Griffin) yanlışlıkla Bosna'da savaşın ortasına düşer ancak orada insani yardım faaliyetlerine katılır, bu sayede kötü alışkanlıklarına bir son verir ve eve gözlerinden yaralanmış küçük bir çocukla geri döner. Bosna'ya giden bir BBC muhabiri (Jerry), bir savaş kurbanının ayağının kesildiğine tanıklık eder. Gördüklerinden dehşete kapılır. Kendi ayağına da bir kurşun isabet eden muhabir, Bosna sendro-

tik baskı gibi yaşamsal zorunluluk haliyle açıklanabilecek sürgünlüğü, sığınmacılığı konu edinirken, *Protesto*'da⁹¹ karşımıza farklı nedenlerle göç eden ailelerin yaşadığı, ancak sömürge sonrası göçlerin baskın olduğu bir dünya işleniyor. *Kısa ve Acısız*'da⁹² biri Türk, biri Sırp ve bir Yunan, her biri Almanya'da yaşayan emek göçmeni ailelerin çocukları karşımıza çıkıyor. Bir gençlik filmi sayılabilecek *Koru Kendini*,⁹³ kahramanlarından biri yoluyla mültecilik sorununa değiniyor ve *Chouchou*⁹⁴ Fransa'ya göçen Mağripli *queer* göçmenleri ele alıyor.

muna tutulur ve ruh sağlığını yitirir ancak karısının çabalarıyla hipnoz edilerek iyileşir.

⁹¹ Mathieu Kassovitz'in *Protesto* (1995) filmi Paris'in banliyölerinde gerçekleşen bir gençlik isyanı sonrasındaki bir günü anlatır. Olaylar sırasında Abdel isimli Arap asıllı bir genç polis tarafından ölümcül bir biçimde yaralanmıştır. Olaylardan bir gün sonra, banliyöde oturan üç arkadaşı, Vinz (Yahudi), Said (Arap) ve Hubert (Siyah) kentin merkezine giderler. Said ve Hubert gözaltına alınıp geç vakitlere kadar salınmadıkları için son treni kaçırmışlar ve sabaha kadar yabancı oldukları, gidecek bir yerlerinin olmadığı kent merkezinde amaçsızca gezinerek vakit geçirirler. Sabah mahallelerine geri döndüklerinde bir devriye arabası gençleri taciz eder. Bir polis Vinz'e göz dağı vermek isterken yanlışlıkla onu silahıyla öldürür.

⁹² Fatih Akin'in *Kısa ve Acısız* (1998) Hamburg'un Altona semtinde geçer. Altona'da yaşayan, küçük çaplı yasadışı işlere bulaşmış biri Türk (Cebrail), biri Sırp (Bobby), biri Yunan (Costa) asıllı üç genç, içlerinden birinin (Cebrail) hapisten çıkmasıyla yeniden bir araya gelir. Bobby ve Costa, bir mafya grubuna katılarak daha büyük işlere girmek niyetindedir ancak Cebrail artık çete günlerinden uzaklaşır saldıran bir yaşam sürmek istemektedir. Cebrail'in engellemeye çalışmasına rağmen Bobby, mafyaya kendini kabul ettirir ve beraberinde sevgilisi (Cebrail'in kardeşi Ceyda) tarafından terk edilmiş beş parasız Costa'yı da sürükler ancak daha ilk işlerinde başarısız olurlar, bunun üzerine Bobby, Arnavut çete lideri Muhamer tarafından öldürülür. Bu arada Cebrail, Bobby'nin sevgilisi Alice'le birlikte olur. Bobby'nin intikamını almak için harekete geçen Costa da Cebrail'in çabalarına karşın ölümden kurtulamaz. Cebrail Muhamer'i öldürerek eski dostlarının intikamını alır ve Türkiye'ye dönmeye karar verir.

⁹³ Ayşe Polat'ın *Koru Kendini* (2004) filminin kahramanı Alice, kendisine bakan babaannesinin ölümünden sonra, babası belli olmadığı için onu bir türlü sevmeyen ve ona bakmak istemeyen annesi tarafından yetiştirme yurduna yerleştirilir. İnsanlarla iletişim kurmakta sorunlar yaşayan, hiperakusis hastası (belirli ses frekanslarına karşı aşırı hassasiyet) Alice'e, mülteci olmayı bekleyen Berivan dışında yurtta diğer kızlar kötü davranmaktadırlar. Alice'in Berivan'la önceleri zorunluluktan, daha sonra isteyerek sürdürdüğü arkadaşlık, Berivan'ın pizza dağıtıcısı bir oğlanla aşk yaşamaya başlamasıyla tehlikeye girer. Alice'in arkadaşlığını sürdürebilmek için giriştiği beceriksiz hamleler, hatta Berivan'ın tehdit etmesi bir işe yaramaz. Sonunda yurtta bakanları Clara Hemşire'nin odasında giriştikleri kavgada istemeden bakıcı kadının ölümüne yol açarlar. Berivan'ı korumak için Alice ifade verirken gerçekleri anlatmak yerine Berivan'ın yer almadığı, Clara Hemşire'nin kendisi yüzünden ama istemeden düşerek öldüğü bir öykü kurar. Herşeye rağmen Berivan'ın arkadaşlığını geri kazanamaz. Mahkemenin Almanya'da kalmasına izin verdiği ancak kalması için başka bir adres gösterdiği Berivan'la Alice'in yolları ayrılır.

⁹⁴ Merzak Allouache'nin filmi *Chouchou* (Gönülçelen, 2003), Şili'li politik sürgün olduğunu

Tema

Göçmen filmlerin tematik dağarcığı, göçmen sinemasal anlatıların doğasını oluşturan özelliklerin başında gelir. Göçmenlerin sorunları; ırkçılık-ayrımçılık (*Fratricide-Brudermord*, 2005), yabancı düşmanlığı (*Protesto*, 1995; *Güzel İnsanlar*, 1999), yabancılaşıma (*Palermo oder Wolfsburg*, 1980), yalıtılmışlık (*Zwischen den Sternen*, 2002), kültürel çatışma, kuşak çatışması (*L'honneur de ma famille/Ailemin Namusu*, 1997; *Le Grand Voyage*, 2004), uyum problemleri (*Zozo*, 2005), kimlik/köken arayışı (*Hamlet Kardeşler*, 1996) gibi göçmenlik deneyimiyle doğrudan ilişkili temalar, toplumsal baskı (*Hayatımın Çalımı*, 2002), patriyarkal patoloji ve kadın sorunu (*Şirin'in Düğümü*, 1976; *40 m² Almanyaya*, 1986; *Yasemin*, 1988), işsizlik, yoksulluk, suç (*Kanak Attack*, 2000) gibi yaygın olarak göçmenlikle ilişkilendirilen dolaylı temalar, göçmen sinemanın doğası gereği sıklıkla işlenir.

Öncelikle savaşın anlamsızlığına ve acımasızlığına ilişkin bir film olan *Güzel İnsanlar*, içinde barındırdığı öykülerde yabancı düşmanlığıyla birlikte önyargı, sürgünlük, yasadışı göç gibi yan temalara sahiptir. İkisi de banliyöde geçen ve birçok anlatı ögesi açısından benzerlikler taşıyan *Kısa ve Acısız* ve *Protesto* tematik olarak ele alındığında göçmenlikle ilişki açısından çok farklı konumlarda yer alır. *Protesto* ırkçılık, yabancı düşmanlığı ve kent merkezi-banliyö ayrımı üzerinden geliştirilen sınıfsal karşıtlık temalarına yer verir ve çatışmasını bu temalar üzerinde kurar. *Kısa ve Acı-*

söyleyerek Paris'e gelen Cezayirli Chouchou'nun (Şükrü) hikâyesini anlatır. Paris'de Peder Leon'un izniyle bir kiliseye sığınan Chouchou, orada eskiden suçlu ve bağımlıyken kendini dine adanmış ancak psikolojik sorunları olan, sanıklar gören zangoç Jean'la birlikte kalmaya başlar. Kendisine barınak veren Peder Leon'un tavsiyesiyle psikiyatr Dr. Nicole Milovavovich'in yanında yardımcı olarak işe giren Chouchou, doktorun izniyle iş yerinde kadın kılığında çalışır. Sosyopat bir polis dedektifi Gregorie yüzünden başı derde giren Chouchou, tesadüfen arkadaşı Cemile'yle karşılaşır. Cemile onu çalıştığı gece kulübüne götürür ve diğer travesti arkadaşlarıyla buluşturur. Burayı çok seven Chouchou, geceleri kulüpte çalışmaya başlar ve burada kulübün müdavimlerinden Stanislas'la tanışır. Zamanla birbirlerine âşık olur, evlenme planları yaparlar. Stanislas, Chouchou'yu ailesiyle tanıştır, ancak Grégoire, muayenehanede yeniden olay çıkarmınca Chouchou ona vurmak zorunda kalır. Grégoire'nin polise saldırı ve yasa dışı ikamet suçlarıyla aradığı Chouchou, pedere günah çıkartarak kiliseyi terk eder ve arkadaşlarının kulübün üst katındaki evine sığınır. Ancak Peder Jean kulübe gelerek Chouchou'yu polis merkezine gidip olayı açıklığa kavuşturması ve doktoru kurtarması için ikna eder. Sınır dışı edileceğini düşünen Chouchou, sevgilisine bir veda mektubu yazarak dedektif Gregorie'yi görmeye gider. Hiç umut olmadığı bir anda, Grégoire'nin amiri, dedektifi saygın bir kadına saldırdığı ve onu usulsüz biçimde alıkoyduğu için kovar, böylece Chouchou kurtulur ve gelinlikler içinde sevgilisi Stanislas'a kavuşur.

sız'ın ise neredeyse tüm kahramanları birinci ya da ikinci kuşak göçmen olmasına rağmen göçmenlikle ilgisi sınırlıdır; olgunlaşma, hırs gibi insani temaları suçla ilişkili olarak işler. Filmin Türk göçmen kahramanının kişisel kurtuluşunu ülkesine geri dönmekte araması ve anayurdunda kuracağı geleceği (deniz, güneş, kızlar) idealize etmesi, tematik olarak geri dönüş arzusu biçiminde etiketlenebilir ancak bu temanın anlatı içindeki ağırlığının son derece düşük olduğunu kaydetmek gerekir. Göçmenlikle ilişkili durumların önceliğini yitirerek alt tema olarak işlenmesi giderek artan bir eğilimdir. Hem bir kaçak göçmenin Paris'de tutunma çabasını anlatan *Chouchou*'da, hem ailesini ve anayurduunu yitirmiş, sürgün Berivan'ın geri dönüş arzusunu belirgin bir tema olarak işlese de göçmenlikle ilişkisini sınırlı tutan *Koru Kendini*'de bu eğilimi gözlemlemek mümkündür.

Kronotop (Zaman/Uzam) ve Olay Örgüsü

Kronotop kısaca anlatı metninde zaman ve uzamın etkileşimi olarak tanımlanabilir. Edebiyatta ve bizzat sanatta zamansal ve uzamsal belirlenimlerin birbirinden ayıramayacağını ve daima duygularla değerlerin izini taşıdığını ileri süren Bahtin, “Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığını” kronotop olarak tanımlar (2001:315-6).

Bahtin, Dostoyevski incelemesinde “karşılaşma”, “yol”, “eşik” gibi farklı kronotoplardan bahseder. Karşılaşma kronotopunda zamansallık ögesi ağır basar; ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunludur. Karşılaşma ile bağlantılı yol kronotopu ise daha geniş bir kapsamla ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğuyla tanımlanır. Bir romanda karşılaşmalar genellikle yolda cereyan eder. Yol, rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir (316-317). Eşik kronotopu, dönüm noktası ya da kopuş anını niteler ve birçok durumda tam sözcük anlamıyla eşikte, koridor, kapı önü vs.'de geçer (322). Taşra kasabası ise Flaubert'in *Madam Bovary*'sinde olduğu gibi durgun ve kapalı kronotop olarak nitelenir. Burada olaya rastlanmaz, sadece kendini sürekli yineleyen etkinlikler söz konusudur (Bahtin, 2001:321).

Zaman/uzam (kronotop ya da *setting*) açısından göçmen filmlerinin ortak sınırlılıkları olduğu söylenebilir. Geçmiş, geriye doğru en fazla göçün arifesine dek (*Solino*, *Mayrig*, *Zozo*) genellikle sadece göçmenlik deneyimini kapsayacak kadar uzaklaşır. Öte yandan neredeyse tüm örneklerin anlatı evreni, göçle birlikte mutlak bir kopuşun yaşandığı geçmişte ya da göçmenlik deneyiminin getirdiği dönüşümlerin daha da belirsiz kıldığı gelecekte değil, şu anda mevcuttur.

Göçmenlerin yaşama alanları; gettolar, banliyöler, bu mahallelerdeki sosyal konutlar, fabrikalar, küçük mağazalar, sokaklar, düğün salonları ve eğlence mekânları, yabancı, karmaşık kent ya da pastoral köy manzaralarından oluşan anayurt, ev sahibi ülkeyle anayurt arasındaki kültürel, ekonomik, sosyal mesafe metaforu işlevi gören, 'ana yurda giden yollar', göçmen filmlerinin uzamı olarak karşımıza çıkar.

Göçmen filmlerinde uzam kullanımı dikkat çekici biçimde iki ekstrem uçta toplanır. Anlatı evreni ya Bahtin'in taşra kasabası örneğiyle açıkladığı durgun ve kapalı kronotopa uygun bir biçimde, *40 m² Almanya* gibi dışa kapalı, dar ve klostrofobik mekânlarla veya tüm banliyö filmlerinde olduğu gibi dışarıya geçit vermeyen mahallelerle sınırlıdır ya da Bahtin'in yol ve karşılaşma kronotopuna uygun olarak *Le Grand Voyage* (İsmâel Ferroukhi, 2004), *La fille de Keltoum*, *Le Voyage En Armenie*, *Temmuzda*, *Duvara Karşı* filmlerinde olduğu gibi yol ve eve dönüş filmlerinde uzun yollara, ıssız doğaya, (anayurttaki) kalabalık ve kaotik kentlere yayılmış, uçsuz bucaksız, denetlenemeyen bir genişliğe erişmiştir.

Protesto, *Kısa ve Acısız*, *Kanak Attack* gibi banliyö/kenar mahalle filmlerinin durgun ve kapalı kronotopu içine sıkışmış, çıkış yolu arayan ancak kaybetmeye mahkûm kahramanları, kronotopun anlatısal olanakları nasıl kısıtladığına ve karakterizasyonu nasıl biçimlendirdiğine iyi birer örnektirler.

Filmlerin olay örgüsü, kronotoplarına uyumlu olarak gelişir. Kapalı, klostrofobik, yalıtılmış mekânlardan, zoraki evliliklerden, banliyöde işsizlik ve umutsuzluktan (*Arşimed'in Hareminded Çay*) kurtulmak için, çoğu kez yasadışı yollarla yeni bir hayat kurmak (*Kısa ve Acısız*) ya da göç sonrası aynı kapalı mekânlara, gettolara, banliyölere, küçük dairelere erişebilmek adına sınır geçmek, göç etmek (*Solino*), anayurda geri dönmek (*Duvara Karşı*), yakınlarına kavuşmak için yapılan yolculuk (*La fille de Keltoum*) gibi doğrudan göç metaforu olarak görülebilecek eylemlerin yanı sıra romans (*Korku Ruhu Kemirir*, 1974), sıkı dostluk (*Küçük Özgürlük*, 2003) gibi yakın insan ilişkilerin kurulması ve zorluklara karşı bu ilişkilerin sürdürülmesi için verilen mücadeleye, olay örgüsü içinde yaygın olarak rastlanır. Bununla birlikte özellikle son dönemde öykü çeşitliliğinin sınıflandırmaya olanak vermeyecek denli arttığını belirtmek gerekir.

Kısa ve Acısız, 90'lı yılların ortalarında Hamburg'da bir kenar mahallede, Altona'da geçer. Semt sakinleri daha çok göçmen işçi aileleridir. İşsiz ve lümpen göçmen çocukların küçük çaplı hırsızlık gibi yasadışı eylemlerde bulunduğu, bu gençlerin çeteler gibi dayanışma grupları kurduğu, bunlardan başka semtte daha ciddi mafya örgütlenmelerinin olduğu

ve bu grupların silah ticareti, fuhuş, uyuşturucu ticareti gibi işlerle uğraştıkları, bildiklerimiz arasındadır. Altona kapalı bir evrendir. Anlatıda ne oradan başka bir yer, ne de oraya başka bir yerden gelmiş ‘yabancı’ görürüz. Altona dış dünyaya kapalıdır ve yabancılar (Altona’da yaşamayanlar), özellikle merkezi otoritenin aygıtı olarak polis bu dünyada yoktur. Cebrail’in cezaevinden tahliye olduğu sahnede bile kolluk kuvvetleri görünmez. Altonalılar kendileriye başbaşadırlar. Burasının dışarıdan farklı, kapalı ve özerk bir alan olduğu anlatının birkaç yerinde vurgulanır. Bobby, Cebrail’i Altona’nın en sıkı adamı olarak tanıtır. Cebrail Ceyda’ya yeni erkek arkadaşıyla Altona’da görülmesinin yanlış olduğunu, birlikte olmak için ‘başka bir yer’e gitmesini söyler. Costa ve Cebrail’in Bobby’nin ölüm haberini aldıkları alt geçidin, metronun Altona istasyonuna bağlı olduğu, tabela gösterilerek vurgulanır.

Burada gündüzden çok gece, iç mekândan çok sokaklar vardır. Zemin her zaman ıslak, karanlık ve تنها sokaklar belirsizliği ve tekinsizliği çağrıştıran bir derinliğe sahiptir. Oysa iç mekânlar, evler, odalar, sığ, dar, küçük ve sıkışık. Bunun iki istisnası, Muhamer’in batakhanesi ve düğün salonudur ancak bu iki istisna da karakterlerin samimi halleriyle ya da gerçek yüzleriyle kendilerini gösterdikleri ve eylemlerini sergiledikleri küçük, dar, sıkışık uzantılarla gözlemlediğimiz kurala dahil olur. Bunlar batakhanenin arka kapısının açıldığı çıkmaz sokak ve düğün salonunun iki uzantısıdır (depo ve soyunma odası işlevi gören sıkışık bir oda ve aile büyüklerinin önünde sigara içmekten çekinen Türk kızlarının bir araya gelip kendilerini daha samimi biçimde ifade ettikleri kızlar tualeti).⁹⁵

Protesto’da hikâye 90’lı yılların ortalarında, Paris’in bir banliyösünde geçer. Semt sakinleri genellikle zenci ya da Kuzey Afrikalı göçmen aileleridir. Bu açıdan *Kısa ve Acısız* filminin mekânı Altona’yla benzerlikler göstermektedir. Ancak burada işsizlik, yoksulluk, ırkçılık gibi sorunların yarattığı çelişkiler anlatının odağında yer alır. Filmdeki banliyö semti, Altona mahallesi gibi dış dünyaya kapalı değildir. Dışarıdan gelen müdahalelere açıktır. Merkezin otoritesi devriye arabaları ve kolluk kuvvetleriyle etkisini hissettirir. Merkezin gözü, banliyöye bakışı, arabalarından inmeye çekinen Tv ekibiyle simgeselleştirilmiştir. Schroeder,

⁹⁵ Fatih Akin bu sahnenin Almanya’da kimilerine kadınların kokain kullandığını düşündürdüğünü belirtir. Bunun bir nedeni soğuk algınlığı yaşayan oyuncuların bu sahnede sürekli burunlarını çekmeleri, bir diğer nedeni de Almanların, kimi Türk ailelerinde kız çocukların büyüklerinin önünde sigara içmekten çekindiklerini bilmemeleridir (DVD kopya, *Kısa ve Acısız*, Yönetmen Yorumu, *Esen Entertainment*).

kentlerin periferik alanlarının (banliyölerin), işçi sınıfının ve göçmenlerin Fransızların gözünde ötekiler olarak eşitlendiğini öne sürer. Bunun altında göçmenlerle suç, şiddet ve işsizlik arasında kurulan bir ilişkilendirme yatar. Bu bağlamda çokkültürlülük, ulusal kimliği parçalayacak bir tehdit olarak algılanır (Schroeder, 2001: 143).

Merkezin bakışının çarpık ve önyargılı olduğu filmde de vurgulanır. Banliyöye haber yapmaya gelen Tv ekibi, bütünüyle merkezin denetimi altına alınamamış bu yabancı bölgeden ve bölgenin daha bir gün önce isyana kalkışmış yabancı insanlarından korktuklarından, hareket etmekte olan arabalarından inmeden, banliyö gençleriyle röportaj yapmak isterler. Durum, vahşi bir bölgede yaban hayvanlarının görüntülediği safari turlarına benzemektedir. Gençler, bu benzerliği öfkeyle dile getirirler.

Protesto'nun banliyösünde baba yoktur. Aile ise çok az görünür ve etkisizdir. Banliyönün gençlerinin karşısındaki tek iktidar sahibi ve cezalandırma yeteneğine sahip otorite figürü polis teşkilatıdır.

