

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV VE SİNEMA BİLİM DALI

FATİH AKIN'IN FİLMLERİNDE KİMLİK TEMSİLLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Mustafa TURAÇ

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Ankara – 2012

ONAY

Mustafa Turaç tarafından hazırlanan “Fatih Akın'ın Filmlerinde Kimlik Temsilleri” başlıklı bu çalışma, 17/02/2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda *oybirliği* ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Radyo TV ve Sinema Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ayhan BİBER (Başkan)

Doç Dr. Gülcan SEÇKİN

Yrd. Doç Dr. Aydan ÖZSOY (Danışman)

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Türk-Alman sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Fatih Akın'ın filmlerinde, ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin kimlik temsillerini ele almaktadır. Çalışmada, küresel kültürel akışların güç kazandırdığı “melezleşme” kavramının, “yersiz-yurtsuzlaşma” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarıyla ilişkisi çerçevesinde Fatih Akın'ın filmlerinde temsil edilen ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin kimliklerine nasıl yansıdığını ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Tez çalışmamın her aşamasında bilgi ve birikimlerini cömertçe paylaşan, güç veren desteğini ve sabrını esirgemeyen tez danışmanım, değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Aydan Özsoy'a ve ders dönemim boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim; tez projemin çerçevesinin belirlenmesinde, bilgi, tecrübe ve desteğiyle bana rehberlik eden değerli hocam Prof. Dr. Seçil Büker'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KİMLİK TARTIŞMALARI	11
1.1. KİMLİK KAVRAMININ TANIMI	11
1.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE KİMLİK	16
1.2.1. Modern Dönemde Kimlik.....	18
1.2.2. Postmodern Dönemde Kimlik.....	23
1.3. KÜRESELLEŞME VE KİMLİK	29
1.3.1. Evrenselcilik-Tikelcilik Sorunu	32
1.3.2. Kültürel Melezleşme Söylemi.....	37
1.3.2.1 Kültürel Melezleşmeye Temel Oluşturan Bir Deneyim: Yersiz-Yurtsuzlaşma.....	40
1.3.2.1.1. Sınırlarda Yaşanan Yersiz-Yurtsuzlaşma ve Yeniden Yer-Yurt Edinme.....	43
1.3.2.2. Küresel Göç Hareketleri ve Melezleşen Kimlikler.....	46
1.3.2.2.1. Türkiye'den Almanya'ya Göç Deneyimi	53
1.3.2.2.1.1.Almanya'daki Türk Diasporasında Kimlik Yapılanmaları	55

İKİNCİ BÖLÜM

MELEZLEŞEN KİMLİKLERİN ÜRETİM ALANI OLARAK AVRUPA GÖÇMEN SİNEMASI	65
2.1. ÜÇÜNCÜ DÜNYA SİNEMASI / ÜÇÜNCÜ SİNEMA.....	66
2.2. AKSANLI SİNEMA	68
2.2.1. Sürgün Sinemacıları	72
2.2.2. Diasporik Sinemacılar	73
2.2.3. Sömürge Sonrası Etnik ve Kimlik Sinemacıları.....	74
2.3. İNGİLTERE'NİN SİYAH SİNEMASI	77
2.4. FRANSIZ <i>BEUR</i> SİNEMASI	80

2.5. TÜRK-ALMAN SİNEMASI.....	83
-------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİRER KÜLTÜREL METİN OLARAK FATİH AKIN FİLMLERİ VE ÇÖZÜMLEMELER.....	96
3.1. FATİH AKIN KİMDİR?	96
3.2. GENEL HATLARIYLA FATİH AKIN SİNEMASI	102
3.3. ÇÖZÜMLENECEK FATİH AKIN FİLMLERİ.....	112
3.3.1. Duvara Karşı.....	112
3.3.2. Kısa ve Acısız	117
3.3.3. Yaşamın Kıyısında	123
3.4. ÇÖZÜMLEMELER.....	126
3.4.1. Duvara Karşı.....	127
3.4.1.1. Sekans 1: Cahit ve Sibel'in Yeni Hayatı	127
3.4.1.2. Sekans 2: Yeni Hayatta Kimlik Arayışları	146
3.4.1.3. Sekans 3: Köklere Dönüş	152
3.4.2. Kısa ve Acısız	160
3.4.2.1. Sekans 1: Gettoda Üretilen Melez Kimlikler	160
3.4.2.2. Sekans 2: Göçmenin Sokağı Görmeyen Evi	168
3.4.2.3. Sekans 3: Gettodan Çıkış Yok	177
3.4.3. Yaşamın Kıyısında	183
3.4.3.1. Sekans 1: Nejat ve Ali'nin Dünyası	183
3.4.3.2. Sekans 2: Kimlik Çatışmaları.....	186
3.4.3.3. Sekans 3: Köklere Dönüş	190
GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	195
KAYNAKÇA.....	201
ÖZET	211
ABSTRACT	212

GİRİŞ

Kimlik, günümüzde, daha önce hiç olmadığı kadar yoğun ve sık tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Küreselleşme nosyonu çerçevesinde açıklanan muazzam bilgi ve kültür akışı, artık gündelik deneyimlerin bir parçası olarak kabul edilirken bu hareketliliğin üzerinden geçtiği coğrafi ve kültürel sınırlar anlamını yitirmekte ve en basit haliyle “Kimsin?” sorunun yanıtı, çok boyutlu ve giderek daha çetrefilli bir hâl almaktadır.