Evler, 1960'ların toplu konutları, küçük ve sıkışık. Binalar, toplu kullanım alanları, parklar ihmal edilmiş ve bakımsızdır. Yıllar içinde işlevini yitirmiş, terk edilmiş ve banliyö gençleri tarafından buluşma, saklanma amacıyla kullanılan birçok harabe iç mekân bulunmaktadır. İsyân sonrası birçok mekân hasar görmüştür. Tamamı bir yıkıntı alanına benzeyen banliyöde gençler içlerinde bulundukları mekânın bilgisine sahiptirler. Gizli geçitleri, harabe binaları, parkları ve sokakları iyi bilirler. Bu sayede, safari ve vahşi yaşam alanı analogisini sürdürecektir olursak avcı polislerden sakınabilirler. Terk edilmiş bir binanın terasında parti verirler, polisle girilen bir çatışma sonrası nereye saklanacaklarını ve hangi yolu kullanarak kaçacaklarını bilirler. Banliyöyü sadece gündüz vakti görürüz (Bir sahnede hava çekimiyle mahalleyi yukarıdan da izleriz). Sokaklar, boşluk alanlar rahatlıkla seçilebilir. Belirsizlik söz konusu değildir.

Öte yandan merkez (Paris), banliyölyü gençlere tamamen yabancı topraklardır. Onlar için bilinmezlerle doludur. Said'in bir arkadaşının yaşadığı, güvenlik kameralı sıkı korunan apartmana nasıl gireceklerini bilemezler. Kendilerini ele veren giyimleri ve dış görünüşleri nedeniyle şüpheli olarak devriye gezen polislerce gözaltına alınırlar. Banliyölyü gençler, kentin sakinlerine sunduğu olanaklardan faydalanamazlar. Vakit geçirmek için girdikleri sergi salonunda yapılan kokteylde nasıl davranacaklarını bilemezler. Eve dönüş için banliyö treninin seferi sona ermiştir. Tren garı boş. Paris, daha çok gece çekimleriyle karşımıza çıkar. Sokakları ıssızdır. Banliyölyü gençler film boyunca evlerine, "başka bir yerden (Paris merkezi) bildik

banliyöye geri dönmeye uğraşırlar ancak ironik olarak bildik topraklar öldürücü olur. Silahlar orada patlar. Genel olarak ‘buradan’ (banliyöden) kaçıp başka bir yere gitme arzusu dile getirildiğinde, belirli bir yerden değil, salt ‘buradan’ kaçıştan bahsedilir” (Schroeder, 2001: 168).

Güzel İnsanlar, 90’lı yılların ortalarında, Bosna savaşı sırasında, asıl olarak Londra’da (kısa bir Bosna sekansı dışında) geçer. Farklı insanların başından geçen beş farklı öykünün anlatıldığı filmde kentin farklı katmanları yan yana getirilmiştir. Öykülerin merkezindeki farklı mekânlar özellikle sınıf ayrımını vurgular niteliktedir. Aristokrat ailenin evi, BBC muhabiri ve sanatçı karısının avangart sanat ürünleri ve ilginç objelerle süslenmiş küçük burjuva evi, Dr. Mouldy’nin ve Griffin’in orta sınıf ailesinin (birbirine komşu) evleri ve göçmenlerin kaldığı bakımsız ve sıkışık apartmanlar, çevreleriyle birlikte sınıf ayrımını belirgin bir biçimde yansıtmaktadırlar. Ancak *Güzel İnsanlar* tüm bu farklı mekânları, hastane, kahvehane, *pub*, belediye otobüsü gibi kamuya açık alanlarla birlikte ortak bir paydada buluşturur. Kent tüm katmanlarıyla, egzotik, kavgacı, barbar, mağdur yabancılara sığınak görevi yapmaktadır. Londra düzenli, kurallı, uygar bir kenttir ve bu haliyle savaşın sürdüğü Bosna’yla tam bir tezat halindedir. Bu yüzden ülkenin dışında kendi egzotik topraklarında yıllardır müdahale edilmeden savaşmalarına izin verilen barbar yabancıların çatışmayı Londra’da sürdürmelerine izin verilmez. Karşılaştıkları andan beri sürekli kavgaya eden grotesk Sırp ve Hırvat ikili hem belediye otobüsünde hem de hastanede kamu görevlileri tarafından uyarılırlar (*Bu bir Londra otobüsü. Biz burada bu şekilde davranmayız*). Öte yandan savaşın sürdüğü Bosna, uygarlıktan alabildiğine uzaktır. Bosna sekansı insani yerleşimlerin uzağında, vahşi doğada geçer. Orada, barbarların çatıştığı topraklarda güvenli bir yer yoktur, bu yüzden insani yardımlar havadan bırakılır. BM araçları önlerine çıkan enkazlara çarparak ilerler. Savaş cephesindeki hastanede, Londra’dakinin aksine, olanaksızlıklar yüzünden insanlar tedavi edilemez, ancak yaralı uzuvlar anestezi yapılmaksızın kesilerek ölümden kurtarılırlar. İnsanlar mutlak bir sefalet içindedirler ve batılılardan yardım umarlar (*Hey İngiliz, sigaran var mı?*).

Bir kasaba ve kır manzarasında seyahat eden otomobilin izlendiği havadan çekimle açılan *Koru Kendini*, kısa sürede kapalı, yalıtık ve kahrmanları sınırlayıcı bir kronotopun işaretlerini verir. Kırdaki seyahatin hedefinin, Alice’i sıkı kuralları olan bir kız yurduna yerleştirmek olduğu anlaşılır. Şehrin dışında, tarlaların ve korulukların arasında yer alan yurttaki Katolik rahibelerin gözetiminde yaşayan kızlar, gündüzleri okul ve spor salonuna gitmek için yurttan çıkarlar ancak çok geç olmayan bir saatte yurda dön-

mek zorundadırlar. Alice ve Berivan okul çıkışında, kentin bilmedikleri bir bölümünde yollarını yitirirler. Ancak kronotopun sınırları dayanışmayla güç kazanan kahramanlar tarafından kısa sürede ihlal edilir ve kapalılık büyük ölçüde kırılır. Alice ve Berivan zamanla İler'in (pizza dağıtımında kullandığı mini otomobili ya da motosikletiyle birlikte) yardımıyla ve banliyö trenleri aracılığıyla anlatı evreni içinde hareketliliklerini artırırlar. Yetiştirme yurdunun da, öyle niyet edilmesine karşın kapalı ve yalıtılmış bir mekân olmadığını öğrenirler. Binarın arkasında her zaman açık bir pencere bulunduğundan, akşam başlayan giriş çıkış yasağı aşılmaz değildir. Anlatı boyunca kahramanlarının hareketliliklerini gittikçe artırdıkları *Koru Kendini*, banliyö filmleriyle karşılaştığında çok daha açık, geçirgen bir kronotopa sahiptir.

Chouchou'da anlatı evreni açıktır. Kahramanlar sınırlanmadan, özgürce hareket edebilir. Bunun tek istisnası polis tarafından arandığı korkusuyla gece kulübüne sığındığı zamandır ancak bu durum fazla uzun sürmez. Chouchou, tekrar özgür hareket yeteneğini kazanıp sevdiğine kavuşur. Chouchou ve onun travesti, transseksüel arkadaşları Paris'de dilediklerince yaşayabilirler. Onların karşısındaki tek engel, anayurtları Cezayir'e geri dönmenin önündedir. L'Apocalypse adlı gece kulübü, hem çalışanlar hem müşteriler arasında coşkulu bir eğlencenin hüküm sürdüğü, renkli ışıkların ve gölgelerin tüm kusurları örtüp güzellikleri vurguladığı, mutlu, idealize edilmiş, karnavalesk⁹⁶ bir mekândır. Burada garsonluk ya da sahne şovları yapan *Queer* göçmenler, yaşamlarından memnundurlar. L'Apocalypse bir süre için polisten saklanan Chouchou'ya sığınaklık etse de, tehlikeli dış dünya ve korunaklı iç mekân gibi bir karşıtlık kurmak yanlış olur çünkü kentin havası da özgürdür. Kaçak göçmen Chouchou'nun başındaki tehlike sistemden değil sosyopat bir polis memurundan kaynaklanmaktadır.

Karakterler ve Kimlik Temsilleri

Özellikle göçmenlik sorununa sosyal duyarlılıkla yaklaşan ilk dönem göçmen filmlerinde göçmen karakterler (özellikle kadınlar) kur-

⁹⁶ Karnaval kavramıyla Bahtin, bir şenlik havası içinde, varolan toplumsal hiyerarşiyi askıya alan Ortaçağ karnavallarının özgürleştirici yanına vurgu yapar. Bahtin için karnaval "bir ters yüz olma mantığı, sürekli bir 'ters yöne dönme', belli bir dereceye kadar karnaval dışı hayatın bir parodisi, 'ters yüz olmuş bir dünya'dır" (2005:36-37). Robert Stam, Mercer, Willemen, Mellencamp, Rowe gibi araştırmacılar, Bahtin'in ilk kitabının yanı sıra *Rabelais ve Dünyası* çalışmasından faydalananak düşünürün karnaval kavramını, "kendini inkar eden ve yıkıcı olmak yerine şiddetli ve aşırı", 'grotesk gerçekçi' olarak tanımlanan bir sinema için yeniden yorumlarlar (Stam, 2000:155).

banlaştırılarak tasvir edilirler. Zayıf, edilgen, pasif, sessiz göçmen stereotipi karakter kuruluşunda baskındır (*şirin'in Düğünü, Palermo oder Wolfsburg*, vs). 1990'larda, göçmen ailelerin çocuklarının ilk kez kamera arkasına geçmesiyle popülerliğe kavuşan getto/banliyö filmleri ve birçok *beur* sinema örneğinde, ilk dönemin stereotipleri yerini tür filmlerinin uylaşımlarına bırakır. Karakter kuruluşunda pasif kadınlar, baba figürünün yokluğu (*Protesto*) ya da (*Le thé au harem d'Archimède*) eksikliği, aktif ancak güçsüz, maço, suç eğilimli (genç) erkekler göze çarpar (*Kısa ve Acısız, Kanak Attack, şehir Gerillaları*).

Son dönem göçmen sinemacıların yapıtlarında ise karakterlerin çeşitlendiğini görürüz. İlk göçmen filmlerin stereotipik yaklaşımının ters yüz edildiğı birçok örnek vardır (*Zwischen den Sternen, Gelin ve Önyargı, Madam Osmane'nin Haremi*). Ayşe Polat, Buket Alakuş, Sülbiye Günar, Nuray şahin, Shahbaz Noshir gibi sonraki kuşak göçmen kadın sinemacıların da varlığıyla daha aktif kadın karakterler görmek olasıdır.

Göçmenlerle birlikte toplumun sınırında kalan kimlikler, suçlular (*Jülyet'lerin Yurdunda, Kumarbazlar*), fahişeler, marjinallikle birlikte melezlik metaforu olarak kurulan *queer* karakterler (*Yurtdışı Turnesi, Miss Mona* ve *Chouchou*'daki travestiler ve gay'ler), göçmenlerle aynı mekânı paylaşan yoksul yerliler (*Knallhart*), tuhafıkları ve yabancılıklarıyla göçmenlerle kültürel orijinleri arasında canlı birer bariyer görevi gören anayurttaki (eski) yurttaşlar (*Heremakano, La fille de Keltoum*) karakter dağılımında rol alırlar.

Protesto ve *Kısa ve Acısız*'ı, göçmen filmleri, melez filmler olarak ele almanın yanı sıra banliyö filmleri olarak da görmek gerekir. Bu iki filmin çok sayıda ortak nokta barındırması, paylaştıkları bu dar alt türle ilişkilendirilebilir. Her iki filmin de kahramanları, banliyö filmleri, *beur* sinema ya da getto merkezli filmlerin uylaşımına uygun olarak kapalı bir kronotopa sıkışmış görünürler. Kafeste gezinen kaplanlar gibi, sıkıştıkları yer sınırlarında belli bir güce sahiptirler. Eylemleri sonuç getirir ancak son tahlilde kendi kaderlerini tayin etmede güçsüz kalırlar. Sıkıştıkları dar alandan kurtulamazlar. Bu yönde ya arzuları yoktur ya da çabaları başarısızlık bazen de felaketle sonuçlanır.

Etnik kimliklerin temsili söz konusu olduğunda, ele aldığımız bu iki filmin, melez filmler gibi olmaktan çok banliyö filmleri gibi davrandığını görebiliriz. Banliyö filmlerinin ırk meselesinden çok, toplumsal sorunlarla ve gençlik sorunlarıyla ilgilendiğini söyleyebiliriz (Konstantarakos, 1999:166-169). Bu filmlerde birçok farklı etnik kökenden gelen göçmenin yaşadığı banliyölerde, yerliler ve göçmenler arasındaki çatışmanın

dışında, göçmenlerin kendi arasında çatıştığına tanık olmayız. Werner Schifffauer, genç göçmenlerin ulusla değil tek başına kentle özdeşleştiğini çünkü kentin onlara etnik indirgemecilikten kaçış olanağı sağladığını ileri sürer (Mennel, 2002:148). Bu bağlamda en azından banliyö filmlerinde etnik farklılıktan doğan çokseslilik (polifoni) çatışma yaratacak bir sorun olmaktan çok, göçmenleri etnik indirgemecilikten (ve indirgemeci yaklaşımların beraberinde getirdiği tüm olumsuz stereotiplerden) kurtaran zenginlik anlamına gelir. Nitekim, *Kısa ve Acısız*'da etnik farklılıktan doğan çatışma söz konusu değilken, *Protesto*'da hikâyenin akışı içinde en azından başat konumda değildir ve bu filmdeki çatışma da göçmenler arasında değil, ırkçı yerlilerle göçmenlerin tümü arasındadır.

Altona göçmenlerin dünyasıdır. Bu dünyada hemen hiç “yerli” yoktur. Sadece etnik kökeni dile getirilmeyen iki karakter (muhtemelen Alman olan Alice ve Ceyda'nın erkek arkadaşı Sven) vardır. Belki de bu yüzden “ikinci sınıf” (göçmen, işsiz, lümpen, suçlu) bireyler arasında bir eşitlik durumu gözlenir. Etnik kimlikler bilinir olmasına, kimi zaman işaret etmek ve tanımlamak için kullanılmasına (“Şu Çingene çocuk”, “Eroin satan Kürtler”) rağmen etnik bir gerilimden söz etmek mümkün değildir.

Amcasının Bobby'e Arnavutlarla görüldüğü için kızmasının ardında kişisel nedenler olduğu ima edilir. Ceyda'nın Costa'yla ilişkisini ailesinden saklamasının asıl nedeninin Costa'nın hırsızlık yapan, işsiz bir genç olması akla yatkındır. Çokkültürlü toplumsal yapıya film içinde doğrudan göndermede de bulunulur:

Cebail: Bir Sırp olarak Arnavutlarla mı çalışacaksın?

Bobby: Buna günümüzde multi-kulti deniyor dostum!

Etnik farklılığa ilişkin tek konuşma da absürdleşerek bir yere varmadan kesilir:

Bobby: Baban kızının bir Yunanlıyla birlikte olduğunu bilse ne yapardı?

Cebail: (Costa'nın) Kafasını koparırdı.

Costa: Sırf Yunan olduğum için mi?

Cebail: Hayır, kızıyla birlikte olduğun için.

Costa: Ya Türk olsaydım?

Cebail: O zaman kendi anne babanı hayal kırıklığına uğratmış olurdun.

Filmin başında üç ana karakter, üzerinde isimlerinin ve etnik kökenlerinin yazdığı donmuş kareyle biten ve karakterlerin suçla ilişkisini anlatan

üç kısa çekimle tanıtılır. Costa bir otomobili soyar, Bobby, kabadayı amcasından Arnavut mafyasıyla birlikte görüldüğü için dayak yer ve kovulur, Cebrail hapisten çıkmıştır. Karakterler çok belirgin biçimde etnik kökene ve suçla ilişkiye indirgenir. Öyle ki, filmin girişi Almanya'da geçerli suçlu göçmen temsilinin bilinçli ve ironik bir yeniden temsili olarak okunabilir. Özellikle Costa'nın soyduğu arabanın sahibine vurduktan sonra dönüp özür dilemesi, bu ironiyi güçlendirir ve seyircinin hırsıza karşı sempati duyması gerektiğinin altı çizilir. Ancak Mennel'in de belirttiği gibi, filmi bütünüyle Almanya'daki göçmen gençliğin suçlulaştırılmasına yönelik bir tepki olarak ele almak doğru olmaz zira anlatı ilerledikçe eleştirel enerjisini terk ederek şiddeti, erkekliği ve suçu yücelten tür uyuşmalarına tutunur (Mennel, 2003:148). Karakterler, anlatı evrenine, farklı etnik grupların toplandığı Altona'ya kültürel özelliklerini de beraberlerinde getirmişlerdir. Bu özellikler çeşitli davranışlar, taşınan değerler ve kimi zaman sözle ifade edilir. Bobby, Arnavutlarla gezdiği için kendisini hırpalayarak dükkânından atan amcasına itiraz edemez. Türk düğününde genç kızlar büyüklerinin önünde sigara içmekten kaçındıklarından, sigara molası için salonun tuvaletini kullanırlar. Ceyda'nın geç vakitlere kadar dışarıda kalabilmesi bir ayrıcalık olarak vurgulanır. Cebrail, babasının kendisiyle birlikte namaz kılması için yaptığı ısrarlı tekliflere, namaz kılmaktan hoşlanmadığı halde kökten karşı çıkamaz, bu teklifleri bahanelerle savuşturmaya çalışır. Kriz ve kendini sorgulama anlarında Cebrail camiye, Costa kiliseye sığınır. Ancak karakterlerin dinle ilişkilerinin zayıf olduğu vurgulanır. Cebrail namazı yarıda bırakır, Costa ise İsa'nın kendisine hırsızlık yapmaması için bir mesaj gönderdiğine inanmasına rağmen, kilisede saygısızca sigara içmektedir. Dinsel mekânlar (ve Cebrail'in konumunda ibadet ritüelleri) daha çok sokulma, kendini dinleme işlevi görürler. Filmin finalinde arkadaşlarını yitirmiş, bir insan öldürmüş, anavatanına dönmeyi tasarlayan Cebrail babasının teklifini reddetmez ve birlikte sabah namazını kılarlar.

Köken olarak birbirlerine yakın coğrafyalardan gelen karakterler birbirleriyle her fırsatta, sık sık öpüşürler. Türk ailesinde büyüklerin ellerinden öpülür. Türkler, Yunanlar ve Sırlar birbirlerini yanaktan öperler. Ancak geldikleri yerde adet olduğu üzere Türkler iki kez, Sırlar üç kez öpüşürler.

Protesto'daki banliyöde de sadece göçmenler yaşar. Üç arkadaşın etnik kökeni (Yahudi, Arap ve Siyah), Fransız kimliğini ve hâkim toplumsal normların sömürge sonrası çok etnili Fransız toplumu gerçeğine yönelik süregelen karşıtlığı çevreleyen ulusal tartışmaların bir yansıması olarak okunabilir (Higbee, 2005:128). Ancak filmde farklı etnik gruplardan gelen film karakterlerinin kültürel farklılıklarına ve fiziksel

görünüş dışında etnik temsile yer verilmemiştir. Vinz'in büyük annesi- nin ondan sinagoga gitmediği için yakınıması, Film, Said'in kız kardeşi- ni kendi arkadaşlarından bile sakınarak onu korumak konusunda çok hassas davranması dışında hiçbir etnik kültürel ipucu barındırmaz.

Göçmenler sadece Araplardan ya da siyahlardan ibaret değildir. Üç arkadaşın kent merkezinde bir umumi tuvalette karşılaştıkları, “tu- valette Grunwalski'nin hikâyesini anlatan Doğu Avrupa aksanlı adam, Fransa'nın göçmen tarihini daha geniş bir zaman çerçevesi içinde ele alma amacıyla ilişkilendirilebilir” (Schroeder, 2001: 172). Grunwalski hikâyesi (başkalarının önünde tuvaletini yapmaktan utandığı için Si- birya'da çalışma kamplarına giden mola vermiş trene zamanında dö- nemeyen ve soğukta ölüme terk edilen adamın hikâyesi) ülkenin göçmenlik tarihinin derinliğine ve çeşitliliğine vurgu yapar.

Aynı yaşama alanını paylaşan farklı etnik gruptan göçmenler ara- sında ırkçı/şovenist bir gerilim görünmemektedir. Irkçılık banliyönün dışında elle tutulur hale gelir ve başat olarak polis aracılığıyla filmsel evrende ortaya çıkar. Polisler Paris'te bir apartmandan olaylı bir biçim- de çıkan Said ve Hubert'i tutuklarken Vinz (Yahudi) fiziksel görünümünü sayesinde bir bahane ileri sürüp kaçacak kadar zaman bulur. Gözaltında polisler Said ve Hubert'e ırkçı saldırıda bulunurlar. (“*Said bir Fransız ismi değil. Sen Arap mısın orospu çocuğu?*”) Gece, kent merkezinde sokakta dolaşan üç arkadaş dazlaklar (ırkçı gençler) saldırırlar.

Güzel İnsanlar ise, ele aldığı konu ve konuya yaklaşım bakımından diğer iki örnekten ayrı bir yerde durmaktadır. Filmde Londra yerlileriyle birlikte birçok yabancının, göçmenin ve sığınmacının yaşadığı kozmopo- lit bir kenttir. Portia'nın aile büyüklerin birisi Pero'ya Britanya'nın da Bosna gibi “karışık bir torba” olduğunu anlatır. Anlatı içindeki her öykü- de dışarıdan gelenler de yer almaktadır. Açılıştaki birbirleriyle kavga eden grotesk ikili, savaştan önce aynı köyde yaşayan bir Sırp ve bir Hırvat'tır. Aynı dili kullanarak (Sırpça-Hırvatça) sürekli birbirleriyle didişmeleri, onları İngilizler'in gözünde birbirine eşitler.⁹⁷ İngiliz hemşire, ikisinin ayakkabı numaralarının aynı olduğunu keşfeder. Ancak etnik kökenleri

⁹⁷ Dina Iordanova, Balkan çatışmasının batıda, Avrupa'nın uygarlıktan nasibini alamamış bir bölgesinde, barbarların acımasızca, dişe diş mantığıyla yürüttükleri denetimden çıkmış bir durum olarak algılandığını belirtir Todorova ise batının kendi olumlu imge- sini vurgulayacak olumsuz özellikleri balkan halklarına yüklediğini söyler ve bu oryan- talist tavrı 'balkanizm' olarak tanımlar (Marciniak, 2003:63-64). Ötekileştirme, ya da barbar bir kimlik altında eşitleme, batının yanı başında yıllarca süren bir savaş izle- mekle yetinmesini meşrulaştıracak bir mekanizma olarak ele alınabilir.

(artık) onlar için çok önemlidir ve birbirleriyle karıştırılmaya tahammül-leri yoktur. Sırp ve Hırvat ikiliyle aynı odayı paylaşan Gallerli kundakçı, göçmenler tarafından İngiliz sanılmaktan hoşnut değildir. Onun yaşadığı toplumda kimliğini açığa vuran ağır aksanı, yeterince İngilizce bilmeyen yabancılarca ayırt edilemez. Bu yüzden Galce şarkılar söyler. Nihayet bununla da yetinmeyip odasını paylaştığı yabancılara İngiliz olmadığını, İngilizlerden nefret ettiğini özellikle söyler. Karakterlerin kendi kimliklerinin ve düşman belledikleri, saldırgan bir ilişki içinde oldukları etnik kimliklerin belirleyiciliğine dair katıksız inançlarıyla, başkalarının gözünde (Bal-kanlıların gözünde Galliler ve İngilizler, Londralılar'ın gözünde Sırlar, Hırvatlar ve Boşnaklar) bu karşıtlığın bilinmemesi, önemsenmemesi, daha-sı karakterlerin kimliklerinin sık sık düşmanlarıyla karıştırılmasının bir ara-da yarattığı belirgin tezat, etnomer-kezciliğe yönelik bir eleştiri olarak ele alınabilir. Bosna'dan geldiğini bildiğimiz Pero'nun etnik kökenini ve sava-şın hangi tarafında yer aldığını bilmeyiz. Karşılıklı oluşturulan kimlikler çoğu kez üçüncü bir kimlik grubu için bir şey ifade etmez. Kendi ülkesinde ölümcül sonuçlar doğuran herhangi bir tarafa ait olma durumu, Pero İngil-tere'ye geldiğinde dönüşüme uğrar. İngilizler'in gözünde o öncelikle bar-barca yürütülen bir savaştan gelmiştir. Hangi taraftan olduğu bir anlam ifade etmez. Yani düşmanlarıyla eşitlenmiştir. Portia'nın annesinin deyi-miyle o "çok yabancıdır, bir şeyler anımsatır, egzotik"tir.

Kimlik formasyonunu etnik kökenden çok sınıfsal kökene dayalı olarak kurmaya alışkın aristokrat aile Pero'yu, Sırp, Boşnak, Yugos-lav olarak değil, görgü kurallarından habersiz, eğitimsiz bir köylü olarak görür. Ancak sınıfsal formasyonu İngiltere'den farklı olan Yu-goslavya'da yetişmiş Pero, aristokrat aile tarafından tam gözden çık-a-rılacağı sırada piyano yeteneğini (İngilizce'de anlamını bilmediği bir sözcük) sergileyerek ailenin kafasını karıştırır ve önyargıları yıkar. Bir köylü piyano çalmayı bilemez, piyano üst sınıfların imtiyazında olan bir yetenektir. Bu yüzden Pero'yu aileden ayıran keskin sınıfsal çizgiler bulanıklaşır ve bu şekilde aileye kabulü sağlanır.

Sınıfsal farklılığın belirleyiciliği *Protesto*'da de göze çarpar. Sı-nıfsal konumun ya da Fransız toplumunda göçmenlik/işsizlik/banliyö sakinliği gibi ikincil sosyal konumların benzerliği özdeşliğe yol açar. Bu toplumsal bağlamda bir Yahudiyle bir Arap arasında fark yoktur:

Vinz: Domuzlar (polisler) tarafından mıhlanacak bir sonraki Arap olmak ister misin?

Said: İstemem.

Vinz: Ben de istemem.

Said: O zaman sen Arapsın.

Kimlik konumlanması başat olarak, bahsedilen toplumsal bağlamda gerçekleştiğinde etnik/kültürel farklılıklar önemlerini yitirirler ve sınıfsal farklılık ön plana çıkar. Hikâyede Arap kökenli bir polisin varlığı, bu bağlamda sorgulamaya açıktır. Higbee bu durumun iki olası açıklaması olabileceğini iddia eder: Arap polisin acımasızlığı, ya sorunun ırk farklılığında olmadığını gösterir, başka bir deyişle Said'e acımasızca davranılmasının nedeninin, Said'in Cezayir kökenli bir Fransız genci oluşu değil, onun banliyöden gelen marjinal bir suçlu olmasıdır. Ya da çok daha karmaşık bir dizi sömürge sonrası güç ilişkileri devrededir: *Beur* polis, şizofrenik olarak beyaz, ırkçı, sömürgeci zalimin konumunu benimser ve sorgu odası dışında kendi Mağripli kökeniyle ilişkilendirilen güçsüzlüğünü bastırmak ya da tersine çevirmek için "Arap" gence saldırır (Higbee, 2005:128).

Bir gençlik filmi olan *Koru Kendini*'de kahramanlar gençler ve yetişkinler olarak ayrılırlar. Kuşak farkına dayalı ayırım, iletişimsizlikle vurgulanır. Ebeveynler ölü (Berivan'ın ailesi) isteksiz (Alice'in annesi), mütecaviz (Josefine'in babası) ya da anlatı dışında/belirsizdirler. Yetiştirme yurdunda yaşayan kızlar arasında acımasız bir hiyerarşi vardır. Marta ve Josefine, güçsüz kızlardan haraç alır, gerekirse şiddet kullanırlar. Temizlik, bulaşık gibi işler mültecilik başvurusunun sonucunu bekleyen Berivan ve isminden yabancı olduğu anlaşılan Ines'in üzerine kalmıştır. Diğer kızlar, sürekli etrafı süpüren Berivan'la dalga geçerler.

Olayların Alice'in gözünden anlatıldığı filmde göçmenlik, yabancılık ya da melezlik birincil önemde değildir. Pizza dağıtıcısı oğlan İtir Nano, babasının Arnavut olduğunu, hayalinin bir gün Arnavutluğa dönüp (orası daha ucuz olduğu için) orada bir kafe açmak olduğunu söyler. Berivan ise mültecilik hakkı kazanmayı bekleyen bir sürgündür. İtir, Berivan'ın Türk olduğunu sanır, ancak o Kürt olduğunu söyler. Uzak bir köyden geldiğini ve anne babasını yitirdiğini söyleyen Berivan'ın hangi ülkeden geldiğini bilmeyiz. Ancak genç kız heyecanlandığı bir sahnede Türkçe konuşur. İtir ve Berivan dışında göçmen olduğu sadece isminden anlaşılan bir karakter daha vardır (Ines).

Berivan çok simgesel bir karakter olarak çizilir. Sürgünlük deneyimi yaşayan genç kız, Alice'e neden Almanya'ya kaçmak zorunda kaldığından, ailesini neden yitirdiğinden bahsetmek yerine, geride bıraktığı anavatanını romantize ederek, büyümlü bir biçimde anlatır. Onun uzaktaki köyünde, su

kenarında, derdi olanların çaput bağlayıp dilek tuttuğu, rüzgârda dilekleri gökyüzüne fısıldayan kutsal bir dilek ağacı vardır. Berivan köyüne geri dönemediği için, üzerinde köyündeki dilek ağacına benzer bir ağacın yer aldığı bir kartpostaldan bildiği Portekiz'in Chaves kasabasına gitmek ister. Berivan'la yurttaki diğer kızlar arasında görünüm, kıyafet, davranış açısından belirgin farklılıklar vardır. Bu yüzden yurttaki diğer kızlar Berivan'a isim takar, onunla sürekli alay ederler. Berivan'ın iki takma ismi vardır; "mülteci kız" ve "torbacı". İkinci takma ismi, hiç yanından ayırmadığı naylon torbasından gelir. Naylon torba kaybolup bulunmasıyla anlatı içinde öne çıkan bir motif haline gelir. İçinde aile fotoğrafları, mektuplar, para ve belgeler gibi genç kızın en önemli varlıklarının bulunduğu, kendisi değersiz, naylon torba, bir göçebelik ya da sürgünlük analogisi olarak okunabilir.

Berivan'ın torbasıyla tetatlık yaratan bir başka dikkat çekici obje, Alice'in ne yapacağını bilemediği doldurulmuş geyik kafasıdır. Maddi değeri olmayan, kısa ömürlü naylon torba Berivan için nasıl önemli, değerli ve işlevliyse, kaç yıllık olduğu bilinmeyen, belli bir maddi değeri olan geyik kafası Alice için o kadar gereksizdir. Objenin Alice'in eline geçmesi tamamen Alice'in arzusu dışında, gülünç bir yanlış anlaşılma sonucunda olmuştur. Konuşan teyzesiyle göz göze gelmemek için genç kızın gözlerini kaçırdığı bir bakış sığınağı olan tuhaf nesne, teyzesinin yanlış yorumuyla Alice'e miras kalır. Miras nesne, Alice'in işlevsiz kalmış ailevi bağlarını, kendisi için hiç bir şey ifade etmeyen kökenlerini, nihayet onun yerliliğini simgeler. Ancak yerlilik, tuhaf ve zayıf görünen, asosyal, seslere karşı aşırı duyarlı Alice'in farklılığını örtemez.

Zayıflıkları yüzünden yurt hiyerarşisinde ezilen ve bu ortak noktanın birbirlerine yaklaştırdığı Alice ve Berivan'ın zaman içinde geliştirdikleri dostluk ve dayanışma zamanla bozulsa da, iki arkadaşın ayrılığı, *Kısa ve Acısız* ve *Protesto* gibi banliyö filmlerinde olduğu üzere ölüm ya da felaketle gerçekleşmez. Alice ve Berivan'ın arkadaşılıklarının kriz anında meydana gelen ölüm (Rahibe Clara'nın ölümü), genç kızların geleceklerini etkilemeyecek gibi görünmektedir. Alice'in manevrasıyla bu olaydan uzak tutulan Berivan'ın mültecilik statüsü mahkeme tarafından onaylanır. Alice ise başka bir yurttaki yeni bir başlangıç için bir rahibenin sürdürdüğü araçla yola çıkar.

Alice'in yolculukları, onun karakter gelişimini simgeler; filmin açılışındaki ilk yolculuk sahnesinde, annesinin kullandığı otomobilin camından dışarıya ancak ürkek bakışlar atan Alice, Rahibe Clara'nın sürdürdüğü araçta Berivan'ın açtığı pencereyi, rahibenin uyarısıyla kapatmak zorunda

kalışını kayıtsızca izler. Son yolculuğunda ise aracın camını açıp kafasını dışarı uzatarak özgüven kazanma ve özgürleşme için umut verir.

Martha ve Josefine arasında örtük bir lezbiyen ilişki olduğu ima edilir. Ensest kurbanı Josefine, güzel fiziği ve davetkâr giyimiyle cazibe nesnesi olduğu okulun erkek çocuklarına yüz vermez; uyuşturucu mantarın etkisinden Rahibe Clara'ya kalabalık bir orji sırasında beraber oldukları homoerotik rüyasını anlatır, zevk çılgınlığını taklit eder, daha sonra Rahibe kadın tarafından itilip düşene kadar ona olan arzusunu dokunarak onu sevdiğini söyleyerek ve öpmeye çalışarak belli eder. Martha ise Josefine'in aksine kadınsılıktan uzak, iri yarı, cinsiyetini belirsizleştiren bol tişörtler ve eşofmanlar giyen erkeksi bir kızdır ancak cüretkâr erotikliğiyle erkek çocuklarının ilgisini çekebilmektedir. Alice, Berivan'ı tarif ederken "hep kolumdan tutuyordu ya da bacağıma şaplak atıyordu", der. Ancak Berivan'ın Alice'i rahatsız eden fiziksel teması, cinsel bir ima taşımaktan öte, onun kültürel farklılığıyla ve sıra dışı sayılabilecek yakınlığıyla açıklanır görünmektedir. Bu durumun tek istisnası, Berivan'ın çimlenmesi üzerindeki "aptalca ve çocuksu öperek uyandırma oyunu"dur. Ancak Berivan ilerleyen günlerde İllir'le, Martha'nın erkeklerle olan ve mekanik cinsellikle tarif edilen sınırlı ilişkisinden farklı bir ilişki kurarak onunla sevgili olur.

Chouchou'nun karakterleri, filmin iyimser havası içinde, açık bir kronotopla, özgürce dolaşım eylemlerini gerçekleştirirler. Film bu özelliğiyle diğer örnek filmlerden ayrılır. Ancak karakterlerin kuruluşu, filmin kendi iyimser havasına karşı ironik bir tavır ihtimalini de hatırlatır. Filmde sosyopat polis dedektifi hariç tüm yerli karakterlerin sonsuz bir hoşgörüsü vardır. Psikiyatr Milovavovich, Chouchou'ya ofisinde kadın kıyafetleriyle çalışabilme izni verir, Peder Leon, Chouchou'nun gerçek kimliğini öğrendikten sonra bile, polise yanlış ifade vermek, gece kulübüne gitmek pahasına ona desteğini kesmez. Stanislas'ın aristokrat görünümlü ebeveynleri, oğullarının yasadışı göçmen, Cezayirli, Müslüman kökenli, cahil (Shakespeare'i tanımayan) travesti Chouchou'yla evlenme isteğine karşı çıkmak bir yana, şaşkınlık dahi duymazlar. Chouchou'ya karşı önyargıları olan tek karakter, Fas asıllı Fransız aktör Roschdy Zem'in canlandığı, tövbekâr bir suçlu olan Mağrip kökenli zangoç Jean'dır; bu durum da anlatının sonuna dek sürmez. Chouchou'ya âşık olan ve onunla evlenmek isteyen Stanislas (Cezayir Asıllı Fransız oyuncu Alain Chabat), günümüz koşullarında oldukça seksist sayılabilecek Blake Edwards filmlerinin ünlü oyuncusu Peter Sellers'a benzer. İnce bıyıkları, kadife kruvaze ceketleri ve 60'lardan kalma bej mini *convertible* otomobili, bu benzerliği pekiştirir. Filmin kendi iyimserliğini alaya almasının en iyi örneği, Stanislas'ın

Chouchou'ya ilişkilerinin ciddiyetini anlatmak üzere onu ailesiyle tanıştırmak istediğini söylediği restoran sahnesinde yer alır. Chouchou bu mutlu haberi aldıktan hemen sonra anlatı tuhaf biçimde gerçeküstücülüğe kayar. Stansilas'ın cep telefonu tüm masayı kendi etrafında döndürecek kadar güçle titreşir, Chouchou'nun yemeye çalıştığı suşi parçaları canlanıp uçmaya başlar. Polis merkezine giderek teslim olan yasa dışı göçmen Chouchou'yu oradan kurtarabilecek tek şey bir mucizedir. Nitekim Chouchou, odanın kapısının önünde zangoç Jean'ın geçirdiği esrime nöbetleri sırasında gördüğü melek tasvirli kadın hayaletini görür ve hemen ardından onun serbest kalmasına yol açan olaylar gelişir. Gerçek yaşamda olamayacak kadar iyimser olaylar, gerçeküstü ayrıntılarla birlikte verilir.

Chouchou ve arkadaşları Cemile, Hamit, Cezayir kökenli göçmenlerdir. Ülkelerini cinsel tercihleri nedeniyle yaşamları güçleştiği için terk etmeye mecbur kalmışlardır. Bu yüzden karakterler, anayurtlarından, geçmişlerinden ve ailelerinden melankolik biçimde, gözyaşlarıyla bahsederler.

Dil

Göçmen filmleri kaçınılmaz olarak çok dilliliğe açık anlatılardır. Anlatı içinde karşımıza çıkan farklılık temsillerinin en belirginini dille ilişkilidir. Birçok filmde çok dillilik ve ayrışık dillilik yoğun olarak kullanılır. *Kısa ve Acısız*'da karakterlerin tümü ortak dil olarak Almanca'yı benimsemektedirler ancak filmin ses kuşağında Almanca'dan başka Türkçe, Sırpça ve Yunanca da bulunmaktadır. Cebrail, ailesiyle iletişime girdiğinde kurduğu kısa cümleler Türkçe, birkaç cümleden uzun diyaloglar Almanca'dır. Amcası Bobby'i Sırpça azarlar, Cebrail, sevgilisinden ayrıldığını duyunca Ceyda'yı Türkçe paylar. Costa uygulandığı iki sahne- de, Ceyda'dan ayrılmak üzereyken ve arkadaşlarıyla sıkıntısını ertelediği neşeli bir gecenin sonunda Yunanca türküler söyler. Kürtler kendi bölgelerinde uyuşturucu sattığını düşündükleri Çingene'yi döverken Türkçe söylerler. Ana dil, özellikle ekstrem duygulanım durumlarında (yoğun melankoli, öfke) yüzeye çıkmaktadır.

Ele alınan diğer örneklerin aksine, *Güzel İnsanlar*, ikinci ve sonraki kuşak göçmenleri değil sürmekte olan bir savaştan kaçan mültecileri ele almaktadır. Bu yüzden filmin ses kuşağında ev sahibi ülkenin dilinin dışında göçmenlerin dili, çok dilli melezlerin tercihi sonucu değil, bu kez zorunluluktan yer almaktadır. Mülteciler İngilizce'ye hâkim değildir. Birbirlerine olan nefretleri dışında gözleri dünyayı görmeyen eski komşu Sırp ve Hırvat köylüler, birbirleriyle anlaşabilmek (sövgülerini ve tehditlerini karşı tarafa aktarabilmek) için zaten İngilizce'ye ihtiyaç duymazlar. Hastanede birbirle-

riyle sürekli kavga eden Sırp ve Hırvat'la aynı odayı paylaşan Galli kundakçı, İngiliz olmadığını ifade etmek için ağır bir aksanla konuşur ve kendi dilinde şarkılar söyler. Pero, göçmen dairesindeki memurun ödeme çeki üzerine yazdığı *life* (yaşam) sözcüğünün anlamını öğrenmeye çalışır. Portia'nın önyargılı ve küstah ailesiyle yemek yerken Pero, onlara misafir-perverlikleri (*hospitality*) için teşekkür etmek isterken yanlışlıkla düşmanlık (*hostility*) sözcüğünü kullanır. İsmet ve Cemile, Dr. Mouldy'ye Cemile'nin askerlerin tecavüzü yüzünde hamile kaldığı için doğacak çocuğu istemediklerini, dil sınırlılığı nedeniyle anlatamazlar. Aksan farklılığı yabancılık halini her durumda ele verir. Ağır bir bunalım geçiren ve ayağını bedeninden ayırmak için rayların üzerine yatan Jerry, kendisini kurtaran Kıbrıslı (jenerikten anlaşıldığı kadarıyla Türk: Kenan Hüdaverdi) demiryolu işçisine nereli olduğunu (aslında nereden geldiğini) sorar.

Ancak dil engelini aşmaya yarayan farklı stratejiler de kullanılmakta ve işe yaramaktadır. Bombardıman sırasında gözlerinden yaralanan Boşnak çocukla, savaşın ortasına kelimenin düz anlamıyla düşen Lineker forması giymiş Griffin, tek sözcük üzerinden, dünyaca ünlü bu futbolcunun adıyla, sadece birbirlerine *Lineker* diye seslenerek diyalog kurabilir. Uluslararası dolaşımda başka bir kelime (eroin) Griffin'in sahra hastanesinde narkozsuz yapılacak ameliyatı bir süreliğine durdurmasına ve yaralıyı uyuşturabilmesine elverir.

Protesto'da çok dilliliğe rastlamayız. Tüm karakterler; Fransa'da *beur* adı verilen Araplar (Kuzey Afrikalı ya da Mağripli Müslümanlar), eski Fransız sömürge ve kolonilerinden gelen siyahlar, Grunwalski hikâyesini anlatan yaşlı adam gibi Doğu Avrupa aksanıyla konuşan Yahudiler, kendine özgü aksanlarla Fransızca konuşurlar. Bunun pratik nedeni, aileler, yakın akrabalar gibi ana dilin paylaşıldığı dar ve yakın grupların anlatının merkezinde yer almaması olabilir. Sınırlı örneklerde de bu kural bozulmaz. Vinz'in ve Hubert'in ailesiyle birlikte kendi evinde olduğu kısa sahnelerde, Said'in kız kardeşiyle sokakta karşılaşmasını gösteren sahnede de Fransızca konuşulur.