Modernizmin, gelişen bilim ve teknoloji, yükselen kapitalist değerler ve ulus-devlet yapılanmaları çerçevesinde bireyi yücelten ancak aynı zamanda ulus-devlet çatısı altında bütünleştiren kimlik anlayışı, mevcut kültürel farklılıkları ve modern yaşamın hızla değişen yapısı karşısında gittikçe parçalanmış kimlikleri görmezden gelmiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında, sömürgeciliğin sona ermesi, yüksek teknoloji devrimiyle birlikte sanayi toplumundan bilgi toplumuna geçiş, sermayenin akışkanlık kazanması ve zaman-mekân sıkışması gibi etkenler, modern dönemin toplumsal yapısında da hızlı dönüşümlere yol açmış; toplumsal ahengi ve bütünlüğü varsayan modern paradigmanın karşısına, çok katlılığı, bölünmüşlüğü, geçiciliği ve merkezsizleşmeyi vurgulayan postmodernist söylem dikilmiştir. Modern dönemin sonunu ilân eden postmodernist söylem, yeni dönemin birey ve grup kimliklerini de parçalanmışlık ve istikrarsızlık yaklaşımı içinde ele almıştır. Modernliğin sonunun gelip gelmediği tartışmaları bir yana, Batı dünyasının toplumsal yapısında hızlı bir dönüşümün gerçekleştiği kabul edilmiş ve bu süreci temellendiren en önemli gelişmeler, sermaye, mal, bilgi, teknoloji, kültür... akışında sınırların ortadan kalkmasına ve zaman-mekân ilişkisinin yeniden düzenlenişine işaret eden küreselleşme olgusu çerçevesinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle Kuzey-Batı merkezli kapitalizmin tüketilmek üzere dolaşıma soktuğu kültürel ürünler ile sömürge sonrası dönemde gerçekleşen çevreden merkeze ulusaşırı kitlesel göçler, küreselleşme ve kültür çerçevesinde yürütülen tartışmaların yoğunluğunu arttırmış ve kimlik de bu tartışmaların odağında yer almıştır.

Küreselleşme ve kimlik ilişkisini kültür bağlamında ele alan tartışmalarda evrenselcilik-tikelcilik sorunu önemli bir yer tutmuştur. Evrenselcilik-tikelcilik sorunu, kültürde küreselleşmenin, türdeşleştirici mi yoksa farklılaştırıcı bir süreç mi olduğu konusunda yürütülen tartışmalarla belirginlik kazanmıştır (Özbudun, 2003: 268). Bununla birlikte, son dönemlerde, tikelliğin (yerel kültürler) ve evrenselliğin (evrensel/küresel kültür) birlikte küreselleştiği yolundaki görüşler ağırlık kazanmıştır. Özellikle tikel ve evrensel arasındaki ilişkiyi, diyalog, çatışma ve çelişkiler ekseninde ele alan diyalektik bakış açısı, yerel oluşumların evrensel olarak sunulana kolayca boyun eğmediği bir mücadele ve etkileşim alanına dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım, 1990'lerden sonra akademik çevrelerde ağırlıklı biçimde kabul gören kültürel melezleşme söylemiyle de örtüşür gözükmemektedir (Özbudun, 2003: 268).

Kültürel melezleşme söylemi, kabaca, “tikel/yerel kültürlerin merkezden gelen kültürel etkilere edilgin biçimde teslim olmaksızın onu yaratıcı biçimde uyarladıklarına, biçimlendirdiklerine, dönüştürdüklerine ve kendi değerlerini kattıklarına” (Özbudun, 2003: 268) dikkat çekmiş; özellikle sömürge sonrası kültür kuramcıları, çevreden merkeze seyreden kitlesel göç hareketleri sonrası gerçekleşen kültürel melezleşme sürecine ve bu sürecin kimliklere yansımalarına odaklanmışlardır. Stuart Hall (1992, 1993, 1998) Homi Bhabha (1996, 2004), Salman Rushdie (1991) ve Ian Chambers (2005) gibi yazarlar, uluslararası kitlesel göçler bağlamında değerlendirdikleri kültürel melezleşmeyi, “Batı’nın kültürel hegemonyasını kırarak biçimde yaratıcı ve yeniliklere açık bir süreç olarak okumuşlardır” (Tomlinson, 2004: 199). Bu yaratıcılığın bir yansıması olarak göçmenin siyasette ve sanatta kendini etkin biçimde temsil etmesi gösterilmiş; gerçekten de çevre ülkelerden gelip merkezde konumlanan göçmenler, ev sahibi toplumun kültürüyle karşılaşma sonrası kimlik sorunlarını da kapsayacak biçimde, yaşadıkları zorlukları edebiyat, resim, müzik ve sinema gibi farklı yaratıcılık alanlarında verdikleri ürünlerle ifade etmişlerdir. Özellikle sinema, görsel ve sözel düzeydeki temsil gücüyle, göçmenin kendini en iyi ifade edebildiği sanat dallarından biri olmuştur. İngiltere’de Afro-Karayipli ve Asyalı göçmen toplulukların başlattığı

“siyah” sinema ve Fransa’da Mağrip kökenli sinemacıların öncülük ettiği *beur* sinema, sömürge sonrası emek göçmenlerinin, Avrupa göçmen sineması içinde değerlendirilen önemli sinema hareketlerini oluşturmuştur. Bu iki sinema hareketinin yanı sıra, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren örnekleri verilmeye başlanan Türk-Alman sineması, Avrupa göçmen sineması içinde çok önemli bir yere sahip olmuştur.

1960’lardan itibaren on yıllar boyunca, Türkiye’den Almanya’ya gerçekleşen kitlesel emek göçleri, Almanya’da yoğun bir Türk göçmen nüfusun oluşmasına yol açmış; Türk göçmenlerin öyküleri, müzik ve edebiyatın yanı sıra, sinemada da kendine yer bulmuştur. 1970-1980’li yılları kapsayan ilk dönemde, çoğunluğunu Alman sinemacıların oluşturduğu bir grup yönetmen, Türk göçmenlerin ev sahibi toplumda karşılaştıkları zorlukları ve kimlik sorunlarını beyazperdeye aktarmışlardır. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise Türk-Alman sinemasına damgasını vuracak ikinci kuşağın dönemi başlamış olur. Bir kısmı Almanya’da doğup büyümüş, bir kısmı da küçük yaşlarda bu ülkeye gelmiş ikinci kuşaktan Türk göçmen sinemacılar, kendi öykülerini kendi bakış açılarıyla ele almışlardır. İkinci kuşağın filmleriyle birlikte, önceki döneme ilişkin örneklerin edilgin, çaresiz, kültürel etkileşime kapalı ve yardıma muhtaç göçmen temsilleri, giderek yerini, kendi başına ayakta durmaya çalışan, iki kültür arasında ya da iki kültürle birarada yaşamının yollarını sorgulayan, görece daha etkin göçmen temsillerine bırakmıştır. Bu dönemde ilk yapıtlarını vermeye başlayan Yılmaz Arslan, Thomas Arslan, Yüksel Yavuz, Ayşe Polat, Kutluğ Ataman ve Fatih Akın gibi Türk-Alman sinemacılar, aralarına katılan yeni isimlerle birlikte, 1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren çok sayıda filme imza atmışlardır. Deniz Göktürk (2000b)’ün “1970-80’li yılların ‘görev sineması’ anlayışından ‘melezliğin hazları’nı yansıtan sinemaya geçiş”¹ olarak değerlendirdiği yeni kuşağın göçmen filmleri, göçmen kimliklerini salt “iki kültür arasında kalma” sorununa indirgemedi, kültürel melezleşmeyi ve bu sürecin kimliklere yansımaları

¹ Deniz Göktürk’ün Türk-Alman sinemasının anılan dönemine ilişkin söz konusu değerlendirmesi, Sarita Malik (1996: 202-215)’in, Cameron Bailey’den ödünç aldığı “görev sineması” kavramıyla birlikte, İngiliz “siyah” sinemasının 1990’lı yıllardaki örneklerinden yola çıkarak yapmış olduğu “görev sineması’ndan melezliğin hazlarına geçiş” tespitiyle dayanmaktadır.

olumlayan göçmen temsillerine yer vermişlerdir. Türk-Alman sinemasını ayrı bir başlık altında değerlendirmeye olanak tanıyan son yılların çok sayıda ve çeşitlilikteki bu örneklerine imza atmış sinemacıların başında ise hiç şüphesiz Fatih Akın gelmektedir.

İlk uzun metrajlı filmi *Kısa ve Acısız* (1998)'dan bu yana, imza attığı pek çok filmi önemli festivallerden ödüllerle dönen Fatih Akın, özellikle *Duvara Karşı* (2004) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007) filmleriyle çok önemli başarılar elde etmiş ve adını *auteur*² kimliğiyle anılan dünya sinemacıları arasına yazdırmıştır. Akın'ın istikrarlı başarısı ve özgün sinema diline kaynaklık eden etkenlerden biri, şüphesiz, onun göçmenlikle olan bağlantısıdır. Anne ve babası ilk göç dalgasıyla Almanya'ya gelmiş olan Akın, Hamburg'un göçmenleri barındıran semti Altona'da doğup büyümüş ve farklı etnik kökenlerden insanların yaşadığı bir dünyayı tanıma ve deneyimleme fırsatı yakalamıştır. Dolayısıyla filmleri, deneyimlediği ve tanıklık ettiği dünyadan öyküler sunar; özellikle birinci ve ikinci kuşaktan Türk göçmenlerin kimlik sorunlarını da yansıtan temsillerini içerir. Türk-Alman gibi tireli kimlik ifadelerini reddeden Akın, kültürel etkileşim içinde biçimlenen melez kimliğinin bir yansıması olarak farklı sinemasal türleri ve anlatım biçimlerini birbiri içinde eriten melez bir sinema dili oluşturmuştur. Akın'ın melezliği imleyen kültürel konumu, özellikle kendi kuşağının birer üyesi olarak filmlerindeki Türk göçmen karakterlerin kimlik temsillerine de yansımıştır. Akın'ın sineması, bu anlamda, Almanya'daki çok kültürlü toplumsal yapıyı olumlayan ve göçmen temsillerinin daha çok olumlu figürler olarak resmedildiği; “melezliğin hazları”nı yansıtan bir sinema içinde değerlendirilme eğiliminde olmuştur. Diğer yandan, Türk-Alman sineması içinde üretilen çok sayıda ve çeşitlilikteki örnekleri, tematik ve biçimsel açıdan nasıl tek bir başlık altında değerlendirmek mümkün değilse, Akın'ın filmlerinde ikinci kuşak özelinde temsil edilen melez kimliklere de tek bir çerçeveden bakmak mümkün gözükmemektedir. Nitekim Özgür Yaren'in de vurguladığı gibi, “son

² Kelime anlamı “yazar, yaratıcı” olan *auteur* kavramı, *Cahiers du Cinema* adlı Fransız dergisinin eleştirmenleri tarafından 1950'lerde ortaya atılan *auteur* kuramına dayanmaktadır. Bu kurama göre melezlemeye kişisel bakış, stil ve tematik takıntılarının damgasını vuran yönetmen, film sanatının esas yaratıcısıdır.

dönem Türk-Alman sinemasının birçok örneğinde, ikinci kuşaktan göçmen kimlik temsillerinde yansımaları bulan oyunbaz stratejiler ya da ‘melezliğin hazları’ çatışmayı ortadan kaldırmamaktadır” (2008: 130). Bu döneme ait farklı örneklerde olduğu gibi Akın’ın filmlerindeki ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin kimlikleri de kimi zaman birinci kuşağı temsil eden ebeveynlerinin, kimi zaman ev sahibi toplumun kültürünün, kimi zaman da daha geniş çapta, egemen küresel kültürün “öteki” olarak konumlandığı bir çatışmanın içinde resmedilmektedir. Bu çatışma, sömürge sonrası kültür kuramcılarının, melezliği katıksızlık karşısında yücelten ve “Batı’nın kültürel hegemonyasını çürütecek ve bu hegemonyanın yerine geçecek derecede öven” (Tomlinson, 2004: 198) yaklaşımlarına dengeli bir bakış açısıyla yaklaşmanın önemini vurgulamaktadır. Nitekim John Tomlinson (2004), küreselleşme ve kültür ilişkisini ele aldığı çalışmasında, melezleşmeyi “Batı’nın kültürel hegemonyasını çürütecek ve onun yerine geçecek derecede öven yaklaşımların, melez karışımın yapılanışında güç ilişkilerinin rolünü açıkça ihmal ettiği” yönündeki görüşlere sahip çıkmaktadır. Şüpheli yaklaşım, “melezleşmeye işaret eden bileşim sürecinde, kullanılan kültürel kaynakların eşitsiz dengesine ve -Batı ve çok uluslu kapitalizm gibi- aşına olduğumuz; yeniliğin, hegemonik konumlarını tehdit etmeyeceğini garantileyen yerleşik hegemonyaların varlığına dikkat çekmektedir” (2004: 198). Diğer yandan, Tomlinson, hegemonik yapıların varlığının kabul edilmesinin, melezleşme düşüncesini toptan reddetmeyi gerektirmediğini; bunun yerine “hegemonik güçlerin etkisinin, kendi bağımsız kültürel iktidarının yine de hissedilerek yaşandığı bir melezlik içinde varlığını göstermekte olduğunu” hatırlatır (2004: 199). Tomlinson’a göre, melezleşme düşüncesini bu tür bir bakış açısıyla ele almak, “kültürel karışımların kısa bir süre için de olsa kendilerini ‘sabit’ kimlik konumlarına yeniden yerleştirme eğilimlerini”, bir başka deyişle, “‘yeniden yer yurt edinme’ girişimlerini atlamaktan kaçınma” açısından önem taşımaktadır (2004: 202).