Ancak bu Fransızca, Paris'in merkezinde, sözcelimi kahramanların uğradığı sanat galerisinde konuşulan, banliyö isyanlarıyla ilgili yapılan televizyon haberlerinde kullanılan dilden farklıdır. Belki de bu yüzden, filmin kahramanları banliyönlü gençlerle, diğerleri; banliyönlü olmayanlar arasında geçen her diyalog şiddetli anlaşmazlıkla kısa sürede kesintiye uğrar. Banliyöye röportaj yapmaya gelen televizyoncularla, sanat galerisinde tanıştıkları kızlarla, polislerle, Said'in tanıdığı (muhtemelen az önce kullandığı kokainin uyarıcı etkisi altın-

daki) Asteriks'le, otomobil çalmaya kalktıklarında başlarına musallat olan sarhoş Fransız'la, yaşlı Doğu Avrupalı göçmenle, hatta (Vinz'in durumunda olduğu gibi) aileleriyle girdikleri her diyalog, kesintiden sözlü ve fiziksel çatışmaya dek uzanan farklı şiddetlerde çatışmaya yol açan yorum ve kavrayış eksikliğiyle ilgili anlaşmazlıkla sonlanır. Bu noktada ayrışık dillilikten bahsetmek mümkündür. Schroeder, banliyö filmlerinin, kültürel dönüşüm mekânlarında, işçi sınıfının kentsel mekânı dahilinde, sonraki kuşak işçi sınıfı gençliğinin günlük konuşmaları içinde konumlandığını belirtir (Schroeder, 2001: 146). *Protesto*'nun anlatı evreni de bu tanımlamaya uymaktadır.

Ayrışık dillilik söz konusu olduğunda, *Kısa ve Acısız*'ın kronotopunu oluşturan evrende, Hamburg'un bir kenar mahallesi olan Altona'da, çevresinden farklı ancak kendi içinde homojen bir *tact*'in⁹⁸ olduğu görülür. Mahallenin lümpen çocukları çete ruhuyla davranmayı tercih ederler. Bu nedenle saldırgan, maço, şiddete eğilimli ve cüretkârdırlar. Böyle bir evrende geçerli *tact* dış dünyadan (Hamburg'un merkezi) kendisini özenle ayrı tutmayı sağlayan tek mekanizma olarak argo üzerinden biçimlenmektedir. Bobby, Cebrail'i Mu-

⁹⁸ Kelime anlamı zarafet; zaman ve durumun gerektirdiği biçimde davranış olan *tact* (*taktiknost*) kavramını Bahtin, *Formal Method in Literary Scholarship* adlı çalışmasında kullanır (Bakhtin ve Medvedev, 1991:95-6). Bahtin kavramı söylemsel etkileşimi yöneten kurallar bütünü olarak ele alır. Stam, kavramın sözlerin nasıl söylendiğiyle, konuşanların toplumsal ilişkileriyle, ideolojik ufuklarıyla ilgili olduğunu belirterek film kuramı ve analizi için son derece işe yarar olduğunu savunur. *Tact*, bir kere doğrudan diegesis içindeki sözel alışveriş üzerinde uygulanabilir. Diegesis terimi anlatıya göndermede bulunmak için kullanılır, anlatının içeriğidir. Hikâyenin içinde tanımlanan kurmaca dünya olup filmdeki her şeye göndermede bulunur. Gerçekte ekranda olup biten her şeydir; yani kurmaca gerçekliktir. (Bkz. Hayward, 1996). *Tact* bundan başka film türlerinin ve metin içindeki söylemlerin metaforik diyalogunda, en son olarak da film ve seyirci arasındaki diyalogun ele alınmasında kullanılabilir (Stam, 1992:45). Stam'a göre film ve seyirci arasındaki iktidar ilişkileri, filmin belli gruplara karşı mesafeli, önyargılı ya da umursamaz olup olmadığı, *tact* kavramıyla açıklanabilir. Örneğin 1950'lerin Hollywood filmleri, Amerika'da siyah insanların hiç yaşamadığı izlenimi verir. Başka birçok örnekte ise anaakım sinemanın seyirci profilinin dışında kaldığı ya da azınlıkta olduğu varsayılan cinsel, sınıfsal, ulusal, etnik kimlikler, seyircilerin ideolojileri ve kültürel hazırlıkları doğrultusunda önyargıları doğrulamak için anlatılarda yer alırlar. *Blockbuster*'lar gibi anaakım örnekler bir yana, birçok liberal/sol Amerikan yapımında da bu durumun değişmediği görülür (Stam, 1992:47). Stam'ın yorumladığı biçimde Bahtingil *tact* kavramına örnek olarak 70'lerin ve 80'lerin sosyal olarak duyarlı ve açıkça sol eğilimli Yeni Alman sinemasının göçmen işçilere yaklaşımındaki sempatiye eşlik eden önyargılar ya da 90'ların türleşmiş banliyö filmlerinin banliyöde yaşayan genç erkek seyirciler için tasarlanmış görünen, suçu ve maço değerleri yücelten, kadınları tamamen pasifize eden eğilimi ele alınabilir.

hammed Ali olarak takdis eder. Cebrail, efsanevi gangsteri çağrıştıracak biçimde dostunu Bobby Capone olarak selamlar. Amerikan gangster filmlerini çok sevdiği vurgulanan Bobby, kız arkadaşına Cebrail'i Amerikan argosuyla, "*killer, bad ass motherfucker*" ("*Katil, belalı orospu çocuğu*") diye övgüyle tanıtır.⁹⁹

Argoyle birlikte, özellikle sövgü bu evrende çok yaygın biçimde doluşmadır. Sövgü her durumda kızgınlık, öfke ya da saldırganlık ima etmez. Bobby, Costa'yı sevdiğini göstermek için sövgüyü kullanır, "*Ich liebe dich, Du, arschloch!*" ("*Seni seviyorum, seni götdeliği!*") Üç arkadaş sadece eğlenmek için bir tür oyun olarak sövgüyü kullanırlar:

Bobby: Die Griechen die riechen (Yunanlar, kokuşmuşlar)

Cebrail: Die Griechen die kriechen (Yunanlar, sürüngenler)

Costa: Bak bu sana, (orta parmağını göstererek) bu da sana!

Bobby: Hadi arkana dön de şu Sırp malına otur dostum!

Yönetmen Akın'ın filmin DVD sürümünde bulunan yönetmenin yorumu bölümündeki ifadesine göre, bu sahne tamamen oyuncuların doğaçlaması yoluyla ortaya çıkmıştır. Burada ilginç olan, özellikle ilk ifadenin (*Yunanlar, kokuşmuşlar*) Almanya'ya yönelik ilk göçmen işçi dalgasıyla gelen Yunanların mutfaklarında o dönem Almanların yabancı olduğu sarımsağı sıkça kullanmaları ve bu nedenle Almanları yabancı bir kötü kokuyla tanıştırmaları dolayısıyla geliştirilmiş ırkçı bir söz oyununun Sırp karakter tarafından kullanılması ve Türk karakter tarafından onaylanmasıdır. Filmde etnik köken farklılığına dayalı hiçbir saldırgan, düşmanca tavır söz konusu değildir. Üstelik sarımsağı en az Yunanlar kadar Sırlar ve Türkler de mutfaklarında kullanır. Dolayısıyla bu söz oyununun kullanımı, ev sahibi toplumun ırkçı önyargılarının göçmenler tarafından kendi aralarında kullanımı, bu arada söz oyununda ima edilen "olumsuz" özelliğin sahiplenilmesi ve bu saldırgan ifadenin etkisizleştirilmesi anlamına gelebilir.¹⁰⁰

Sövgünün kullanım alanı sınırsız görünmektedir. Ancak muğlak ve süreksiz de olsa belli bir sınırlanmadan söz edilebilir. Costa, Cey-

⁹⁹ Çeviride yaşanan olası kayıplardan ötürü, bu çalışmanın incelenen filmlerde kullanılan dile, özellikle argonun inceliklerine nüfuz etme konusundaki sınırlılıklarının altını çizmek gerekir.

¹⁰⁰ Bu söz oyununun filmin DVD kopyasındaki Türkçe altyazı ve dublaj seçeneklerinde doğru olarak çevrilmediğini ("Yunanlar salaktır, Yunanlar aptaldır" biçiminde aktarıldığını) belirtmem gerek.

da'ya sövdüğü için Cebrail'den özür diler. Bobby, Costa ve Cebrail'i uyarır: “*Herif senin kızı yalıyor!*”

Kısa ve Acısız'a benzer biçimde, *Protesto*'da dışarıdan (banliyö-nün dışı, özellikle kent merkezi) farklı ancak kendi içinde homojen bir *tact*'in oluştuğu görülür. Gençler arasında çete ruhu belirgindir. Erkek egemen bir dünyada neredeyse doğallıkla saldırgan, maço, şiddete eğilimli ve cüretkârdırlar. Böyle bir evrende argo ve sövgü, *tact*'ı biçimlendiren öğeler olarak ön plana çıkarlar. *Protesto*'nun diyalogları birçok yerde yeni bir bağlamda (*recontextualised*) kullanılan Amerikan kentsel argosundan etkilenmiştir (Schroeder, 2001: 149).

Bir önceki örneğimizde olduğu gibi yaygın biçimde dolaşımda olan sövgü kimi zaman sadece arkadaşlar arasında bir oyun olarak kullanılmaktadır. Said'in Vinz'i uyandırmak istediği sahne buna örnektir:

(Vinz yatağından henüz kalkmamıştır, Said onu kaldırmak ister, “taş, makas, kâğıt” oynarlar, Vinz kaybeder)

Vinz - Kardeşini becereyim.

Said – Sana onun hakkında konuşma dedim.

Vinz – Donald Duck 'inkini ağzına alıyor. Git başımdan!

Said – Yahudi oğlan!

Sövgü çok sık kullanıldığından, arkadaşlar arasında tek başına saldırganlık ve tehdit anlamı aşınmıştır. Bu erkek egemen çevrede Said ancak sövgü kız kardeşine yöneltildiğinde kızgınlık belirtisi gösterir.

Protesto'nun banliyösünde sövgü aynı zamanda bir direniş biçimi olarak kendisini gösterir. Daha filmin başında, Said'in bir polis aracının arkasına ustalıkla grafiti yaptığını görürüz. Mesaj çok nettir: “*Baise la Police!/ Polisi Becereyim*”. Öykünün kahramanlarını her engellendiklerinde, öfkelenindiklerinde sövgüye başvururlar. Polis de sorgu odasında fiziksel şiddetle beraber sövgüye başvurur. Kassovitz, öykünün gerilim aksını Banliyö gençleri (göçmenler, işçi aileleri çocukları) ve polisler arasında kurmuştur ve bu çatışmada tarafsız değildir. Vinz'in bir polise silah çekerek onu korkuttuğu sahnenin sonunda Vinz kaçarken polise bir küfür savurur (“Ananı becerdik!”) Daha sonra kamera Vinz'in çıktığı kapı üzerindeki grafitiye odaklanır “*Arash ta mere*”.¹⁰¹ Böylece yönetmen, karakterinin sözlerini tamamlamış olur.

¹⁰¹ Düz karşılığı “*Ananı yırtayım*” demek olan bu sözde “yırtmak”, “düzmek”, “becermek” anlamında kullanılmaktadır.

Bu grafiti bize çeşitli düzeylerde bilgi sunar. Schroeder'in de vurguladığı gibi bugün banliyöler, suç, işsizlik, uyuşturucu gibi toplumsal sorunların görüldüğü çöküntüye uğramış kent periferileri olarak anılmalarının yanı sıra, çağdaş popüler kültürün üretildiği, üretken alanlar olarak da bilinirler (Schroeder, 2001: 144). Söz gelimi Hiphop müzik gibi, grafiti de çağdaş popüler kültürün neredeyse evrensel yayılma alanı bulabildiği öğelerindendir. Bu sayede yukarıda bahsettiğimiz grafitinin harf karakterinin ve süslemelerinin aynısını, dünyanın hemen her metropolünde karşınıza çıkan grafitilerde bulabilirsiniz. Bu benzerlik, grafitinin çok katı bir biçimde (biçimsel özelliklerine varana kadar) bir ifade aracı olarak benimsendiğini ve evrensellik kazandığını, evrensel bir banliyö kültüründen söz edilebilirse, bu kültürün bir *tact*'ı haline geldiğini ileri sürebiliriz. Bu düzeyde grafitiler bilinçli olarak başka örnekleriyle benzer. Paris'in, Londra'nın, Hamburg'un ya da İstanbul'un banliyölerinde benzer dertleri olan benzer engellemelerle karşılaşan benzer kültürel ürünleri tüketen, aynı sınıftan, benzer gelir gruplarından gelen çocuklar niyet edilmiş bir biçimde benzer grafitiler yaparlar.

Protesto'daki örnekte, standart Fransızca'da "*Arrache ta mère*" olarak yazılması gereken cümlemin imlası çarpıtılmıştır. Buradan hareketle, başka bir düzeyde grafitilerin (merkezden, otoriteden ve onun dilinden) farklılaşma niyeti olduğu, yani bir ayrışık dillilik örneği olduğu düşünülebilir.

Güzel İnsanlar da, ayrışık dilliliğin var olduğu ve özellikle vurgulandığı bir anlatıdır. Dil farklılığı, sadece ev sahibi toplum ve göçmenler arasında bulunmaz. Sınıfsal ayrımın çok katı bir biçimde sürdüğü ve kendi içinde de etnik çeşitliliğin bulunduğu ülkede Britanyalılar, ortak dili toplumsal kimliklerini (sınıflarını etnik aidiyetlerini) ortaya koyacak belirgin farklılıkları dolaşıma sokarak kullanırlar. Anlatıda bu ayrışık dillilik özellikle vurgulanır. İskoçyalı olduğu (muhtemelen adalı olmayan seyirciler için) özellikle vurgulanan John, BBC için çalışan bir muhabir olmasına rağmen belirgin bir aksanla konuşur. Galli kundakçı ağır bir aksanla kendisini tüm İngilizlerden farklılaştırmaktadır. Sınıfsal farklılıklar da dile somut ve belirgin bir biçimde yansır. Bir uçta Griffin'in lümpen arkadaşları (holigan, uyuşturucu bağımlısı, işsiz, ırkçı, yabancı düşmanı, son derece saldırgan olarak betimlenirler) yer almaktadır. Diğer uçta ise kendisini farklılaştırmak için özel çaba harcayan Portia'nın ailesinin (kardeşi, annesi ve muhafazakâr bir parlamenter olan babası) belirgin ve özgül bir *tact*'ı korumaya çalıştığına tanık oluruz. Aile yemeği sırasında Portia'nın annesi *skill* (yetenek) sözcüğünü bilemeyen Pero'ya, ilkinden

daha nadir kullanılan ve İngilizce'yi yeni öğrenmeye başlayan birinin bilme olasılığı daha zor eş ve benzer anlamlı sözcükler sıralar (*capability, dexterity, virtuosity*). Portia'nın muhafazakâr ve aristokrat ailesi, *tact* gereği sevimsiz, rahatsız edici konuları görmezden gelme ve dillendirmeme eğilimindedir. Pero'nun yaban sincabını (*wild squirrel*) yanlış telaffuz ederek *vahşi ibne*'yi (*wild queerrels*) çağrıştırması sadece kısa süren bir sessizlikle karşılaşılır. Tuvalet gitmek istediğini söylediğinde ise doğrudan uyarılır ("*Biz bu ülkede masadan kalkarken 'tuvalet giderim' demeyiz, özür dileriz.*"). Bosna savaşıyla gündeme gelen "etnik temizlik" kavramının, beraberinde getirdiği kan, kıyım, barbarlık, vahşet gibi sevimsiz art anlamlar nedeniyle masada yeri olmamalıdır. Bu yüzden kavramı ağızından kaçırın Portia'nın kardeşi özür diler. Ancak aristokrat *tact*'a göre tuvalet sözcüğüne, argoya, etnik temizlik tartışmasına¹⁰² kirli sayıldığı için yer verilmeyen masada avlık geyik eti yenmesi ve kanı çağrıştıran salçalı et suyunun (*gravy sosu*) dolaşması, savaş sekansında gösterilen ölü geyikle birleştirilerek ironik bir tezat olarak sunulmaktadır.

Koru Kendini'nin kahramanları arasında dilsel özellikleri bakımından en dikkat çekici karakterler yetiştirme yurdunda kalan dekadan ergen kızlardır. Saldırgan, kuralsız ve homo-erotik tavırları kullandıkları dile de yansır. Yetiştirme yurdunda kalan kızların hemen her zaman argo, sıklıkla sövgülü, sövgünün doğası gereği büyük ölçüde eril ve seksüel dilleri, onların rahibe bakıcılarından, öğretmenlerden ve sosyal görevlilerden oluşan yetişkin karakterlerle aralarında uçurum yaratacak bir ayrışık dillilik örneği olarak göze çarpmaktadır. Ancak anlatının kahramanları olan Alice ve Berivan, ergenleri yetişkinlerden ayıran dilsel formu kullanmazlar ya da özel durumlarından (biris i mülteci diğeri hasta ve asosyal) ötürü bu formu bilmezler. *Koru Kendini*'de çok dilli bir anlatı değildir. Pizza dağıtıcısı genç (İlir Nano), babasının Amavut olduğunu Berivan ise Kürt olduğunu söyler. Ancak bu karakterlerin ana dillerini paylaşacakları başka bir yabancı yoktur. İlir'in Amavutça bilip bilmediği dahi belirsizdir. Uzaklarda bir köyde doğduğunu bildiğimiz Berivan ise Kürtçe bir türküden kısa bir bölüm okur ve bir giyim mağazasında soyunma kabinine beraber girdiği Alice aniden perdeyi açıp onu şaşırttığında Türkçe konuşur ("*Kapat, salak!*"). Filmin bütün çok dilli anları bu iki sahneden ibarettir.

¹⁰² Filmde Pero'nun etnik kimliği belirgin olarak sunulmaz. Sadece onun savaş öncesinde Yugoslavya'nın bir parçası olan Bosna'dan geldiğini biliriz. Ancak Pero bir Sırp/Ortodoks ismidir. Yani istemeden dahil olduğu savaşın etnik temizlik yapmakla suçlanan tarafında kendisini bulmuştur.

Çokkültürlü bir megapol olan Paris’de geçen *Chouchou*, “Selam” adlı Arapça bir şarkıyla açılır. Chouchou’nun üzerinde Güney Amerikalı yerlilerin giydiği gibi bir panço ve bere vardır ve kent merkezinin kalabalığından uzaklaşıp farklı etnik kökenlerden göçmenlerin gezindiği bir sokağa varır. Ritimli çalgıların seslerinin geldiği bir binanın kapısını çalar ve Fransızca’yı İspanyolca’ya benzetmeye çalıştığı uyduruk bir dilde konuşmaya başlar. İlk adreste aradığını bulamayınca gittiği kilisede Asya kökenli ailelerin katıldığı bir nikah töreni vardır. Ancak bu renkli açılışa karşın ticari bir Fransız komedisi olarak nitelenebilecek film boyunca sadece Fransız dili konuşulur. Kendisine kilisede barınak bulan Chouchou, Şili’li sürgün numarasını sürdürmez. Daha sonra karşılaştığı, kendisi gibi Cezayirli arkadaşları Cemile, Hamit ve diğer arkadaşlarıyla konuşurken de Arapça kullanmaz. Sadece Chouchou’nun arkadaşlarına verdiği mutlu haber sonrası kutlama için arkadaşlarıyla beraber söylediği geleneksel şarkı Arapça’dır.

Müzik

Iordanova Balkanların oryantalizasyonunun salt batılı bir proje olmadığını, birçok Balkan entelektüelinin de buna katıldığını, (Balkanizmin) birçok Balkan sinemacı için tercih edilen bir öz-temsili biçimi haline geldiğini ileri sürer (aktaran Marciniak, 2003:63-64). Balkan entelektüelinin Iordanova’nın “öz-egzotizme rıza göstermesi” adını verdiği bu durumun *Güzel İnsanlar*’da da karşımıza çıktığını ileri sürebiliriz. Ses kuşağında duyulan ilk müzik, grotesk Sırp ve Hırvat ikilisinin Londra sokaklarında, bir ara Churchill’in heykeli etrafında kavga ettiği sahnenin altında yer alan, piriñç üfleli çalgılarla icra edilen Balkan ezgilerini, özellikle Sırp danslarını çağrıştıran, neşeli ve eğlenceli bir parçadır.¹⁰³ Bosna’da, savaşın sıcak bölgesinde bulunan bir sahra hastanesinde geçen dramatik ve gerilimli ameliyat sahnesinde davul ve zurna ile Çiftetelli çalar. Müzik burada hem, ağır ritmiyle sahnenin dramatik ve gerilimli havasını vurgular, hem de davul ve zurna gibi batılı izleyicinin aşına olmadığı çalgılarla egzotik bir etki yakalanır. Üstelik bu egzotik etki, aslında düğünlerde ve kutlamalarda keyifli bir dans müziği olarak çalınan Çiftetelli’nin Balkan kültürlerinde taşıdığı anlam terk edilerek elde edilir. Dolayısıyla bu kullanım, Iordanova’nın öz-egzotizm eleştirilerini anımsatmaktadır.

¹⁰³ Gary Bell ve Jasmin Dizdar’ın bestelediği, Jenerikte *Let’s Talk About Life* (Yaşam Hakkına Konuşalım) adıyla geçen, film müzikleri albümünde ise *Churchill’s Mistake* (Churchill’in Hatası) adıyla yer verilen parça. (bkz. Film jeneriği ve film müzikleri albümü)

Savaştan kaçan mülteci aile İsmet ve Cemile, İngiltere’de yeni bir hayata başlamak üzere, bebekleri Kaos’la birlikte Dr. Mouldy’nin evine doğru yola çıktığında, filmin ses kuşağında (ancak *diegesis* içinde değil) Britanya’yla özdeşleşmiş, kanon niteliği taşıyan bir klasik batı kompozisyonu, *Pomp and Circumstance March No: IV*¹⁰⁴ çalmaktadır. Taksi, bakımlı çimleri ve süs çalıları özenle biçilmiş, kırmızı tuğlalı duvarları sarmaşık kaplı, bir örnek İngiliz orta sınıf evlerinin dizildiği sokağa girdiğinde, marşın zirvesine erişilir.

Dizdar’ın Elgar’ın bestesini kullanmasının ironik bir anlam taşıdığına ilişkin hiçbir belirti bulunmamaktadır. Bu tercih de, öz-egzotizmin ya da Balkanlara yönelik oryantalizmin bir ifadesi olarak okunabilir çünkü Jordanova’nın kavramı olumlu ve olumsuz değerlerden oluşan bir dikotomiye ima eder. İsmet’in yaş günü sahnesinde *diegetic* olarak kullanılan Boşnak oyun havasını bir kenara koyarsak, *Güzel İnsanlar*’da tüm *diegetic* olmayan müzik kullanımlarında Balkan müzikleri olumsuz durumların, şiddetin, savaşın betimlendiği sahnelerin üstüne yerleştirilmiştir (Sırp’la Hırvat’ın gülünç kovalamacı sahnesi, Bosna’daki ameliyat sahnesi vd.) Öte yandan İsmet ve Cemile’nin İngiltere’de yeni hayatlarına başladıkları ilk günü, Londra’dan kalkarak Bosna’ya insani yardım kargosu götüren uçağın yükünü boşaltması gibi umut verici, olumlu durumlarda etnik Balkan müziği yerine batı müziği kullanılmıştır.

Fransızca banliyö filmlerinde “müziğin belirgin kullanımı, hâlihazırda çokkültürlü Fransa’nın popüler kültürü içindeki diyalogların temsiline bir yoludur” (Schroeder, 2001: 147). *Protesto*’da da müziğin etkili bir biçimde anlam yaratan ya da vurgulayıcı kullanımına tanık oluruz. Filmin açılışında gösterilen farklı dönemlere ait protesto gösterilerine, isyanlara, çatışmalara ait haber görüntülerine Bob Marley’in *Burnin’ and Lootin’* (yakmak ve yağmalamak) adlı isyana ve direnişe çağırان *reggae* parçası eşlik eder. *Cypress Hill*¹⁰⁵ tişörtü giymiş bir genç dj’in evinde kurduğu tesisatla banliyöde dj’lik yaptığı sahnede “çağdaş ve tarihsel Fransız işçi sınıfı müziği Edith Piaf *Je Ne Regrette Rien*/Hiçbir şeyden pişmanlık duymuyorum) ve N.T.M. (rap grubu) *Nique La Police*¹⁰⁶ sentezlenir” (Schroeder, 2001: 169).

¹⁰⁴ Yehudi Menuhin yönetiminde Kraliyet Filarmoni Orkestrası’nın icra ettiği, İngiliz kompozitör Edward Elgar’ın bestesi (sıklıkla “Umut ve Zafer Ülkesi” sözleriyle birlikte anılan) “Pomp and Circumstance March No: IV” (bkz. Film jeneriği)

¹⁰⁵ *Cypress Hill* Latin Amerika’dan göçen müzisyenlerin kurduğu Amerikalı bir hiphop grubudur. Grubun üyeleri, kamuoyunda daha çok marihuananın yasallaşması için verdikleri çabayla tanınır (bkz. www.en.wikipedia.org/wiki/Cypress_Hill).

¹⁰⁶ NTM, Fransızca ‘Nique Ta Mère’ sözcüklerinin ilk harfleridir. *Nique, forniquer*

Böylece özellikle hiphop türünde ifade edilen müzik, filmsel öğeler arasında önemli bir yer alır. *Kısa ve Acısız*'da, hiphop müziğinin kullanımı bir önceki ömektaki kadar belirgin olmasa da 'bir popüler kültür formu olarak sanayi sonrası kentin şartlarını anlatmakta benzersiz bir konuma sahip olan hiphop film müziği içinde yerini alır (Schroeder, 2001: 149-150). Ayrıca çoğu filmde yer almayan parçalardan oluşan ancak filmin adının kullanıldığı *Kısa ve Acısız-Hip Hop Inspired By [Soundtrack]* adında bir de film müzikleri albümü yayınlanmıştır. Bunun dışında *Kısa ve Acısız*, Alman kompozitör Ulrich Kodjo Wendt'in bestelediği Türk, Yunan ve Balkan müziğinin cazla kombinasyonundan oluşan film müzikleriyle dikkat çeker. Filmin kahramanlarının etnik kökenleri, filmin müziklerinde bir arada, eşit ağırlıkta, birbiriyle harmanlanmış ve melezleşmiş olarak, kapsayıcı, deneysel ve farklı ezgilere açık caz müziği formunda ifade edilmektedir. Bu da Bahtingil anlamda tam bir çoksesliliğe karşılık gelmektedir.

Başkahramanının seslere karşı aşırı hassas olduğu *Koru Kendini*'de müzik anlatı içinde çok belirgin bir yer tutmaz. Sürgün Berivan, Kürtçe bir türkü söyler. Bu sahnede müzik, kimliğin ifşa yolu olarak yorumlanabilir. Babasının Arnavut olduğunu bildiğimiz, büyük olasılıkla melez İilir ise, kızlarla yemeğe çıktıkları restoranda, İngilizce (evrensel) bir pop şarkısı mırıldanır. Rahibe Clara ise yurttaki partide, ihmal edilmiş dekadan kızlarla yetişkinler arasındaki uçurumu hatırlatacak biçimde, kızların zevkleriyle ve halleriyle tamamen ilgisiz bir biçimde org çalarak bir *lied* söyler. Bunun dışında *diegesis* içinde müzik (kızların İilir'in arabasına bindiği sahne) Alice için rahatsız edici ses kaynaklarından herhangi biridir.

Chouchou'nun başlangıcında, Marsilya limanına yaklaşan gemi, Paris garına yaklaşan tren ve trenden inen Güney Amerika yerlisi kılığında genç bir adamın görüntülerine, Arapça sözlerin Kuzey Afrika ritimleriyle (*Selam Aleykum, Merhaba*) tekrarlandığı hareketli ve neşeli bir şarkı eşlik eder. Bu müzik, ayrışık dilli bir anlatının habercisi olarak yorumlanabileceği gibi, Marsilya'ya yaklaşan gemi ve Güney Amerika yerlisi kılığında olsa da Fas kökenli ünlü Fransız komedyen Gad Elmaleh'in Fransız seyircisi için tanıdık yüzüyle birleşerek kahramanın kökeni konusunda bilgilendirmeye de yarar. L'Apocalypse'deki *drag queen*¹⁰⁷ şovlarında Hamit ve Chouchou

(zina yapmak) fiilinin bozulmuş halidir. NTM, polise düşmanlığıyla, şiddet içeren şarkı sözleriyle bilinen bir müzik grubudur. Zamanla ırkçılığa ve sınıfsal eşitsizliğe karşı eleştirel bir tavır almış, şiddet içeren sözlerle son vermişlerdir (bkz. www.en.wikipedia.org/wiki/Supreme_NTM).

¹⁰⁷ Türkiye'de örneğini Huysuz Virjin tiptemesiyle Seyfi Dursunoğlu'nun verdiği; gös-

gösterişli kostümlerle sahneye çıkarak kadınların seslendirdiği ünlü Fransızca şarkıların kayıtları eşliğinde pleybek yaparlar. Şarkı söylemiş gibi yapmanın ve kadınmış gibi yapmanın biraraya geldiği şov, önceki kimliklerini geride bırakarak özgürce yaşayabilecekleri Paris'e gelen ve diledikleri kimliğe bürünen *queer* göçmenlerin kültürler arası ve cinsiyetler arası melezlik deneyiminin metaforu olarak anlaşılabilir. Filmde Kuzey Afrikalı göçmenlerin gerçekten söylediği tek *diegetic* şarkı ise başlangıçtaki *diegetic* olmayan şarkı gibi Arapça'dır ve Chouchou'nun arkadaşlarına Stansilas'ın onu ailesiyle tanıştırmak istediğini söylediği hamam sahnesinde yer alır.

Trope

Gay ve lezbiyen kimlikler, özellikle de travestilik, göçmen filmlerde çok sık kullanılan bir *trope* olarak karşımıza çıkar. *Benim Güzel Çamaşırhanem* (1986), *Miss Mona* (1987), *East is East* (*Doğu Doğudur*, 1999), *Sixth Happiness* (*Altıncı Mutluluk*, 1997), Kaizad Gustad'ın *Bombay Boys* (*Bombaylı Oğlanlar*, 1998), *Chutney Popcorn* (1999), *Fire* (*Yangın*, 1996) gibi [sömürge sonrası] örnekler göçmenlik, melezlik ve eşcinsellik temalarını bir arada işleyen filmlerdir (Sawhney, 2001:60).

Merzak Allouache'nin Cezayirli göçmen ve *queer* olan Chouchou'nun öyküsünü anlatan filmi (*Gönülçelen*, 2003), Angelina Maccacone'nin lezbiyen komedisi *Alles wird gut* (*Herşey Güzel Olacak*, 1997), küçük bir kıza annesini bulmak için yardım eden gay şarkıcı Zeki'nin öyküsünü anlatan Ayşe Polat'ın *Auslandstournee* (1999) filmi, Kutluğ Ataman'ın kimliğini keşfeden bir delikanlı ve çoğunluğu göçmen olan eşcinsel karakterlerin dünyasına bakan *Lola+ Bilidikid* (1999) filmi de kahramanları ve birçok karakteri *queer* olan anlatılardır. Sömürge sonrası bölümünde belirtildiği gibi özellikle sömürge sonrası göçmen filmlerde ve genel olarak tüm göçmen sinemada farklılık, azınlık, marjinalite, ayrımcılığa ve şovenizme maruz kalma, melezlik, kimlik-aşımı (*trans-identity*), arada kalmışlık ya da üçüncü uzamda varoluş gibi ortak özellikler dikkate alındığında *queer*'liğin bir göçmenlik/melezlik alegorisini olarak kullanıldığı söylenebilir.

Düğün sahneleri belki de en yaygın göçmen sinema *trope*'u olarak göze çarpar. Fatih Akın'ın *Kısa ve Acısız* (1998), *Solino* (2002), *Duvana Karşı* (2004) filmlerinde, Nadir Mokneche'nin *Madam Osmane'nin Harem*i (2000), Robert Kechichian'ın *Aram* (2002), Gurinder Chadha'nın

teri, sahne performansı, kabare gibi özel durumlar için kadın kılığına giren erkek.

Hayatımın Çalımı (2002), *Gelin ve Önyargı* (2004), Jasmin Dizdar'ın *Güzel İnsanlar* (1999), Josef Fares'in *Yallah! Yallah!* (2000), Hany Abu Assad'ın *Rana'nın Düğünü* (2002), Michel Khleifi'nin *Urs Al-jalil (Celile'de Düğün*, 1988) filmlerinde düğün sahneleri yer alır.

Solino, Madam Osmane'nin Haremi, Gelin ve Önyargı, Rana'nın Düğünü, Celile'de Düğün filmlerinde anayurtta yapılan düğünlerden sahneler yer alır. Uzun düğün sahnelerinde hazırlık dahil olmak üzere, birçok safhasının yer aldığı bu filmlerde düğün, otantik bir deneyim olarak sunulur. Bu deneyimi çoğu zaman karmaşık, tuhaf ya da ilkel adet ve gelenekler biçimlendirir. Sadece kadınların bir araya geldiği *Madam Osmane*'deki düğünde, dans eden gelinin annesine para takma âdeti vulgar olarak nitelenir. *Gelin ve Önyargı*'da danslar yabancıların beceremeyeceği kadar karmaşıktır. Neredeyse belgeselci bir tarzla işlenen *Celile'de Düğün*'de ritüele folklorik kostümler de eşlik eder.

Kısa ve Acısız, Duvara Karşı, Aram, Hayatımın Çalımı ve Yallah! Yallah! filmlerindeki düğün sahneleri ise gurbette geçer. Bu örneklerde düğünler, geride kalmış adetlerden büyük ölçüde sıyrılır, görselliği öne çıkan ritüeller yerini melezleşmiş folklorik müzik eşliğinde dansa bırakır. Anayurdun sıkı toplumsal kuralları tamamen geçersizleşmemiştir; Türk düğününde genç kızlar sigara içmek için kadınlar tuvaletini kullanırlar. Yine de geride bırakılan patriyarkal kurallarının aksine, gurbetteki düğünlerde cinsiyet ayrımı zayıflar, kadınlarla erkekler beraberce otantik halinden hayli uzaklaşmış danslara katılırlar. Bu alanda bir sürgün/diaspora filmi olan *Aram*, belirgin sıcak filtre kullanımı ve kostümleri birbirleriyle uyumlu, dans adımları profesyonelce kusursuz davetlilerin gösterişli dans mizansenisiyle idealizasyonu amaçlayan bir istisnadır.

Gerek Kechichian'ın idealize edilmiş düğün sahnesinde, gerek Akın'ın daha gerçekçi (bu nedenle grotesk) tasvirlerinde, gurbette bir anayurt simülasyonu yaratmak üzere göçmenlerin geçici de olsa bütünüyle egemen olacağı bir mekânda bir araya gelmeleri söz konusudur. Gurbet düğünü kronotopu, göçmenlerin çoğunlukta olduğu, giyim, yemek, toplumsal dayanışma, eğlence kurallarını belirlediği, yabancıların azınlık ve misafir olduğu, ancak toplumsal kurallar ve hiyerarşi tamamen askıya alınmadığı için kısmen karnavalesk bir özellik taşır.

Analize konu edilen filmlerde karşılaştırma yapmak üzere ortak bir motif olarak göze çarpan şiddet trope'u ele alınabilir. *Kısa ve Acısız*'da seyirci, Altona'nın şiddet dolu dünyasına filmin daha açılışında hazırlanır. Süper 8 kamerayla yapılan bulanık çekimlerde kim oldukları belli

olmayan (filmin oyuncularındırlar) bir grup erkeği, nedenini ve taraflarını bilmediğimiz bir kavga içinde görürüz. Yer kürenin bir bomba gibi patladığı *Protesto*'nun açılış sahnesinden sonra göstericilerle polislerin çatıştığı yakın tarihe ait farklı dönemlerde çekilmiş haber filmleriyle başlayan film çatışmaların yaşandığı şiddet dolu bir filmsel evren sunmaktadır.

Her iki örnek anlatıda da şiddet her düzeyde çok yaygındır; karışılan çatışmayı çözmek için sıklıkla başvurulanan bir yoldur. Üç arkadaş, Ceyda'nın yeni sevgilisiyle karşılaştıklarında hoşnutsuzluklarını belirtmek için kavgaya girer. Cebrail, Bobby ve Costa'nın Amavut mafyasına katılmasını engellemek için kavga etmeyi göze alır. Bobby, küstahlık ettiğini düşündüğü Alice'i tokatlar. Bobby, Muharem'den kurtulmak için onu öldürmeye çalışır, Muharem, Bobby ve Costa'yı öldürür. Cebrail intikamını almak için Muharem'i öldürür.

Kısa ve Acısız'da şiddet, eğlence olarak da varlık gösterir. Üç arkadaş uzakdoğu dövüş filmleri, Amerikan gangster filmleri izlerler. Ve sık sık kendi aralarında dövüşmüş gibi yaparak şakalaşırlar. *Protesto*'da kahramanların birbirlerine gangster filmlerinden (*Lethal Weapon* vs.) sahneler anlatırlar. Silahlardan bahsederler. Vinz banyoda, *Taksi Şoförü*'nün (M. Scorsese, 1976) sosyopat kahramanının ayna karşısında silahla prova yaptığı beylik sahneyi oynar. Said'in Paris'te yaşayan arkadaşı "Asterix", Vinz'e zorla Rus ruleti oynatmaya çalışır.

Banliyöli gençler ve polis çatışma içindedir. Said ve Hubert, gözaltında işkenceye maruz kalır. Arap asıllı bir genç polis tarafından ölümcül bir biçimde yaralanmıştır. Vinz, kendini ve arkadaşlarını, polisin yaraladığı genç ölürse intikam için bir polis öldüreceğine inandırmaya çalışmaktadır. Gece kulübüne alınmayan çeteci gençler, kapıdaki korumayı öldürürler. Bir polis Vinz'e gözdağı vermek isterken yanlışlıkla onu vurur. Filmin finalinde Hubert (üç arkadaş arasında sağduyusu en kuvvetli karakterdir) ve bir polis memuru silahlarını birbirlerine doğrultmuş haldedirler ve film bir silah sesiyle sona erer.

Şiddet aynı zamanda kendini ifade biçimidir. Öfke ve çaresizlik, ilgisiz kişi ve nesnelere yöneltilen şiddetle ifade edilir. Ceyda, Costa'yı terk ettikten sonra üzüntüsünden beyzbol sopasıyla bir koltuğa vurur. Terk edilen Costa bir vitrin camını kırar. Yine Costa, Muharem'den intikam almaya giderken kaldırımdan geçenlere çarpar, omuz atar, nihayet kendisine diklenen birini yumruklar. Cebrail telefon etmeyi bekleyen sabırsız bir genci döver. *Protesto*'nun banliyöli gençleri ise, sanat galerisinden kovulduklarında sövgüler ve hakaretler savurarak oradan ayrılırlar ve gitmeden önce Hubert kokteyl masasını devirir.

Güzel İnsanlar'da ise şiddet, anlatının mutlak bir tezat oluşturacak biçimde ikiye bölünmüş kronotopunda esas olarak kendisini savaşın sürdüğü barbar topraklarda gösterir. Düğün günü Pero'ya Britanya'da dört yüz yıldır iç savaş çıkmadığı, etnik temizlik gibi "deneysel" fikirlerin adada tutunamayacağı, bir aile büyüğü tarafından anlatılır. Uygar İngiltere'de/Londra'da genel olarak şiddet kullanılmasına izin verilmez. Bu kuralın istisnası karşı tarafta yabancılar, ötekiler olduğu sürece ortaya çıkar. Saldırgan davranışlar gösteren lümpen, uyuşturucu bağımlısı, ırkçı holiganlar, yabancılarla (İngiltere Hollanda futbol maçını izleyen Hollandalılarla) kavga eder. Siyah Britanyalı bir gence saldırırlar, Pero'ya saldırgan bir biçimde davranırlar. Polis kaçak göçmenleri sınırdışı ederken şiddet kullanır. Portia'nın aristokrat ailesi varlığından hoşlanmadıkları Pero'ya karşı uygur sınırlar içinde düşmanca davranırlar.

Ele alınan farklı dönemlerden, ülkelerden ve türlerden filmleri karşılaştırmanın yanıltıcı olabileceğini unutmamak gerekir. İkisi de Paris'de geçen *Protesto* ve *Chouchou*, çok farklı anlatı evrenlerine sahiptir. İlki haber filmlerinden çarpıcı görüntülere *diegesis* içinde yer verip gerçekçiliği yalın, sarsıcı biçimde kullanırken, diğeri grotesk bir *queer* ikonografisi kullanarak gerçeküstücü bir iyimser hava yakalar. Bu iki çok farklı örneği kapsamlı bir biçimde karşılaştırmak çok anlamlı olamayabilir. Ancak Sabine Hake'nin yakın dönem Alman sinemasını ele aldığı *German National Cinema* (2002) çalışmasında yaptığı gibi, bu anlatıların tavırlarına bakmak ve ait oldukları dönemsellik içinde ele almak anlamlı bulgulara ulaştırabilir.

Doksanların banliyö filmlerinin, 70'lerin ilk dönem göçmen filmleriyle (anlatılarda kronotopun ve karakterlerin kuruluşu yönünden) ilk bakışta fark edilemeyecek bir benzerliği vardır. Filmlerin karşılaştırmalı analizinde karşımıza çıkan en belirgin sonuç, yakın dönemli filmlerde yalıtılmış mekânların, kapalı kronotopların yerini giderek daha açık kronotoplar ve daha geniş bir uzam içinde hareket serbestisi artan kahramanların almasıdır. Burada yer almayan ilk dönem göçmen filmlerine benzer biçimde kapalı kronotopa sahip *Protesto* ve *Kısa ve Acısız* gibi banliyö filmlerinin güçsüz, kaybetmeye mahkûm kahramanları, *Güzel İnsanlar*'da umut verir, *Koru Kendini*'de ve *Chouchou*'da güç kazanırlar. Bu duruma paralel olarak, filmlerin giderek iyimserleştiğini ileri sürebiliriz. Filmlerin iyimser havası, var olan sorunların dile getirilmesini ya bütünüyle önler, ya da onları çok geri plana atarak mutlu gelecek hayallerinin arasında etkisizleştirir. Ne Berivan'ın, ne Chouchou'nun yasal olarak sorunlu ve be-

lirsiz göçmenlik durumları hakkında endişelenmeye mahal yoktur. Bu yeni göçmenler, 90'ların gurbette doğan ya da çocuk yaşta ailesiyle göçen kahramanlarından daha umutlu ve iyimserdirler. Bu anlamda analiz edilen örnekler, Malik'in (1996), Göktürk'ün (1999) ve diğer araştırmacıların teşhis ettiği, göçmen filmlerin “görev sinemasından haz sinemasına” doğru kayan çizgisini doğrular niteliktedir.