Tomlinson, küresel göç hareketleriyle birlikte gerçekleşen kültürel karşılaşmaların “sınırlarda yaşanan” bir yansıması olarak “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer yurt edinme” kavramlarını

açışmlarken, Meksikalı kùltùr kuramcısı N. Garcia Canclini (1995)'nin, Meksika'nın kimi kent ve kasabalarında her üç kavrama içkin deneyim ve süreçlerin izlerini sürdürdüğü çalışmasından faydalanır. Canclini'nin çalışmasında yer verdiği, Amerika- Meksika sınırında bir kent olan Tijuana'da, kentin yoğun bir emek göçüne maruz kalmasının ardından yaşanan sınırlar arası fiziksel ve kùltürel hareketlilik, kùltürel karşılaşmaların yoğunlaşmasına yol açmış ve kentte “yer”e özgü olan ve olmayan kùltürel değerlerin iç içe geçmesiyle güçlü bir “yersiz-yurtsuzlaşma” tablosu ortaya çıkmıştır (Tomlinson, 2004: 191). Bu tablonun bir yansıması olarak Tijuanalıların kùltürel kimliklerinde, melezleşmenin karakterize ettiği bir yeniden yapılanma süreci gözlemlenirken, kùltürel karışımın temsilcilerinin, “kentin yeni kozmopolit görüntüsüne kùltürel anlamda sahip çıkma ve kendilerini sabit kimlik konumlarına yeniden yerleştirme eğilimleriyle de “yeniden yer-yurt edinme”, bir başka deyişle, “yeniden bir kùltürel ‘ev’ kurma girişimleri” belirginlik kazanmıştır (2004: 202, 203).

Tomlinson'un, Canclini'nin çalışmasındaki Tijuana örneğiyle de desteklediği açıklaması, “melezleşme”yi, “yersiz-yurtsuzlaşma”nın hemen ardından geldiğini ifade ettiği küreselleşmiş bir kùltür tablosu içinde okurken, kendi deyişle, “ ‘yersiz-yurtsuzlaşma’nın diyalektik açıdan tersi bir kategori olan ‘yeniden yer-yurt edinme’ üzerine de düşünecek kavramsal bir alan bırakmaktadır” (2004: 193, 201, 202). Benzer biçimde, Fatih Akın'ın filmlerindeki kimlik temsillerinde melezleşmenin izlerini sürerken, Tomlinson'un “melezleşme”yle diyalektik bir ilişki içinde ele aldığı “yersiz-yurtsuzlaşma” ya da “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarını ve bunlara içkin deneyim ve süreçleri dikkate almak; Özgür Yaren (2008: 130)'in tespitinden hareketle, “oyunbaz stratejilerin ya da ‘melezliğin hazları’nın kùltürel çatışmayı ortadan kaldırıp kaldırmadığını”, göçmene melez kimliğini ifade edebileceği görece kalıcı bir kùltürel bağlam sunup sunmadığını sorgulayabilmek ve Georg Seesslen (ty.)’in Türk-Alman sinemasındaki göçmen temsilleri bağlamında gündeme getirdiği “Melez bir kùltürden nereye varılabilir?” sorusuna anlamlı bir yanıt bulabilmek açısından önem taşımaktadır.

“Fatih Akın’ın Filmlerinde Kimlik Temsilleri” başlığını taşıyan bu çalışma, yukarıda genel hatları verilen kuramsal yaklaşımdan hareketle, Akın’ın filmlerinde yer alan ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin kimlik temsillerine odaklanmakta; küresel kültürel karşılaşmalar sonucu kültürel birer deneyim ve süreç olarak belirginlik kazanan “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarının, John Tomlinson’un önerdiği diyalektik ilişki çerçevesinde, söz konusu karakterlerin kimlik temsillerine nasıl yansıdığı, sorusuna yanıt bulmayı amaçlamaktadır.

Çalışmada, “melezleşmenin” kimlik temsillerindeki yansımalarının diğer iki anahtar kavramla ilişkisi çerçevesinde ele alınmış olması, Akın’ın filmlerindeki melez kimlik temsillerini, verili ve mutlak olumlayıcı bir “çok kültürlülük” tablosu içinden okumak yerine, daha mesafeli ve sorgulayıcı bir bakış açısıyla değerlendirebilmek açısından önem taşımaktadır. Türkiye’de Türk-Alman sineması ve daha özelde Fatih Akın sineması üzerine gerçekleştirilen az sayıdaki araştırmanın, melezleşme kavramını salt kültürel melezleşme söylemi içinden okumuş olması da çalışmanın bu anlamdaki farklılığını ve önemini vurgulamaktadır.

Çalışma, “birer metin olarak Fatih Akın’ın filmlerinde, özellikle ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin kimlik temsillerinde, kültürel melezleşmenin izlerinin sürülebileceği” temel varsayımı ve söz konusu temsillerin, “melezleşme”yle birlikte, “yersiz-yurtsuzlaşma” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarına içkin deneyim ve süreçleri de okumaya olanak verecek biçimde kodlandığı, alt-varsayımından hareket etmektedir. Bu doğrultuda, İngiliz Kültürel Araştırmalar geleneğinin, kültürün medya tarafından üretilen yapay ürünlerini birer metin olarak ele alma ve çözümleme yaklaşımı benimsenmiş; birer metin olarak Fatih Akın filmlerinin, sözü edilen üç anahtar kavram ekseninde, ikinci kuşağı temsil eden Türk göçmen karakterler üzerinden çözümlemeleri gerçekleştirilmiştir. Çözümlemelerde, niteliksel çözümleme yöntemlerinden, “metni yorumlayarak anlamlandıran” (Erdoğan, 2012: 149) bir yöntem ve teknik olarak metinsel çözümleme yöntem ve tekniği uygulanmıştır. Metinsel çözümlemelerde; “bir film, dergi,

televizyon dizisinin bir bölümü, dizideki karakterler..., giysiler ve ses gibi her şey ele alınıp incelenebilir. Fakat anlamlı veya önemli olanın ne olduğuna karar verip onu seçmek gerekir. Önemli olanı belirleyense araştırmacının kuramsal yaklaşımı, bilgi ve ilgisidir Örneğin, ...bir filmdeki herhangi bir öğeyi (örneğin karakteri ve karakterler arası ilişkiyi) ele alıp herhangi bir bağlamda incelemek mümkündür” (Erdoğan, 2012: 149).