Göçmenlik temasının anlatı içindeki yerinin azalması, bir diğer dikkat çekici sonuçtur. Bu durum, görev sinemasının zayıflamasıyla olduğu kadar, sonraki kuşak göçmenlerin anayurtlarıyla olduğu gibi göç deneyimiyle de ilişkilerinin zayıflamasıyla açıklanabilir.

Sonsöz

Sosyal bilimlerin penceresinden bakıldığında içinde bulunduğumuz çağın en belirgin özelliği, herhalde kavramların daha önce görülmemiş bir hızda anlam kaymasına uğraması, zamanla varlığını gereksizleştirecek denli çok anlamlılaşması ve genişlemesidir. Bu kavramsal süpernovalar öyle hızla genişlerler ki, bu denli anlam yüklenmesinden sonra patlamak zorunda kalır, geride kara bir boşluk bırakarak anlamsızlaşırlar. Ne var ki, sosyal bilimlerin onları kara delik haline getiren disiplinlerarası etkileşiminin dinamiği, kısa sürede açılan boşluğu yeni kavramlarla doldurmayı bilir.

Post-yapısalcılığın isabetle tanımladığı bu sürecin, çalışmanın biçimlenmesinde önemli etkileri oldu. Çalışmanın kuramsal çerçevesi kurulurken, onlarsız yapılamayacak kavramlar, sözgelimi diaspora ya da sömürge sonrası kavramı kullanıldığında, tam olarak “neyin” ya da “ne kadarının” kastedildiğinin açıkça ortaya konması gerekti. Bu çabanın güçlüğü, anılması gereken olgusal bilgilerle birleştğinde çalışmayı sentetik bir kavramca/tarihçe metnine dönüştürme tehlikesi yarattı. Ancak bazı kavramların serüvenini izlemek ve onları akraba kavramların yaşam döngüsü içinde gözlemlmek gerekiyordu.

Ulusal sinema paradigmasının sorgulanma ve çözülme sürecine girmesi ve literatürde sahip olduğu güçlü vurgunun bizzat bu vurguyu yapan Higson ve Hayward gibi kuramcılar tarafından, kurucu metinlerinin üzerinden on yıl geçmeden ulus ötesi sinemalar lehine hafifletilmesi, yakın zamana kadar ulusal sinemaların gölgesi altında kalarak ihmal edilen sinemasal çeşitliliğin, bu arada göçmen sinemanın da önünü açtı. Göçmen sinema, ulusal sinema araştırmacılarının metinlerinde dipnotlara sıkışmaktan, Üçüncü Dünya sineması, Üçüncü Sinema, sömürge sonrası sinema gibi salt coğrafi-kültürel kökene indirgenmekten kurtuldu; artık tek başına akademik ilgiyi hak eden, olgun bir kategori olarak ortaya çıktı.

Farklı göçmenlik deneyimlerinin sinemasal düzleme yansımaları, içinde barındırdığı sinemasal pratiklerin çokluğu ve zaman içinde geçirdiği önemli dönüşümler, göçmen sinemasını tek bir başlık altında tanımlamayı zorlaştırır. Öte yandan göçmen sinemasını diasporik/sürgün, sömürge sonrası ve emek göçmenleri olarak üç ayrı başlık altında sınıflandırmanın konuyu ele almayı kolaylaştırmak için başvurulana, varsayımsal ve sentetik bir yöntem olduğunu tekrar kaydetmek gerekir. Yine de göçmen sinema kategorisi altında belirli gruplar ve belirli dönemler (sözgelimi bu çalışmada yapılan ayrıma konu olan diasporik/sürgün, sömürge sonrası ve emek göçmenleri kategorileri, sosyal duyarlı 70'ler, banliyö filmlerinin egemen olduğu 90'lar vs.) arasında anlatsal özellikler bakımından bir takım ortak ya da benzer öğeler bulunmaktadır.

Diasporik filmler, Freudcu anlamda yitirilen arzu nesneleriyle ilişkili çözülmemiş öfkenin dışavurumu olarak melankoli ögesinin belirginliğiyle diğer kategorilerden ayırt edilebilirler. Öte yandan sürgün filmlerinde birçok şeyle birlikte anayurdun yitirilmesinin yol açtığı travma, sağalma olanağını içinde taşıyan yas olarak kendini gösterir. Politik adanmışlıkla ilişkili grup içi dayanışmacı sürgün ekonomisi diasporik/sürgün sinemanın üretim biçimiyle ilişkili karakteristik bir farklılıktır ve piyasa koşullarının ya da sanat ve festival çevrelerinin koşul ve olanaklarını ikame edebilen özerk bir ekonomik sistem olarak iş görebilir. Birçok sömürge sonrası göçmen film, sömürgeci metinlerin ters yüz edilmesiyle ve sömürge dönemi sonrasında hayal kırıklığı yaratan bağımsızlık hareketlerinin ardılı iktidarla meşgul olmak üzere ilgisini ana yurda yöneltirken emek göçmeni kategorisindeki filmlerin anayurtla ilişkileri, diğer iki kategoriye göre daha sorunsuz ve daha az görünürdür. Anayurtla ilişkileri diğer iki kategorideki gibi problematik olmayan emek göçmenleri filmlerinin ilgisi bugüne ve buraya yöneliktir.

Kategorilerin birbirleriyle örtüştüğü alanlar da söz konusudur. Çalışmada anılan sömürge sonrası göçmen toplulukların büyük çoğunluğu aynı zamanda emek göçmeni kategorisinde değerlendirilebilir. İşçilerin yanı sıra Cezayirli göçmenler gibi iç savaş yüzünden ülkelerini terk ederek eski sömürgelerinin ülkesine sığınan sömürge sonrası sürgünler de kategorik örtüşme örnekleridir. Özellikle sömürge sonrası ve emek göçmeni kategorilerinde belli motiflerin biçimlendirdiği, pek çok ortak noktaya sahip bir dönemleştirilmekten söz etmek mümkündür. Ev sahibi ülke sinemacılarının sosyal sorunlara duyarlı ve hümanist yaklaşımlı ilk göçmen filmleri 70'lerde ortaya çıkar. Ancak bu filmlerdeki duyarlılık, göçmenlere, o zamanki yaygın adlarıyla misafir işçilere yönelik kurbanlaştırma biçimde

ortaya çıkar. Bir yandan emeklerini sömüren batılı patronların karşısında kurbanlaştırılan göçmen işçiler, bir yandan da ev sahibi toplumla uzlaşmaz bir kültürel çelişkinin tarafı olarak gösterilirler. Kültürel farklılık göçmen toplulukların geleneksel ve ataerkil kültürel nosyonlarının zorla evlilik, kadına yönelik şiddet gibi patolojik sonuçlarıyla da vurgulanır. Böylece bir arada yaşamanın imkânsızlığı savunulur. Buna direnmek özellikle göçmenlere ıstırap verecektir.

Yetmişli ve seksenli yıllar boyunca yerli örnekleri izleyen Üçüncü Dünyalı sinemacılar, eski vatandaşlarını Avrupalı meslektaşlarıyla aynı (tepeden bakan) açıyla ele almayı denerler. Avrupalı ve Üçüncü Dünya kökenli sinemacıların (kuşkusuz aralarına edebiyatçıları da ekleyebiliriz) göçmen işçilere yönelik duruşlarındaki benzerlik, göçmenliğin 1960'lardan bugüne Avrupa'da cereyan ettiği biçimle kültürel değil öncelikle sınıfsal bir olgu olduğunun kanıtıdır. Göçmenler Türk, Arap, Asyalı oldukları kadar işçi sınıfındandırılar. Göçmenlerin eski vatandaşları olan aydın ve sinemacılarla Avrupalı meslektaşları arasında da benzer bir sınıfsal koşutluk vardır. Bu dengenin doksanlı yıllara kadar sürdüğünü söyleyebiliriz.

Doksanlı yılların göçmen filmleri, önceki dönem filmlerle aralarında saptanabilecek çeşitli benzerliklere rağmen, belirgin biçimde farklılaşır. Bu farklılaşmanın gerisinde iki önemli değişiklik yatmaktadır. İlki göçmenlerin konumlarındaki değişiktir. Daha yetmişli yılların başlarından itibaren devreye sokulan göçü önce kontrol altına almaya daha sonra durdurmaya yönelik siyasalar iflas etmiş, planlı nandan çok daha fazla sayıda göçmen Batı Avrupa'nın kentlerinde yaşamaya başlamıştır. Plansız göç, göçmen işçi ya da misafir işçi kavramlarını anlamsızlaştırmaktadır. İlk göç dalgasıyla gelen bekâr işçiler yerlerini işsizliğin yerli nüfustan çok daha yüksek olduğu göçmen topluluklara, banliyölerde yaşayan göçmen ailelere bırakmıştır. İşçi barakalarında yaşayan, üretim bantlarına çalışan, yabancılaşmış, robotlaşmış, yalnız erkek klişesinin yerini banliyölerde başka göçmenlerle birlikte yaşayan, işsiz, umutsuz, suça yatkın ikinci kuşak göçmen erkek klişesi almıştır. Bu sosyolojik dönüşümle birlikte ikinci kuşak göçmenlerin ilk kez kamera arkasına geçmeleri bir diğer önemli değişiktir. Göçmen ailelerden gelen sinemacılar otantik deneyimleriyle, önceki kuşağın mecburen dışarıdan ve genellikle tepeden bakışına alternatif oluştururlar. Böylece hikâyelerin odağı yabancılaşmış göçmen işçiden umutsuz göçmen gence kayar.

Bu dalganın önceki dalgayla benzerliği, anlatılarda tutturulan umutsuz ve karamsar tonda yatar. Doksanlı yılların göçmen filmlerinde arka mahalle

ethosu kendisini gösterir. Arka mahalle (Fransa'da banliyö, Almanya'da getto) kahramanlarının eylemlerini (özellikle yaşamlarını değiştirmeye, dışarı çıkmaya, kurtulmaya yönelik özgürleşimci eylemleri) sınırlayan kapalı bir evren olarak kurulur. Arka mahallenin kahramanları kent (cazibe) merkezini yalnızca ziyaret edebilirler. İçlerinde bulundukları çıkışsız evrenin sınırlarını aşma girişimleri her defasında başarısızlıkla sonuçlanır. Yaşamlarını değiştirebilecek yetkinliğe (para, eğitim, koruyucu baba figürü vs.) sahip olmayan kahramanların kapalı mekânlarındaki ataleti kırmak için ellerinden gelen tek eylem küçük suçlara girişmektir. Göçmen sinemacıların klostrofobik mekânlardaki çaresiz ve güçsüz kahraman betimlemesi, önceki dönemin fabrikalarda kapalı kalan göçmen işçilerin ve küçük dairelerde kilit altında tutulan göçmen kadınlarının çaresizliğine benzemektedir. Bu karamsar atmosferin işlendiği filmlerin referansı ise önceki dönemin toplumsal olarak duyarlı Avrupa sanat sineması ürünleri değil, ticari/popüler sinemanın alt türleri olan "gangster" ve "erkek dostluğu filmleri"dir. Erkek dayanışması, maço değerler, yerli yersiz dışavurulan şiddet, suç, uçarı erkekler ve onları orta sınıf değerleriyle evcilleştirmeye çalışan fakat başarısız olan, zayıf kadın karakterler bu etkileşimin eseridir. Birçok örnekte referans yapıtlara yapılan açık gönderme, "getto estetiği"nin oluşmasına kaynaklık eden bu filmlerin tüketilmesinin de arka mahalle ethosu içinde önemli bir yeri olduğunun göstergesidir.

Elbette burada birbirini izleyen dönemlerin ya da belirgin dalgaların denk düştüğü on yıllar fikir vermek üzere, genelleme yapılarak belirtilmiştir. Her dalganın erken ve geç örnekleri ve kural dışı alanları vardır. Sabine Hake, 80'lerin ortalarından itibaren politik kimlik hareketliliğinin ve çeşitliliğinin artışının sinemaya da yansıdığını kaydeder. Bu aynı zamanda *queer* duyarlılığının geliştiği, Yeni Alman sinemasının iç yolculuk ve kendini keşfetme ethosunun yerini birleşme sonrası sinemanın eğlence arzusuna bıraktığı, cinsiyet sorunlarının ve çokkültürlülüğün bir arada ele alındığı bir dönemdir (2002:172-4). Bu dönemin uzantısı günümüze kadar gelir ve göçmen filmlerin üçüncü dalgasını oluşturur.

Üçüncü kuşak göçmenlerin sahneye çıkmaya başladığı yıllarla birlikte göçmen toplulukların sosyolojik homojenliği dağılmaya başlar. Göçmenleri etkileyen bu çeşitlenmeye göçmen sinema, önceki dalgalardan radikal bir kopuş sergileyerek cevap verir. Artık göçmenliğe değil melez kimliklere vurgu yapan sinemacılar, ilk dönemin sosyal duyarlılıklarını, ikinci dönemin karamsarlığını ve öfkesini geride bırakıp melezliğin hazlarına vurgu yapan oyuncu sinemaya yönelirler. Türk-Alman gibi *tireli* kimliklerin ve melezliğin göçmen kimliğinin yerini almaya başladığı bu dönemde göç-

menlik ve onunla ilişkili sorunlar ortadan kalkmak bir yana köktencilik, onu bahane eden yeni yabancı düşmanlığı dalgası ve ırkçılık, artan yasadışı göç, Avrupa'nın giderek geçirimsizleşen sınırları gibi etkenlerle daha yakıcı hale gelirken göçmen sinemanın melezleşen dünyası anakronik gibi görünen iyimser mesajlarla biçimlenir. Bu iyimserlik, göçmen sinemanın marjinal kabuğunu kırıp, dar diaspora çevrelerinden ya da festival salonlarından çıkarak ticari/popüler sinemanın merkezine doğru hamle etmesiyle açıklanabilir. Gerek gişe beklentisi, gerek Avrupa çapında yıllık bir milyar doları aşan finansal desteği büyük ölçüde biçimlendiren çokkültürlülük politikasının sonucuyla bu yeni iyimser dalganın ürünleri yabancı düşmanlığı, uyum, gericilik, ataerkil patoloji gibi yakıcı sorunlar bile hafiflikle ele alınır. Yine de yetmişlerin görev sinemasının göçmenleri kurbanlaştıran, onları cahil, edilgen ve ilkel bir üniforma içinde gören, bir arada yaşamanın olanaksızlığını vurgulayan gerçekçiliğiyle karşılaştırıldığında, yeni dönemin güçlü, istediğini elde edebilen göçmen ya da melez karakterlere yer veren haz sineması ileri bir adım olarak da okunabilir.

Göçmen filmler arasında daha önce ortaya konmuş birçok ortak eğilim vardır. Anlatılarda dilin kullanım özellikleri olarak çok dillilik ve ayrışık dillilik, üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki anaakım sinemaya ve sanat sinemasına alternatif uygulamalarla birleşerek birçok göçmen filmin Bahtinci anlamda çoksesli yapıtlar olarak ortaya çıkmasına olanak sağlar. Özgün mücadele stratejileri, yapıtlardaki çoksesliliği destekleyen öğeler olarak saptanabilir. Uzunca bir dönem kendi hikâyelerini anlatamayan, kendi anlatılarını kuramayan ancak başka anlatılarda stereotipleştirilen göçmenlerin ters yüz etme stratejisi, en belirgin olanıdır. Sömürge sonrası göçmen sinemacıların, sömürge sonrası toplumlara ve göçmenlere ilişkin sömürgeciler tarafından yaratılan olumsuz stereotipleri ters yüz etmeye giriştikleri birçok örnek vardır. Aynı strateji, Batı-Doğu, Birinci Dünya-Üçüncü Dünya, ev sahibi toplum-göçmen toplum gibi dikotomilerin stereotipleştirilmiş kurbanları için de uygulanır. *Le harem de Mme Osmane*'nin muktedir ve cüretkâr kadınları, *Güzel İnsanlar*'da kız arkadaşının kibirli ailesini hem yetenekleri hem geçmişine ilişkin ifşaatlarıyla her defasında şaşırtan ve onu ne işe yaramaz bir göçmen, ne zararsız ve sevimli bir egzotik karakter olarak görmelerine izin veren Pero gibi karakterler, sömürge sonrası edebiyat eleştirisinin sık uğraklarından Jane Austen'in romanını başta aşağı ters yüz eden *Gelin ve Önyargı* gibi anlatılar bu stratejinin iyi örneklerindendir.

Ters yüz etme stratejisini hayata geçiren taktiklerden biri olarak göçmen filmlerde yaygın olarak kullanılan belirli bir *trope* dikkat çe-

ker. Kaçınılmaz bir biçimde melez olan göçmen anlatılarda *queer* durum, özellikle gay, lezbiyen ve travesti karakterler üzerinden bir göçmenlik/melezlik alegorisi olarak kullanılır.

Aslında göçmenlik ve *queer* durum arasında kültürel ve cinsel melezlik, kültürler arası (*cross-cultural*) ve cinsiyetler arası (*cross-sexual*) geçişlilik, toplumsal azınlık olma, ortak düşmanlar (saflık idealini taşıyan en azılı şovenistlerin ve ırkçıların aynı zamanda homofobik olmaları elbette şaşırtıcı değil) gibi birçok benzerlik bulunur. Özellikle İngiltere'de, 1980'lerin ortalarından itibaren eş zamanlı (ve kimi durumlarda dayanışma içinde) ortaya çıkan sömürge sonrası göçmenlerle gay ve lezbiyenlerin politik aktivizmi gibi tarihsel koşutlular da söz konusudur (Sawhney, 2001:58). Bugüne kıyasla Batı Avrupa'da çok daha marjinal bir zeminde duran her iki topluluğun 1990'lardan itibaren merkeze doğru yürüyüşü de aynı zamana denk gelir. Tüm bu paralellikler kesinlikle sadece Isaac Julien, Kutluğ Ataman gibi her iki kimliği de üzerinde taşıyan sinemacıların yapıtlarıyla sınırlı kalmayan göçmen anlatılardaki *queer*'lik alegorisini anlaşılır kılar.

Göçmen sinema, ilk örneklerinin ortaya çıktığı yıllardan bugüne hem nicelik hem nitelik olarak önemli değişimler geçirmiş, bu sayede özerk bir kategori olarak varlığını kanıtlamıştır. Göçmen filmlerin hem sayıca artması hem de her alanda çeşitlenmesi, ulusal sinema paradigmasını sorgulamaya başlamanızın gerekçelerinden biridir. Aitlik meselesini çetrefilli hale getiren göçmen filmlerin ulus devletler-ulusal sinemalar formülü içinde yarattığı giderek genişleyen gri alan, nihayet bu formülün geçerliliğinin sorgulanmasını gerektirmiştir. Göçmen sinemanın özerk bir kategori olarak önemi de öncelikle yarattığı bu sonuçta yatmaktadır.

Ancak göçmen sinemadaki eğilimlerin verdiği işaretler özerk bir kategori olarak göçmen sinemanın uzun ömürlü olamayacağını gösteriyor. Naficy, postmodern ya da geç modern parçalanma sonucu aksanlı sinemacıların marjinal bir konumdan merkeze doğru yer değiştirdiklerini, söz hakkı elde ettiklerini ve temsil araçlarını ele geçirmeye cesaret ettiklerini ileri sürüyor (2001:11). Bu yorum, ulusal sinemalar paradigmasının göçmen filmleri marjinal bir muhalefet rolüne sıkıştıran önermesinden çok daha uygun görünüyor ancak bir yandan da bu eğilimin kategori olarak göçmen sinemayı yakın gelecekte ortadan kaldıracabileceği şüphesini doğuruyor. Gerçekten de, artık ezici çoğunluğu ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerden oluşan sinemacılar, hem kendilerini giderek daha az göçmen olarak hissediyor, hem de yapıtlarında göçmen temalarından uzaklaşıyorlar. Yeni filmlerde

göçmen karakterler yerlerini ya yerli kahramanlara bırakıyor ya da göçmenlikle ilişkisi olmayan tasalarla biçimleniyorlar. Göçmen kimliklerin melezleşmesi, sinema pratiklerinin melezleşmesiyle birleşince ayrı bir kategori olarak göçmen sinemadan bahsetmek zorlaşıyor. Göçmen kökenli sinemacılar göçmenlikle ilişkili olmayan anaakım yapımlara yöneldikleri halde bile ortaya çıkan yapıtları göçmen sinema olarak etiketlemek özcülük tuzağına düşmek anlamına geliyor. Bu genç sinemacı kuşağı, göç olgusunu, üzerine laf etmeye değmeyecek kadar sık rastlanan bir durum olarak görüyorlar (Nicodemus, 2004). Göçmenlik, anlatılarda ancak öne çıkmayan bir motif olarak yer bulabiliyor. Önceleri anayurtlarından taşıdıkları etnik/ulusal kökenleriyle, daha sonra göçmenlikle, daha sonra melezleşerek Türk-Alman gibi *tireli* kimliklerle kendilerini tanımlayan göçmen kökenli sinemacılar arasında artık melezliği vurgulamaktan da vazgeçen isimler çıkıyor.¹⁰⁸ Örneğin *Auf der anderen Seite/Yaşamın Kıyısında* adlı filmiyle en iyi senaryo dalında Avrupa film ödülünü kazanan Fatih Akın “Ben Avrupa sinemasının bir çocuğuyum,” diye demeç veriyor.¹⁰⁹

Bu genel eğilim, nedenleri, kaynağı, hedefi ve biçimi değişse de göçün bir olgu olarak varlığını sürdürmesiyle çelişiyor. Ancak çelişki bununla da sınırlı değil. 11 Eylül sonrası dünyada ortaçağı andırır biçimde dinlerin nüfuzunu arttırması, daha görünür ve daha talepkar hale gelmesi, medeniyetler çatışması söyleminin güç kazanmasıyla, Avrupa’da Kuzey Afrikalı ve Ortadoğulu göçmenler dinsel kimlik üzerinden şiddetle ötekileştiriliyor. Vatandaşlık ve göç yasalarının kısıtlayıcı hükümleri artırılıyor. Milliyetçi ve şovenist partiler güç kazanıyor, göçü her ne pahasına olursa olsun durdurmayı vaat eden hareketler birer birer iktidara geliyorlar. Açık yabancı düşmanlığı, bundan on beş yıl önce radikal demokratların beğenmediği çokkültürlülük siyasalarının gerisine düşen uygulamaları gündeme getiriyor. Ancak bu karamsar tasvirin, gerçek resmin ne kadar büyük bir parçasını oluşturduğu sorusu, bu çalışmanın sınırlarını aşıyor.

Göçmen sinemanın geleceğiyle ilgili bir sorgulama sırasında, göç olgusunun dönüşerek varlığını sürdürdüğünü, yeni göçmen kuşakların yeni kaygılarla sinemasal pratiklere gireceklerini hesaba kat-

¹⁰⁸ Örneğin 02 Aralık 2007 tarihli ntvmsnbc sitesi haberine göre *Auf der anderen Seite/Yaşamın Kıyısında* adlı filmiyle en iyi senaryo dalında Avrupa film ödülünü kazanan Fatih Akın, “Ben Avrupa sinemasının bir çocuğuyum” diye demeç veriyor. Bkz. <http://www.ntvmsnbc.com/news/428234.asp>

¹⁰⁹ <http://www.ntvmsnbc.com/news/428234.asp>

mak gerekiyor. Öte yandan ‘dünya müziği’ gibi ticari bir kategori olarak pazarda kendisine yer bulan ticari göçmen sineması da küçük ama kalıcı bir alan olarak yaşamını sürdüreceğe benziyor. Kıta genelinde yılda bir milyar doları aşan, çokkültürlülüğü destekleyen, göçmen filmlerin yararlandığı film destekleme fonlarının varlığını da dikkate alınmalı (Finney, 2002:212). Teşvik rakamları bu denli büyük olunca, destekleme fonu yöneticilerinin siyasasının filmsel pratikleri belirleyiciliği de artıyor. Bu durumda onlar istediği sürece göçmen filmlerinin çekilmeye devam edecektir. Tüm bu veriler alt alta toplandığında bir yandan göçmen sinema hızla çözülüp anaakun sinemaya eklenirken, diğer yandan göçmen filmlerin üretilmeye devam edeceği söylenebilir. Bu durumda Avrupa göçmen sineması, ulusal düzeyde momentum sağlayan sinema dalgalarının ömürlerini doldurması ve ulus ötesi sinemaların karışmasıyla soluklaşan ulusal sinemalar yerine Avrupa sinemasının hem merkezde hem de onun marjinalinde iş gören itici gücü olarak değerlendirilebilir.

Dizin

- 17 rue Bleue, 103
20 ans après, 83
40 m² *Almanya*, 120, 121, 122, 126,
130, 138, 150, 152
40 qm *Deutschland*, 120
588 Rue Paradis, 80
Abschied vom falschen Paradies, 120
Abu Assad, Hany, 85, 86, 176
Afrique sur Seine, 96
Ağırlik, 79
Ah, İnsan, 83
Ailemin Namusu, 102, 150
Akin, Fatih, 8, 16, 72, 76, 77, 124,
125, 128, 129, 131, 132, 133,
137, 147, 149, 153, 168, 175,
176, 187
Akika, Ali, 96
Al Qods Fee Yom Akhar, 86
Aladağ, Züli, 129
Alakuş, Buket, 77, 129, 131, 157
Alıcı Bilinmiyor, 119
Ali Harikalar Diyarında, 96
Ali in Wonderland, 96
Alles wird gut, 124, 129, 133, 138,
175
Allouache, Merzak, 16, 111, 149,
175
Alltag, 129
Altıncı Mutluluk, 111, 175
Amélie, 100
Ameur-Zaïmèche, Rabah, 103
An der Alten Römischen Straße, 84
Anam, 77, 129
Anayurdumun Şarkıları, 39
Angesichts der Wälder, 87
Angst essen Seele auf, 7, 119, 131
Angst isst Seele auf, 129
Antel, Franz, 119
Aporija, 79
Aprilkinder, 125, 129, 132
Aram, 67, 80, 81, 175, 176
Ariç, Nizamettin, 85, 87
Arslan, Thomas, 75, 125, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 147
Arslan, Yılmaz, 75, 125, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 147
Askarian, Don, 73, 76, 77, 81, 84,
87
Ataman, Kutluğ, 120, 125, 132,
133, 175, 186
Au delà de Gibraltar, 103
Au pays des Juliets, 102
Auf der anderen Seite, 129, 187
Aus der Ferne, 119, 129, 147
Aus der Ferne sehe ich dieses Land,
119
Auslandstournee, 77, 129, 175
Avedikian, Serge, 73, 74, 81, 82,
147
Avetik, 84
Avukatlığımdan Utanıyorum, 87
Ayı, 84
Babamın Evinde, 102
Bademsoy, Aysun, 132
Bahloul, Abdelkrim, 98, 102, 103
Bains, Harwant, 101
Balekdjian, Frédéric, 73, 77, 79,
125
Balthazar, 82
Bamako, 103
Barman, Taylan, 103
Baskı, 97
Başer, Tevfik, 8, 120, 121, 122,
126, 130, 134, 147
Başka bir Dünya, 103
Başkente Yolculuk, 96
Bâton Rouge, 99
Beautiful People, 15, 148
Becker, Lars, 125, 132, 147
Ben Patron, Sen Spor Ayakkabısı,
129, 131
Ben Sombogaart, 87
Bengugui, Yamina, 103
Berberian, Alain, 78, 79
Berlin in Berlin, 132
Beveren, Tim Van, 122
Bir Günün Hikayesi, 87
Bir Tutam Aşka İzin Ver, 102
Blackwood, Maureen, 98, 147

- Bohm, Hark, 121
Bombay Boys, 111, 175
Bombaylı Oğlanlar, 111, 175
 Bouchaâla, Ahmed, 102, 103, 104
 Bouchareb, Rachid, 98, 102, 103, 104
 Boucif, Mourad, 103
Bourlem Guerdjou, 103
 Bresson, Robert, 82
Bride and Prejudice, 107
Brûlez Rome!, 80
 Buck, Detlev, 131, 133
Bulutları Beklerken, 77
Bye Bye, 125
Café au Lait, 125
Cebeli Tarık'ın Ötesi, 103
Cennete Yaşamak, 103
Cennete bir Vanşpir, 102
 Ceylan, Nuri Bilge, 79
 Chabat, Alain, 80, 164
Chad Chenouga, 103
 Chadha, Gurinder, 98, 99, 101, 107, 108, 109, 131, 147, 175
 Charef, Mehdi, 98, 100, 102, 103, 104, 111, 125, 147
 Charizani, Daphne, 129
Cheb, 102
 Chibane, Malik, 102
Chouchou, 15, 16, 111, 149, 151, 156, 157, 164, 165, 172, 174, 175, 178
Chutney Popcorn, 111, 175
Clockers, 126
Concerto pour un exil, 96
Crna Macka, Beli Macor, 40
Crossing the Bridge-The Sound of Istanbul, 129
 Çelik, Neco, 126, 129, 131
 Çetin, Sinan, 87, 132
Çingeneler Zamanı, 40
Çorak Hayatlar, 53
Das kalte Paradies, 120
De Jongen die Nietmeer Paate, 87
De Poolse Bruid, 102
De'sire' Ecare, 96
Dealer, 125, 129, 132
Der Bär, 84
Der Schöne Tag, 129
 Derado, Nadya, 129
 Derin, Seyhan, 130
Des années déchirées, 102
Dışarıdakiler, 119
Die Kümmeltürkin geht, 122
Die Letzte Patrone, 129
Dilan, 87, 130
Dilekler Zamanı, 120, 130, 134
 Dizdar, Jasmin, 15, 67, 68, 85, 87, 88, 148, 172, 173, 176
 Djadjam, Mostéfa, 103
Djib, 103
Doğu Doğudur, 101, 111, 125, 175
Dom za Vesanje, 40
 Dorrie, Doris, 124
Dos Santos, 53
Douce France, 102
 Dovlatyan, Mikael, 82
Drei Gegen Troja, 129
 Dridi, Karim, 102, 104, 125
 Dukouré, Cheik, 103
Duvara Karşı, 8, 77, 129, 138, 152, 175, 176
Düğün, 87, 110, 175, 176, 178
East is East, 101, 111, 125, 175
Ein Engel schlägt zurück, 129
Eine Andere Liga, 77, 129
Ejder Yemeği, 119, 121
El Chergui, 95
 Elçi, İsmet, 87
Elefantenherz, 129
Elveda Yabancı, 120, 121
Empfänger unbekannt, 119
En Dipte, 123
En Garde, 15
Ermenilerin Hatıraları, 83, 147
Eski Roma Yolunda, 84
Eve Dönüş, 129
Fame, 146
 Fares, Josef, 67, 68, 72, 85, 86, 176
 Fassbinder, Rainer Werner, 7, 119, 121, 131, 147
Ferien, 129
 Ferroukhi, İsmail, 152
Fırınlara Saati, 53
Fil Yüreği, 129
Fire, 111, 175
Folge der Feder, 129
Ford Transit, 86

- Fratricide-Brudermord*, 129, 130, 150
 Frears, Stephen, 98
Fremde, 120, 129
Fremde Haut, 129
Freundinnen fürs Leben, 129
Frontières, 103
Fureur, 104
 Ganatra, Nisha, 111
Ganz unten, 123
Geçmiş Olmayan Adam, 79
Gegen die Wand, 8, 77, 129
Gelin ve Önyargı, 107, 157, 176, 185
Gelinim Olur musun?, 107
Geschwister, 125, 129
 Gfrörer, Jörg, 123
 Ghalemin, Ali, 96
 Ghorab-Volta, Zaïda, 102
 Gianikian, Yervant, 77, 81, 83
 Gobadi, Bahman, 38, 39
Gomgashtei dar Aragh, 39
 Gomis, Alain, 103
 Gök, Şahin, 87
Gölge Boksı, 132
Gönülçelen, 111, 149, 175
 Guediguian, Robert, 67, 147
Gurbette, 119, 120
 Gustad, Kaizad, 111, 175
 Günar, Sülbiye, 129, 157
Gündelik, 129
Güzel Evim, 129
Güzel Gün, 129, 138
Güzel İnsanlar, 15, 67, 68, 87, 148, 150, 155, 160, 165, 170, 172, 173, 176, 178, 185
Hamlet Kardeşler, 102, 150
Happy Birthday Türke!, 124
 Hatoum, Mona, 48
Hayat Tozu, 104
Hayat Yolu, 53
Hayatımın Çalımı, 131, 150, 176
Heimkehr/Povratak, 129
Herşey Güzel Olacak, 124, 175
 Herzog, Werner, 119
Het 14e Kippetje, 86
Hexagone, 102
Hinter der Tür, 129
Histoire de Mouchette, 82
 Hughes, Albert, 126
 Hussein, Waris, 111
I... Comme Icare, 80
Ich Chef Du Turnschuh, 129, 131
Im Juli, 128, 129, 132
In der Fremde/Der Gurbet, 119
In het Huis van mijn Vader, 102
İklimler, 79
İnsanlar, Yıllar ve Hayat, 83
İnşallah Pazar Günü, 103
İyi ki Doğdun Türk!, 124
Jalla! Jalla!, 85
 Jeunet, Jean-Pierre, 100
 Julien, Isaac, 98, 99, 147, 186
 Kabouche, Azize, 103
Kader Gecesi, 102
Kadınların Ayaklarının Altı, 102
Kanak Attack, 126, 132, 138, 150, 152, 157
Kapının Ardı, 129
Kaplumbağalar da Uçar, 40
Kara Kedi Ak Kedi, 40
Karamuk, 129
Kardeş Katili, 129, 130
Kardeşler, 125, 129, 138
 Kassovitz, Mathieu, 16, 102, 125, 147, 149, 169
Katzelmacher, 119
 Kaurismäki, Aki, 79
 Kebabian, Jacques, 73, 74, 81, 82, 147
Kebab Connection, 77, 138
 Kechiche, Abdellatif, 103
 Kechichian, Robert, 67, 80, 147, 175, 176
 Khan-Din, Ayub, 111
 Khleifi, Michel, 147, 176
 Khlifi, Omar, 95
Khush, 110
 Kırıl, Erden, 87
Kırmızı Baston, 99
Kısa ve Acısız, 15, 16, 125, 126, 128, 129, 133, 137, 138, 149, 150, 152, 153, 157, 158, 163, 165, 167, 169, 174, 175, 176, 177, 178
Kimyon Türk'ü Gidiyor, 122
 Kiyarüstemi, Abbas, 38, 42
Kleine Freiheit, 77, 129

- Knallhart*, 131, 134, 138, 157
Komitas, 77, 84, 87
Konuşmayı Birakan Çocuk, 87
Kops, 86
Korku Ruhü Kemirir, 7, 119, 121, 131, 138, 152
Korku Şehri, 79
Koru Kendini, 14, 15, 129, 149, 151, 155, 162, 171, 174, 178
Köken Kontrolü, 103
Krawczyk, Gérard, 80
Krim, 102
Krim, Rachida, 102
Kumrabazlar, 79, 125, 157
Kurban Olduğum, 87
Kureishi, Hanif, 48, 96, 98, 111, 125
Kurz und Schmerzlos, 15, 129
Kusturica, Emir, 40
Kutlucan, Hussi, 129, 131, 132
Küçük Özgürlük, 129, 152
La Bataille de San Sebastian, 80
La Cité de la peur, 79
La faute à Voltaire, 103
La fille de Keltoum, 103, 152, 157
La Fragile Armada, 82
La Haine, 15
La nuit du destin, 102
La Vingt-cinquième Heure, 80
Labirent, 82
Labirintos, 82
Laisse un peu d'amour, 102
Lakposhtha hām parvaz mikonand, 39
Lanetlilerin Şafağı, 95
Langer Gang, 129
Le Boulet, 79
Le Grand Voyage, 150, 152
Le harem de Mme Osmane, 107, 109, 185
Le Jardin de papa, 103
Le thé à la menthe, 99
Le Voyage En Armenie, 67, 68, 152
Lebewohl, 120
Lee, Spike, 126
Les mauvais joueurs, 77
Les sœurs Hamlet, 102
Lettres d'Algerie, 103
Ligne de vie, 82
Lillienthal, Peter, 87
Little Senegal, 104
Lola + Bilidikid, 120, 132
London Kills Me, 125
Londra Beni Öldürüyor, 125
Lukacevic, Damir, 129
Lux aeterna, 82
Macadam Tribu, 103
Maccarone, Angelina, 124, 129, 133, 175
Maçtan Sonra, 132
Madam Osmane'nin Haremi, 157, 175, 176
Madrid, 129
Mahmelbaf, Muhsin, 38, 42
Marie-Line, 103, 104
Mavi Sokak, 103
Mayrig, 80, 81, 151
Meerapfel, Jeanine, 122
Mehta, Deepa, 111
Mektup?, 96
Mémoires Arméniennes, 74, 83, 147
Menace II Society, 126
Mies vailla merneisyttä, 79
Miss Mona, 99, 100, 111, 157, 175
Mokneche, Nadir, 110
Movsesijan, Aris, 79
Müzisyenler, 84
My Beautiful Laundrette, 98
My Sweet Home, 129
Na Estrada da Vida, 53
Nach dem Spiel, 132
Nane Çayı, 99
Nazareth 2000, 86
New Jack City, 126
Night Flight to Moscow, 80
Nisan Çocukları, 125, 129, 130, 132
Noshir, Shahbaz, 129, 131, 157
Odoutan, Jean, 103
Oh, Uomo, 83
Okan, Tunç, 120, 147
Origine contrôlée, 103, 104
Ormanların Çağrısı, 119
Otobüs, 120
Ouazzani, Fatima Jebli, 102
Ove, Horace, 97
Öfke, 104, 125, 177
Ömür Boyu Arkadaşlar, 129

- Öteki Fransa, 96
 Özpetek, Ferzan, 76
 Palermo oder Wolfsburg, 119, 122, 150, 157
 Palermo ya da Wolfsburg, 119
 Panahi, Cafer, 38
 Paradise Now, 86
 Paradehanov, 84
 Paris
 xy, 103
 Paris selon Moussa, 103
 Parker, Alan, 146
 Parmar, Pratibha, 98, 110
 Peebles, Mario Van, 126
 Polat, Ayşe, 15, 77, 129, 149, 157, 175
 Polonyalı Gelin, 102
 Poussière de vie, 104
 Pressure, 97
 Protesto, 15, 16, 102, 125, 149, 150, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 161, 163, 166, 167, 169, 170, 173, 177, 178
 Rachedi, Ahmed, 95, 96
 Returning, 82
 RRRrrr!!!, 80
 Ruf der Wälder, 119
 Ruh Korkuyu Kemirir, 129, 131
 Safarik, Bernard, 120, 121
 Sahte Cennete Veda, 120, 122
 Saleem, Hiner, 75, 77, 82
 Saleş, Sohrab Shahid, 119, 120
 Salut Cousin, 125
 Sanders-Brahms, Helma, 119, 121
 Sarhoş Atlar Zamanı, 39
 Sarr, Mamadou, 96
 Saul, Anno, 77, 140, 141
 Schattenboxer, 132
 Schroeter, Werner, 119, 122
 Schussangst, 129
 Schütte, Jan, 121
 Selam Kuzen, 125
 Shirins Hochzeit, 119
 Sınır, 103, 150
 Sınırdışı, 122
 Singleton, John, 126
 Sissako, Abderrahmane, 103
 Sixth Happiness, 175
 Smihi, Moumen, 95
 Soğuk Cennet, 120
 Solanas, Fernando, 36, 37, 41, 53
 Solino, 129, 151, 152, 175, 176
 Son Fişek, 129
 Sous les pieds des femmes, 102
 Stroszek, 119
 Summer in Mezra, 129
 Svjetsko cudoviste, 79
 Şafak, 95
 Şahin, Nuray, 87, 129, 157
 Şöhret, 146
 Tangolar
 Gardel'in Sürgünleri, 53
 Tangos
 Exilios de Gardel, 53
 Tatil, 129
 Tatlı Fransa, 102
 Taxi 2, 80
 Temmuzda, 128, 129, 132, 152
 The Passion of Remembrance, 98
 Traïdia, Karim, 102
 Troçki, 82
 Tsintsadze, Dito, 129
 Tsitos, Filippas, 129
 Un beau matin, 82
 Un vampire au paradis, 102
 Une femme douce, 82
 Uomini, Anni, Vita, 77, 83
 Urban Guerillas, 126
 Ustaoglu, Yeşim, 77
 Utanför, 119
 Uzaktan, 119, 129, 147
 Uzaktan Görüyorum Bu Ülkeyi, 119
 Uzun Yürüyüş, 129
 Ürkmez-Kuyululu, Ayten, 119
 Vahşi Batı, 101
 Vay Vay, Neler Oluyor, 103
 Verfolgt, 129
 Verneuil, Henri, 79, 80
 Vidas Secas, 53
 Vieyra, Paulin Soumanou, 96
 Viva Laldjérie, 82
 Vive la mariée..., 82
 Vivere, 129
 Vivre au paradis, 103
 Vodka Limon, 77
 Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe?, 103
 Wild West, 101

Yallah! Yallah!, 86, 176
Yangın, 111, 175
Yara, 129, 132
Yasemin, 121, 130, 138, 150
Yaşamın Kıyısında, 129, 187
Yaşasın Cezayir, 82
Yaşasın Evlilik..., 82
Yavuz, Karaman, 77, 87, 125, 129,
130, 132
Yavuz, Yüksel, 77, 87, 125, 129,
130, 132

Yugotrip, 129
Yurt Dışı Turnesi, 129
Zaimoğlu. Feridun, 125, 127
Zamani Barayé Masti Asbha, 39
Zeit der Wünsche, 120
Zeka Laplaine, 103
Ziewer, Christian, 119
Zozo, 14, 67, 68, 85, 86, 150, 151
Zwischen den Sternen, 130, 150,
157