Çalışma kapsamında, araştırma evrenini oluşturan Fatih Akın filmlerinden, metinsel çözümlemelerde kullanılmak üzere *Kısa ve Acısız* (1998), *Duvara Karşı* (2004) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007) adlı filmler seçilmiştir. Bu filmlerin seçilme nedeni, üç anlatıda da ana karakterlerin, ikinci kuşağı temsil eden Türk göçmen karakterlerden oluşmasıdır. Çözümleme metinleri, her filminden, önceden belirlenen ölçüte göre seçilmiş üçer sekansla³ sınırlı tutulmuştur. Sekansların seçimi, anlatının merkezindeki kadın ve erkek karakterlerin temsil yoğunlukları dikkate alınarak yapılmıştır.

Çözümlemeler, Tomlinson’un çerçevesini belirlediği biçimiyle “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramları ekseninde, anlatılarda ana karakterleri oluşturan ve ikinci kuşağı temsil eden kadın ve erkek karakterler üzerinden gerçekleştirilmiş; seçilen sekanslarda, sekansların anlatısal bütünlükleri içindeki öykülemeye koşut olarak ve anlatının tamamını kapsayan öykülemeyle bağlantılarını koruyacak biçimde, söz konusu karakterlerin sergilediği eylemler bütününe odaklanılmıştır. Bu doğrultuda her sekans, karakterlerin; temel kimlik bağamlarına yönelik (etnik köken, dil, din, gelenek ve ritüelleri kapsayacak biçimde) aidiyet/farklılık ilişkileri, anayurtla ilişkileri, arkadaşlık ve akrabalık (özellikle birinci kuşağı temsil eden ebeveynleriyle) ilişkileri, zaman ve mekânla, içinde yaşadıkları fiziksel ve toplumsal çevreyle ilişkileri, anlatıya içkin olarak kullanılan (*diegetic*) müzikle ilişkileri, diyaloglar temelinde dil(ler)i kullanım biçimleri, ekonomik ve sosyo-kültürel statüleri, giyim-kuşam, yeme-içme, eğlence alışkanlıkları ve diğer gündelik yaşam pratikleri gibi unsurlar aracılığıyla nasıl

3 Sekans/ayırım (*sequence*), çoğu kez birden çok sahneden oluşan ve kendine ait iç gerilim kuruluşuna sahip olan anlatısal bölümlerdir. Genellikle öykünün içindeki, başı sonu belli, geniş kapsamlı bir eylemler bütünü sergiler. Her filmin sekanslardan oluşması gerekmediği gibi, tek çekimlik sekanslara da rastlanabilir.

kodlandıkları, eksen alınan kavramların ve bunlara ilişkin kültürel deneyim ve süreçlerin, temsil edilen kimlik yapılanmalarına yansımalarını ortaya koyacak biçimde, yorumsamacı yaklaşımla ele alınıp çözümlenmiştir.

Çözümlemeye temel oluşturan kuramsal çerçevenin belirlenmesi amacıyla, çalışmanın “Kimlik Tartışmaları” başlığını taşıyan birinci bölümünde, “kimlik” kavramının genel bir tanımına yer verilmiş ve kavrama ilişkin, tarihsel süreç içinde değişiklik gösteren farklı yaklaşımlar ele alınmıştır. Daha sonra, küreselleşmenin ve özelde uluslararası kitlesel göçlerin kültürel yansımalarıyla birlikte, kimliğin kazandığı yeni boyutlar, çeşitli kuramsal yaklaşımlar ışığında tartışmaya açılmıştır. Bölümün sonunda, küresel göç olgusu ve kimlik ilişkisi daha özel bir çerçeveye indirgenerek, Almanya'daki Türk göçmenlerin kuşaklar arasında farklılıklar gösteren kimlik yapılanmaları, “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramları etrafında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın “Melezleşen Kimliklerin Üretim Alanı Olarak Avrupa Göçmen Sineması” başlığını taşıyan ikinci bölümünde, Avrupa göçmen sinemasına genel bir bakış sunulmuş; Hamid Naficy'nin göçmen sinemacılara yönelik oldukça kapsamlı bir sınıflandırma içeren “Aksanlı Sinema” kavramı açıklanarak Türk-Alman sinemasının da içinde olduğu, Avrupa'da öne çıkan göçmen sinema hareketleri değerlendirilmiştir. Böylece, son bölüme geçmeden önce, Fatih Akın'ın sinemasının, benzerlik ve farklılıklarıyla, Avrupa göçmen sineması içindeki konumunu belirginleştiren bir bağlama ulaşılmıştır.

Çalışmanın “Birer Kültürel Metin Olarak Fatih Akın Filmleri ve Çözümlemeler” başlığını taşıyan üçüncü ve son bölümünde; yönetmenin, göçmenlik bağlantılı deneyimleri ve bunların sinemasal üretimine yansımaları çerçevesinde meslekî yaşamına; ardından, Hamid Naficy'nin “Aksanlı Sinema”ya ilişkin, aksanlı biçimin bileşenlerinden yola çıkarak belirlemiş olduğu ortak özellikler göz önünde bulundurularak, sinemasal üretiminin temel özelliklerine değinilmiş ve bölümün sonunda, *Duvara Karşı* (2004), *Kısa ve Acısız* (1998) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007) filmlerinin sekans temelli metinsel çözümlemelerine yer verilmiştir. Çözümlemeden elde edilen

bulgular, “Genel Değerlendirme ve Sonuç” başlığı altında, araştırma sorusuna yanıt verip vermediği dikkate alınarak özlü bir değerlendirme içinde sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

KİMLİK TARTIŞMALARI

1.1. KİMLİK KAVRAMININ TANIMI

Kavramlaştırılma süreci yeni sayılmakla birlikte, kimlik bugüne değin, sosyoloji, psikoloji, sosyal- psikoloji, felsefe, hukuk, antropoloji... gibi sosyal bilimlerin pek çok farklı disiplinine konu olmuş; günümüzde de sıklıkla tartışılan ve farklı tartışmalarda ifade edilen bir kavram haline gelmiştir. Kimliğin bunca geniş bir kullanım alanına sahip olmasında, hiç şüphesiz, onun salt bireysel ya da toplumsal düzlemde açıklanamayan bir kavram oluşu da büyük rol oynamaktadır. Dolayısıyla bu kavramın her iki düzleme ait başka kavramlarla ilişkisi “Kimlik nedir?” sorusuna verilebilecek herhangi bir yanıtta içkin sayılmalıdır.

Yalın bir ifadeyle kimlik, “kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların ‘Kimsiniz?’, ‘Kimlerdensiniz?’ sorularına verdikleri yanıt ya da yanıtlar” olarak tanımlanabilir (Güvenç, 1994:1). Bu kısa tanımdan da anlaşılacağı üzere kimliğin hem bireysel hem de toplumsal düzeylerde birer karşılığı bulunmakta; aynı zamanda, bireylerin kimliğinden söz ederken, onların birer üyesi oldukları topluluklar ya da bütün bir toplumla ilişkileri ve etkileşimlerinden söz etmek gerekmektedir.

Kimliği “bir kişi veya grubun kendini tanımlaması ve kendini diğer kişi veya gruplar arasında konumlaması” olarak tanımlayan Nuri Bilgin’in ifadesinde de kavramın yukarıda değinilen çok boyutlu niteliğine atıfta bulunmaktadır. Bilgin, tanımlamanın birinci kısmının, kişi veya grubun kendi nazarındaki resmine, ikinci kısmının ise diğer kişiler ve gruplar arasındaki yerine işaret ettiğini söylemektedir:

“Burada sözü edilen resim, dıştan bir fotoğraf gibi ‘objektif’ olarak çekilmiş veya bizim aynaya bakarak kendi hakkımızda oluşturduğumuz bir imaj değildir; bir yandan bizim olduğumuza inandığımız kişiye (veya gruba), diğer yandan diğerlerinin bize

yüklediği kişiye (veya gruba) ait imajlar arası gerilimin ürünüdür; yani diğerleriyle etkileşim içinde oluşan bir resimdir. Adrese gelince, bu adres, ...psiko-sosyal bir yere işaret etmektedir. Kişi veya grubun adresi, kendisini kimlere yakın veya uzak görmesiyle ilgilidir. Kişi veya grubun kime karşı, kime rakip veya düşman, kimle birlikte veya kime dost olduğunun üzerinde yansıdığı bir çekme-itme, sempati-antipati alanındaki konumudur” (2007: 11).

Bilgin’in, kendi tanımına ilişkin açıklaması, hem kimliğin salt bireysel düzlemde inşâ edilip tamamlanmadığı; bir başka deyişle, “ben/biz” ile “öteki” düzeyinde üretilen kimlik “imajları” arasındaki “gerilim” veya “etkileşim” sonucunda üretildiği hem de kişi veya grupların, kimliklerini tanımlarken ve kendilerini bu kimlikler doğrultusunda konumlarken söz konusu etkileşimden beslenen bir “farklılıklar ve aidiyetler” silsilesinin devreye girdiği fikrini ortaya koyması bakımından önemlidir. Buradan hareketle, kimliğin, psişik olanı ve toplumsal olanı içine alan ve etkileşimi öngören bir yapılanma sürecine tâbi olduğu söylenebilir. Kimliğin serüveni, “içeriden dışarıya, yani, psişik olandan toplumsal olana doğru incelendiğinde ise karşımıza çıkan ilk kavram ‘benlik’ olmaktadır” (Türkbağ, 2003: 214).

Kimlik, her şeyden önce, kişiyi “Ben kimim?” sorusunu sormaya ve bu sorunun yanıtını bulma çabasına yönlendiren bir “kendi varlığının bilincinde olma” haline işaret etmektedir. Psikolojide “benlik” olarak adlandırılan bu öz-bilinç hali, bireyin kendini tanımlama ve başka öz-bilinçli varlıklarca tanınma ihtiyacının temelini oluşturmaktadır (Türkbağ, 2003: 214). Bir başka deyişle, benlik, insanın kendine bir kimlik bulma ihtiyacının çıkış noktasıdır.

“Benlik” kavramından psikolojide ilk kez söz eden Amerikalı psikolog Willams James ve onun görüşlerini benimseyerek sosyal psikoloji alanına taşıyan benlik kuramcıları, benlik oluşumunda diğer kişilerle etkileşimin önemine özellikle dikkat çekmişlerdir (Narter 2001: 42-43). Buna göre, insanın kendi varlığının bilincinde olma hali, benlik algısının sağlıklı biçimde oluşturulup geliştirilebilmesi için yeterli değildir ve bireyin sosyal bir süreç içinde kendini tanımlaması ve diğer bilinçli varlıklarca tanınmasını gerektirir.

Bu gereklilik elbette kişinin “bir kimliğe sahip olma” ihtiyacının karşılık bulabilmesi için de zorunludur. Dolayısıyla kimlik oluşumu, “bireysel düzlemde başlayan ve tanıma, tanınma ve aidiyet gibi temel kurucu bileşenleri nedeniyle” (Yıldız, 2007: 10) toplumsal düzlemde devam eden, “öteki”nin varlığının zorunlu hale geldiği bir benzeşme-farklılaşma sürecini beraberinde getirir. Bu sürecin ana hatlarıyla belirginlik kazandığı en yaygın örneği, bireyin kimliğini, doğduğu kimlik bağlamı içinde oluşturmasıdır (Tok, 2003: 123)