Kaynakça

- Adelson, Leslie A. (2000), "Touching Tales of Turks, Germans, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990's", *New German Critique*, 80:93-124.
- Altman, Rick (1999), *Film/Genre*, Londra:BFI.
- Anderson, Benedict (2004), *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İskender Savaşır (çev.), İstanbul:Metis.
- Armes. Roy (2005), *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. Bloomington: Indiana U.P.
- Aschcroft, Bill ve diğerleri (1998), *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London: Routledge.
- Bach, Robert L. & Lisa A. Schraml (1982), "Migration, Crisis and Theoretical Conflict", *International Migration Review*, 16(2): 320-341.
- Bahtin, Mihail (2001), *Karnavalın Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Sibel Irzık (ed.) Cem Soydemir (çev.), İstanbul:Ayrıntı.
- Bahtin, Mihail (2005), *Rabelais ve Dünyası*, Çiçek Öztekin (çev.), İstanbul:Ayrıntı.
- Bakhtin, Mikhail M. (1990), *Art and Answerability*, Michael Holquist ve Vadim Liapunov (ed.), Austin:University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail. M. ve Pavel N. Medvedev (1991), *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, NY:John Hopkins U.P.
- Bakhtin, Mikhail. M. (1993), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Carly Emerson (ed.), Minneapolis:University of Minnesota Press. Türkçesi (2004), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Cem Soydemir (çev.), İstanbul:Metis.
- Balio, Tino (2002), "A Major Presence in All the World's Important Markets, The Globalization of Hollywood in the 1990's", *The Film Cultures Reader*, (ed.) Graeme Turner, Londra: Routledge, s. 206-217.
- Benjamin, Walter (1985), *Illuminations*, NY: Schocken Books.
- Berger, John (1976), *Yedinci Adam*, Cevat Çapan (çev.), İstanbul: Cem Yayınları
- Bergfelder, Tim (2005), "National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies", *Media, Culture and Society*, 27(3): 315-331.
- Bhabha, Homi (1989), "The Commitment to Theory", *Questions of Third Cinema*, Jim Pines ve Paul Willemsen (ed.), London: British Film Institute. s.111-132.
- Bhabha, Homi (1993), "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", *Nation and Narration*. Homi Bhabha (ed.), Londra. NY: Routledge. s. 291-322.
- Bloom, Peter (1999), "Beur Cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of a Film Movement", *Social Identities*, 5(4):469-487.
- Bourdieu, Pierre (1996), "The Social Definition of Photography", *Photography A Middle-Brow Art*, Stanford: Stanford University Press. s.73-98.
- Brettell, Caroline B. ve James F. Hollifield (ed.) (2000). *Migration Theory: Talking*

- Across Disciplines*, NY ve Londra: Routledge.
- Brochmann, Grete (1996), *European Integration and Immigration from Third Countries*, Oslo:Scandinavian U.P.
- Brubaker, Rogers (1994), "Are Immigration Control Efforts Really Failing?", *Controlling Immigration: A Global Perspective*, A. Comelius Wayne; Philip L. Martin; James Hollifield (ed.), California: Stanford U.P., s. 227-231.
- Brubaker, Rogers (2005), "The 'Diaspora' Diaspora", *Ethnic and Racial Studies*, 28(1): 1-19.
- Burns, Rob (2007), "Towards a Cinema of Cultural Hybridity: Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity", *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 15(1):3-24.
- Carmon, Naomi (1996), "Immigration and Integration in Post-Industrial Societies: Quantitative and Qualitative Analyses", *Immigration and Integration in Post-Industrial Societies: Theoretical Analysis and Policy Related Research* Naomi Carmon (ed.), Londra: Macmillan.
- Castles, S., Booth, H. ve Wallace, T. (1984), *Here for Good, Western Europe's New Ethnic Minorities*, Londra: Pluto Press.
- Chatterjee, Partha (1986). *Nationalist Thought and the Colonial World: The Derivative Discourse?*, Londra:Zed.
- Clifford, James (1994), "Diasporas", *Cultural Anthropology*, 9(3): 302-338.
- Cohen, Robert (1997). *Global Diasporas: An Introduction*, Londra:UCL Press.
- Comolli, Jean Luc ve Jean Narboni (1999), "Cinema/Ideology/Criticism", *Film Theory and Criticism*, Leo Braudy ve Marshall Cohen (ed.), Oxford:Oxford U.P., s. 752-759.
- Crofts, Stephen (1993), "Reconceptualising National Cinema's", *Quarterly Review of Film and Video*, 14(3): 49-67.
- Dirlik, Arif (1994), 'The postcolonial aura: criticism in the age of global capitalism', *Critical Inquiry*. 20(2):328-356. Türkçesi için (2005), *Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*. Galip Doğduaslan (çev.), İstanbul: Boğaziçi Ün.
- Dissanayake, Wimal (1994), "Nationhood, History, and Cinema: Reflections on the Asian Scene", *Colonialism Nationalism In Asian Cinema*, Wimal Dissanayake (ed.), Indiana University Press. s. ix – xxix.
- Dissanayake, Wimal (2004). "Rethinking Indian Popular Cinema: Towards Newer Frames of Understanding", *Rethinking Third Cinema*. Anthony R. Guneratne ve Wimal Dissanayake (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 202-206.
- Eisenstein, Sergey M. (1985), *Film Biçimi*, Nijat Özön (çev.), İstanbul: Payel.
- Emerson Carly (2004), "Önsöz", *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Mihail Bahtin (yaz.), Cem Soydemir (çev.), İstanbul:Metis.
- Fachinger, Petra (2007), "A New Kind of Creative Energy: Yadé Kara's Selam Berlin and Fatih Akin's Kurz und Schmerzlos and Gegen die Wand", *German Life and Letters* 60(2): 243-260.
- Finney, Angus (2002). "Support Mechanisms Across Europe". *The European Cinema*

- Reader, Catherine Fowler (ed.). Londra ve NY:Routledge, s. 212-222.
- Flanagan, Martin (1998), *Bakhtin and Film*, Bakhtin Centre, basılmamış sunuş *Chautauqua Graduate Discussion Group* (www.shcf.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/flanagan.html).
- Freud, Sigmund (2005), "Mourning and Melancholia" *On Murder, Mourning and Melancholia*, Michael Hulse (çev.), Londra: Penguin, s. 201-218.
- Ganser, Alexandra, J. Pühringer ve M. Rheindorf (2006), "Bakhtin's Chronotope on the Road: Space, Time and place in Road Movies since 1970's", *Linguistics and Literature*, 4(1): 1-17.
- Gellner, Ernest (1983), *Nations and Nationalism: New Perspectives on the Past*, New York: Cornell University Press. Türkçesi için (1992), *Uluslar ve Ulusçuluk*, Büşra Ersanlı Behar ve Günay Göksu Özdoğan (çev.), İstanbul: İnsan Yay.. 1992.
- Gemünden, Gerd (2004), "Hollywood in Altona: Minority Cinema and the Transnational Imagination", *German Popular Culture, How American it is?*, Agnes C: Mueller (ed.), Ann Arbor:University of Michigan Press, s. 180-190.
- Giovacchini, Saverio (2001), *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of New Deal*, Philadelphia: Temple University Press.
- Göktürk, Deniz (1999), "Turkish Delight - German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema", *ESRC Transnational Communities Research Programme*: www.transcomm.ox.ac.uk içinde makale. Ayrıca bkz. (2001) *Mediated Identities*, Deniz Derman, Karen Ross ve Nevena Dakovic (ed.), İstanbul: Bilgi University Press, s. 131-149.
- Göktürk, Deniz (2000), "Turkish Delight - German Fright. Unsettling Oppositions in Transnational Cinema", *European Institute for Progressive Cultural Policies* (www.eipcp.net) Ayrıca bkz. (2001) *Mapping the Margins: Identity Politics and the Media*, Karen Ross ve Deniz Derman (ed.), Hampton Press s. 177-192.
- Hake, Sabine (2002), *German National Cinema*, Londra ve N.Y.:Routledge.
- Hall, Stuart (1990), "Cultural identity and diaspora", *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford (ed.), Londra:Lawrence ve Wishart, s. 222-237.
- Hall, Stuart (1993) "Culture, Community, Nation", *Cultural Studies* 7(3): 349-63.
- Hall, Stuart (2000), "Cultural Identity and Cinematic Representation", *Film and Theory: An Anthology*, Toby Miller ve Robert Stam (ed.), Oxford:Blackwell. s. 704-715.
- Hannerz, Ulf (1996), *Transnational Connections: Culture, People, Places*, Londra, NY: Routledge.
- Hayward, Susan (1993a), *French National Cinema*, Londra, NY: Routledge.
- Hayward, Susan (1993b), "State, Culture and the Cinema: Jack Lang's Strategies for the French Film Industry 1981-93", *Screen* 34(4):380-391.
- Hayward, Susan (1996), *Key Concept in Cinema Studies*, Londra, NY: Routledge Press.
- Hayward, Susan (2000), "Framing National Cinemas", *Cinema and Nation*, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (ed.), Londra, NY: Routledge. s. 63-74.
- Higbee, Will (2005), "The Return of the Political, or Designer Visions of Exclusion? The Case for Mathieu Kassovitz's 'fracture sociale' Trilogy". *Studies in French Cinema*.

- 5(2): 123-135.
- Higson, Andrew (1989), "The Concept of National Cinema", *Screen*, 30(4): 36-46.
- Higson, Andrew (1995), *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Clarendon.
- Higson, Andrew (2000a), "The Limiting Imagination of National Cinema", *Cinema and Nation*, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 63-74.
- Higson, Andrew (2000b), "The Instability of the National", *British Cinema, Past and Present*, Justine Ashby ve Andrew Higson (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 35-47.
- Hirschman, Charles (1982), "Immigrants and Minorities: Old Questions for New Directions in Research", *International Migration Review*, 16 (2) : 474-490.
- Hobsbawm, Eric J. (1998), *Sermaye Çağı 1848-1875*, Bahadır Sina Şener (çev.), Ankara: Dost.
- Jagose, Annamarie (1997), *Queer Theory: An Introduction*, NY: NYU Press.
- Jameson, Fredric (1986), "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *The Jameson Reader*, Michael Hardt, Kathi Weeks (ed.), Oxford: Blackwell, s. 315-339.
- Kadioğlu, Ayşe (2005), "Can We Envision Turkish Citizenship as Non-Membership" [*Chapters in Books*], *Sabancı Üniversitesi E-Lit Database*.
- Kaplan, Caren (2000), *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press, s. 27-41.
- Konstantarakos, Myrto (1999), "Which Mapping of the City? La Haine and the Cinema of the Banlieue" *French Cinema in the 1990's: Continuity and the Difference*, Phil Powrie (ed.), Oxford: Oxford UP., s. 160-171.
- Kristeva, Julia (1986), "A New Type of Intellectual: The Dissident", *The Kristeva Reader*, Toril Moi (ed.), NY: Columbia University Press, s. 292-300.
- MacLuhan, Marshall (2001), *Understanding Media*, Londra, NY: Routledge.
- Malik, Sarita (1996), "Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s", *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Andrew Higson (ed.), Londra: Cassell, s. 202-215.
- Marciniak, Katarzyna (2003), "Transnational Anatomies of Exile and Abjection in Milcho Manchevski's Before the Rain (1994)" *Cinema Journal* (University of Texas) 43(1): 63-84.
- Martin, Philip L. (1994), "Germany: Reluctant Land of Immigration", *Controlling Immigration: A Global Perspective*, A. Cornelius Wayne; Philip L. Martin; James Hollifield (ed.), California: Stanford U.P., s. 189-225.
- Marks, Karl (2000), *Kapital, I. Cilt*, Alaattin Bilgi (çev.), Ankara: Sol Yayınları.
- Mennel, Barbara (2002), "Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Ghetto-centrism in Thomas Arslan's *Brothers and Sisters* and Fatih Akin's *Short, Sharp Shock*", *New German Critique*, 87: 133-156.
- Mohanty, Chandra Talpade (2003), *Feminism without Borders: Decolonizing Theory*,

- Practicing Solidarity*, Duke University Press.
- Monaco, James (2007), *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul:Oğlak.
- Montgomery, Michael V. (1993), *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*, New York: Peter Lang.
- Morson, Gary Saul ve Carly Emerson (1990), *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press.
- Mousoulis, Bill (2001), "The World of Robert Guédiguian", *Senses of Cinema*, No.17, <http://www.sensesofcinema.com/>.
- Naficy, Hamid (1999), "Between Rocks and Hard Places: The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema", *Home, Exile Homeland: Film Media and the Politics of Place*, Hamid Naficy (ed.), Londra, NY:Routledge, s. 125-147.
- Naficy, Hamid (2000), "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre", *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Rob Wilson ve Wimal Dissanayake (ed.), Duke University Press, s. 119-144.
- Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Londra: Princeton UP.
- Nagy-Zekni, Silvia (2003), "Images of Sheherazade [1]: representations of the postcolonial female subject", *Journal of Gender Studies*, 12(3):171-180.
- Natarajan, Nalini (2000), "Reluctant Janeites: Daughterly Value in Jane Austen and Sarat Chandra Chatterjee's *Swami*", *The Postcolonial Jane Austen* You-Me Park ve Rajeswari Sunder Rajan (ed.), Londra:Routledge, s. 141-162.
- Nicodemus, Katja (2004), "Ankunft in der Wirklichkeit", *Die Zeit*, 19.02.2004. s. 9.
- Oran, Baskın (1991), *Türk-Yunan İlişkilerinde Batı Trakya Sorunu*, Ankara: Bilgi.
- Öztürk, Semire Ruken (2004), Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler, İstanbul:Om.
- Papastergiadis, Nikos (2000), *The Turbulence of Migration*, Cambridge: Polity.
- Peters, John Durham (1999), "Exile, Nomadism, Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon", *Home, Exile Homeland: Film Media and the Politics of Place*, Hamid Naficy (ed.), Londra, NY:Routledge, s. 17-41.
- Prakash, Gyan (1994), "Subaltern Studies as Postcolonial Criticism", *The American Historical Review*, 99(5): 1475-1490.
- Rentschler, Eric (2000), "From New German Cinema to the Post Wall Cinema of Consensus", *Cinema and Nation*, Mette Hjort (ed.), Londra ve NY:Routledge, 260-77.
- Rosello, Mireille (1993), "The *Beur Nation*: Toward a theory of *Departhenance*", *Research in African Literature*, 24(3): 13-24.
- Safran, William (1991), "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", *Diaspora* 1(1):83-99.
- Safran, William (2005), "The Jewish Diaspora in a Comparative and Theoretical Perspective", *Israel Studies*, 10(1), 36-60.

- Said, Edward W. (1995), *Oryantalizm*, Nezih Uzel (çev.). İstanbul: İrfan.
- Said, Edward W. (1998), *Kültür ve Emperyalizm*, Necmiye Alpay (çev.), İstanbul: Hil.
- Sarners, Michael E. (2003), "Diaspora Unbound: Muslim Identity and the Erratic Regulation of Islam in France", *International Journal of Population Geography*, 9: 351-364.
- Sawhney, Cary Rajinder (2001), "Another Kind of British: An Exploration of British Asian Films", *Cineaste*, 26(4):58-61.
- Schlesinger, Philip (2000), "The Sociological Scope of 'National Cinema'", *Cinema and Nation*, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 19-31.
- Schroeder, Erin (2001), "A Multicultural Conversation: La Haine, Rai and Menace II Society", *Camera Obscura* 46. 16(1): 143-179.
- Sen, Krishna (2004), "What's Oppositional in Indonesian Cinema?", *Rethinking Third Cinema*, Anthony R. Guneratne ve Wimal Dissanayake (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 147-165.
- Sheffer, Gabriel (2005), "Is the Jewish Diaspora Unique? Reflections on the Diaspora's Current Situation", *Israel Studies*, 10(1): 1-35.
- Shohat, Ella ve Robert Stam (1994), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londra, NY:Routledge.
- Shohat, Ella (2004), "Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema", *Rethinking Third Cinema*, Anthony R. Guneratne ve Wimal Dissanayake (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 51-78.
- Shuval, Judith T. (2000), "Diaspora Migration: Definitional Ambiguities and a Theoretical Paradigm", *International Migration*, 38(5): 41-57.
- Sidaway, James D. (2000), "Postcolonial Geographies: An Exploratory Essay", *Progress in Human Geography*, 24(4): 591-612.
- Sowell, Thomas (1996), *Migrations and Cultures: A World View*. NY: Basic Books.
- Sökefeld Martin ve Susanne Schwalgin (2000). "Institutions and Their Agents in Diaspora: A Comparison of Armenians in Athens and Alevis in Germany", *Bildiri Metni, 6th European Association of Social Anthropologists Conference*, Krakau.
- Spivak. Gayatri (1991), "Theory in the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*", *Consequences of Theory Selected Papers from the English Institute 1987-88*, J. Arac ve B. Johnson (ed.), Baltimore: The John Hopkins University Press, 154-180.
- Stam. Robert (1992). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore, Londra: The Johns Hopkins University Press.
- Stam, Robert (2000), *Film Theory: An Introduction*, Londra: Blackwell Pub.
- Stam, Robert (2004), "Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity", *Rethinking Third Cinema*, Anthony R. Guneratne ve Wimal Dissanayake (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 31-48.
- Sylvester, Christine (1999). "Development Studies and Postcolonial Studies-Disparate Tales of the Third World". *Third World Quarterly*, 20(4):703-721.

- Tarr, Carrie (2007). "Transnational Identities. Transnational Spaces: West Africans in Paris in Contemporary French Cinema", *Modern and Contemporary France*, 15:(1), 65-76.
- Teraoka, Arlene Akiko (1989), "Talking 'Turk': On Narrative Strategies and Cultural Stereotypes", *New German Critique*, 46:104-128.
- Terkessidis, Mark (2000), "Global Culture in Germany or How Repressed Woman and Criminals Rescue Hybridity", *Communal/Plural*, 8(2):219-234.
- Tölölyan, Khachig (1996), "Rethinking Diaspora(s): Stateless Power in the Transnational Moment", *Diaspora*, 5(1), 3-36.
- Tsagarousianou, Roza (2004), "Rethinking the concept of diaspora: mobility, connectivity and communication in a globalised world" *Westminster Papers in Communication and Culture (University of Westminster)*, 1(1): 52-66.
- Ukadike, N. Frank (2004), "Video Booms and the Manifestations of "First" Cinema in Anglophone Africa", *Rethinking Third Cinema*, Anthony R. Guneratne ve Wimal Dissanayake (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 126-144.
- Ulusay, Nejat (2005), "Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages", *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları: Pazarın Düzenlenmesi, Erişim ve Çeşitlilik*, Mine Gencel Bek ve Deirdre Kevin (ed.), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, s. 333-372.
- Vice, Sue (1997), *Introducing Bakhtin*, Manchester, NY: Manchester University Press.
- Weiner, Myron (1996), "Determinants of Immigrant Integration: An International Comparative Analysis", *Immigration and Integration in Post-Industrial Societies: Theoretical Analysis and Policy Related Research*, Naomi Carmon (ed), Londra: Macmillan.
- White, Jerry (2004), "National Belonging: Renewing the Concept of National Cinema for a Global Culture", *New Review of Film and Television Studies*, 2(2): 211-232.
- Williams, Alan (2002), "Introduction", *Film and Nationalism*, Alan Williams (ed.), Rutgers UP, s. 1-22.
- Wood, Charles H. (1982), "Equilibrium and Historical-Structural Perspectives on Migration", *International Migration Review*, 16(2): 298-319.
- Yalçın, Cemal (2004), *Göç Sosyolojisi*, Ankara:Anı.
- Yaren: Özgür (2003), *Devrim Sonrası İran Sineması: Muhsin Mahmelbaf Örneği*, (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Young, Robert J.C. (1995), *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, NY: Routledge.
- Ziarek. Ewa Plonowska (1995) "The Uncanny Style of Kristeva's Critique of Nationalism", *Postmodern Culture*, 5(2).
- Zlotnick, Hania (1987), "Introduction: Measuring International Migration: Theory and Practice", *International Migration Review*, 21(4): 5-12.
- (2005). 2004 Global Refugee Trends Population and Geographical Data Section Division of Operational Support, Geneva: UNHCR.
- (2004), Avrupa Konseyi Parlamenter Meclisi'nin 1688 numaralı tavsiye kararı: Diaspora Kültürleri (<http://assembly.coe.int/Documents/AdoptedText/tad04/EREC1688.htm>)

Altyazılı Rüyalar

Avrupa Göçmen Sineması

Göçmen sinema, yakın zamana kadar film çalışmalarında ulusal sinemaların gölgesi altında kalarak ihmal edilen bir alandı. Bugün ulusal sinema olgusunun sorgulanma ve çözülme sürecine girmesiyle onun masif gövdesinin yarattığı gölge küçüldü, farklı sinemasal pratikler ve onları değerlendiren yeni kavramlar gün yüzüne çıktı. Ulus sonrası sinema, göçmen sinema gibi daha belirsiz, daha küçük ölçekli kavramların, ulusal sinemanın boşalttığı alana yayılışına tanık olduk. Böylelikle sinema tarihinin tamamıyla karşılaştırıldığında hiç de genç sayılmayacak bir alan, nihayet hak ettiği ilgiye kavuşmaya başladı.

ISBN 978-9944-492-23-2



9 789944 492232

SKB-VFA-448476



SKB-VFA-449575