İnsan, kendisine verili olarak sunulan belirli bir kültürel ortam içinde doğar. “Önceden kurulmuş ilişki ağlarına, farklı yaşam biçimlerine, inanç ve değer sistemlerine, davranış kuralları ve kurumlarına sahip belli (dini, etnik, ulusal ve siyasal) cemaatler ve belli bir coğrafya” (Tok, 2003: 127) tarafından belirlenen bu kültürel ortam, aynı zamanda, kişinin çoğunlukla uyum sağladığı ve onu kendisi yapan karakteristiklerini, bu çerçevede biçimlendirip geliştirdiği kimlik bağlam(lar)ı olarak ifade edilir. Ancak kişinin özdeşleşmeyi kabul ettiği kimlik bağlamı, yalnızca içinde doğduğu kültürel ortamı kapsamamaktadır. Kişi, nadiren de olsa, doğduğu kimlik bağlamıyla özdeşleşmek yerine, kendisini, kendi doğasına daha yakın hissettiği başka bir kimlik bağlamıyla ilişkilendirebilir. Ancak bir kere belirli bir kimlik bağlamıyla özdeşleşmeyi kabul ettiğinde, “ilgili ortak kültürel kimliği, onunla birlikte giden sorumluluk ve kısıtlamalar ile birlikte kazanma taahhüdü altına” da girmiş olur. Bir başka deyişle, kimliğini, benimsediği kimlik bağlamının kendisine sunduğu seçenekler dizisi aracılığıyla detaylı bir şekilde işleyip geliştirirken söz konusu bağlam(lar)a ilişkin ortak kural ve değerlere ters düşmeyecek biçimde hareket etmek durumundadır. Aksi halde, kimliği belirleyici bir aidiyetten söz edilemez (Tok, 2003: 123-129). Müslüman bir anne ve Hristiyan bir babanın çocuğu olarak Türkiye’de dünyaya gelen bir kişinin kimliğini tanımlayıcı öğelerden biri olarak Hristiyanlığı tercih etmesi durumunda ondan, bu dinin ortak kural ve değerlerine bağlı olarak kendisine sunulan seçenekler çerçevesinde, bir Hristiyan gibi davranması beklenir. Bu beklenti, kişinin kendisini bir kimlik bağlamıyla özdeşleştirmesinin ve bu bağlamda tanınma ihtiyacının/talebinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Dolayısıyla bireysel kimliklerin oluşumunda, söz konusu talebi ve kimliğin diğer temel bileşenlerinden olan “aidiyet” duygusunu sağlayacak biçimde, toplumsal düzleme ve bireyler ya da topluluklar bazında etkileşime mutlak surette gerek duyulduğunu söylemek mümkündür. Ancak etkileşimle ya da “kendini” tanımlama çabasıyla ortaya çıkan, salt özdeşleşme ya da aidiyet duygusu değildir.

İster bireysel isterse toplumsal düzeyde gerçekleşiyor olsun, kimliklerin oluşumu, bir başka deyişle “ben” ya da “biz” in inşâsı ve ifadesi, “diğer(ler)i” (öteki)nin varlığını/inşâsını zorunlu kılmakta ve “birey ya da grubun kendini, diğer(ler)i üzerinden tanımlaması; dolayısıyla diğer(ler)inin var olduğu bir alanda konumlanması” (Bilgin, 2007: 165) yoluyla gerçekleşmektedir. Bu tür bir tanımlama ve konumlandırma biçimi, kimliğin benzeşim/özdeşleşme/aidiyet duygusuyla birlikte var olan bir başka bileşenine, “farklılaşma” ya da “karşıtlığa” işaret etmektedir. Kimlik bir aidiyet sorunu olarak ele alındığında, kişinin kimden olduğunu belirlerken aynı zamanda kimlerden olmadığını veya kimlere karşı olduğunu da ortaya koyduğu unutulmamalıdır. .

İnsanın kendi kendini tanımlamasının çeşitli tipleri olduğunu ifade eden Bilgin’in (2007: 69), Steve Martinot’tan hareketle, “kendini tanımlama”ya ilişkin ortaya koyduğu üç tip öge ya da tarz bulunmaktadır. Bunlardan ilki, diğerlerinin kişiye yansıttığı imajlar üzerinden bir tanımlamayı öngörmekte ve “ayna ben” ögesi olarak ifade edilmektedir. Yani bir kişinin kendisini öfkeli ya da dost canlısı olarak tanımlayabilmesi için diğerlerinin söz konusu kişi hakkında bu imajı kendisine yansıtması gerekmektedir. İkinci tarz, kişinin kendini diğerleriyle karşılaştırması, bir başka deyişle, kendisine kim olduğu sorulduğunda onu diğerlerinden farklı kılan yanlarını belirtmesidir. Üçüncü tarz ise, grup aidiyetlerini dile getirmektir. Burada, kişinin tekil özelliklerinden ziyade, ait olduğu grubun özelliklerini öne çıkarması söz konusudur. Ancak grup aidiyetinin diğer grupların varlığında, yani gruplar arası bir bağlamda ortaya konması nedeniyle, grubun özelliklerine atıfta bulunulan bir “farklılaştırma” mantığı geçerlilik kazanmaktadır. Görüldüğü üzere, kişi ya da grupların kim olduklarına yönelik geçerli tanımlama tarzlarında “öteki”nin

varlığı bir zorunluluk halini almakta ve aidiyet duygusu da ait olunmayan veya karşıt olan üzerinden belirginlik kazanmaktadır.

Sosyal bir etkileşim süreci içinde, benzeşme ve farklılaşmalar üzerinden yapılandırılan ve tanımlanan kimliklere ilişkin bir başka imleyici özellik, kimliklerin hem söz konusu etkileşimin hem de tarihsel ve toplumsal gelişmelerin birer yansıması olarak, farklı başlıklar altında sınıflandırma çabasına yol açacak denli çeşitlilik kazanmış olmasıdır. Bireyin kendisini hangi aidiyetler, hangi sosyal konum ve roller çerçevesinde tanımladığı ve diğerleri tarafından nasıl tanımlandığı sorusunun yanıtı da bu çeşitliliği ifade edecek kimlik biçimlerinde karşılık bulmaktadır.

Kimlikleri, temel veya tabii kimlikler ve sonradan yaratılmış sosyo-politik kimlikler olarak iki ana gruba ayıran Kemal Karpat (1995), temel kimlikler arasında aile-aşiret-soy ve din esaslarından kaynaklanan kimliklerin; sonradan yaratılmış kimlikler arasında ise millet, sosyal sınıf, kral ve imparator tebaası, vatandaşlık gibi pek çok sosyo-politik kimliklerin bulunduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte, “temel ya da sonradan yaratılmış olsun, tüm kimlikler durmadan değişmekte ancak temel kimlikler çok yavaş ve yüzlerce sene tutan süreler içinde değiştiği için adeta değişmiyor gibi görülmektedir” (Karpat, 1995). Bozkurt Güvenç'in (1994) kimlik sınıflandırması ise üç başlık altında gerçekleşmektedir. Bunlar, “kişiyi ötekilerden ayırmak için kurumlarca verilmiş olan ‘bireysel kimlikler’; kişilerin üyesi bulunduğu kurum ve kuruluşlar, dernekler, kulüpler ve okullarla, gönüllü, duygusal ve mesleki ilişkilerini gösteren ‘psiko-sosyal’ veya ‘kişisel kimlikler’ ve nüfus kütüğündeki soy sop ilişkileri ile kişiye özgü ad, cins, evlilik, askerlik, sabıka bilgilerini...bir araya getiren ulusal-kültürel kimlikler” (1994: 4) olarak sıralanmaktadır. Kimliği bireysel ve toplumsal boyutları açısından daha belirgin biçimde açımlayan Bilgin (2007), bir süreç ve içerik olarak benlik kavramı ışığında “kişisel kimliğe”; kimliğin kişilerarası düzeydeki ifadesi, bireylerin kendilerini bir grubun üyesi olarak sınıflandırması ve grup aidiyetlerine ilişkin bilgi ve bilinçlerine dayalı olarak insanlar arası etkileşim içinde sergilenen roller kapsamında “sosyal kimliğe”, nihayet, sosyal kimliklerin topluluklar düzeyindeki ifadesi, sınırları belli bir alanda belli bir

kültürel topluluk tarafından taşınan ve etnik, dinsel ve ulusal kimlikler olarak adlandırılabilirler çeşitlenmeleri içerecek biçimde “kolektif kimliğe” işaret etmektedir (2007: 12, 13). Anthony D. Smith'in (1994) sınıflandırmasında ise en temel ve keskin gruplardan biri olarak “cinsiyet”; milli, etnik ve kültürel kimlikleri kapsayan “mekân ya da ülke/toprak aidiyeti” ve “sosyo- ekonomik toplumsal sınıf” başlıkları altında üçlü bir ayrıma gidilmektedir (1994: 18).

Görüldüğü üzere, çeşitli kimlik sınıflandırmaları arasında, yaklaşım ve kapsam bakımından farklılıklar bulunmakta ancak bu farklılıklar tam da “bireysel ve toplumsal kimlikler arasında sürekli ve kesintisiz bir ilişkinin varlığının” (Göka, 2006: 291) vurgulanması açısından önem kazanmaktadır. Çünkü “kimlik, sosyal olarak yapılanmış bireyin tanımıdır” (Weigert, Teitge..., 1986: 31).

1.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE KİMLİK

Kimlik edinme sürecinin tarihsel bir olgu olduğu düşüncesi genel kabul gören bir yaklaşımdır. Bu tarihsellik, kimliğin değişkenliğine ve geçiciliğine vurgu yapmaktayken, toplumsal devamlılık da onun sürekliliğine neden olmaktadır. Tarihî süreç içinde kimlik yapılanmaları değişiklik göstermekte; zaman ve mekânın şartlarına bağlı olarak, bazı kimlik birimlerinin etkisi yoğunlaşmakta ya da azalmaktadır. Örneğin, modern öncesi dönemde dini kimlikler daha etkili iken “ulusal kimlik” gibi bir kavrayıştan söz etmek mümkün değildir. Moderniteyle birlikte ise dîni kimliklerin etkisi büyük oranda azalmış ve ulusal kimlikler baskın kimlik birimi olarak dikkat çekmiştir (Yurdusev, 1997: 25). Bununla birlikte, kimliğin bir sorun olarak kavramlaştırılması ve tartışmaya açılması, modernliğin ürünü bir bilim olarak kabul edilen sosyolojinin ortaya çıkışıyla birlikte gerçekleşmiştir.

Klasik sosyolojinin öncü isimlerinden Ferdinand Tönnies'in, 1887 yılında yayınlanan *Gemeinschaft und Gessellschaft* adlı ünlü eserinde, modern öncesi dönemden modern döneme geçişi ifade etmek için kullandığı ve esere de adını veren *gemeinschaft* (topluluk) ve *gessellschaft* (toplum) kavramları, sosyolojinin modernliği kavramlaştırma sürecinde başvurduğu geleneksel/modern ikilişiminin omurgasını oluşturmuştur. (Özyurt, 2005: 182

- 183). Söz konusu ikileşim, modern dönemi geleneksel dönemden belirgin bir kopuş çerçevesinde açıklayan ve sanayiye dayalı, modern aklın ve bilimin egemen olduğu modern toplumun karşısına, tarıma dayalı, din ve akrabalık ilişkilerinin hüküm sürdüğü toplulukları yerleştiren köklü bir yaklaşıma işaret etmektedir. Etkileri klasik dönem sonrasında da devam eden bu yaklaşıma göre “geleneğin çözücüsü olan modernlik bu anlamda devrimci bir karaktere sahipken, geleneksellik, modernliğe göre durağan ve değişime kapalı” (Aysoy, 2003: 25) bir yapı sunmaktadır. Sosyal yaşamın hareketsiz ve kapalı topluluklardan oluştuğu; dolayısıyla kültürel karşılaşmaların yaşanmadığı varsayılan böyle bir dönemde de kimlik sorununun varlığından söz edilmemektedir (Özyurt, 2005: 183).

Geleneksel toplumlarda bir insanın kimliğinin oturmuş, değişmez ve durağan nitelikte olduğu kabul edilmektedir. İnsanların, yaşam çizgisi önceden belirlenmiş bir klanın, kabilenin veya grubun üyesi olarak doğduğu ve öldüğü bir düzende, kimlik bunalımları ya da köklü kimlik değişiklikleri gerçekleşmemektedir. Kimlik, bunun yerine, insanın dünyadaki konumuna yön veren ve dinsel yaptırımlar getiren, önceden tanımlanmış roller ile geleneksel mitler sisteminin bir işlevi olarak görülmektedir. Dolayısıyla modern öncesi ya da geleneksel dönem olarak ifade edilen dönemde, “kimlik bir sorun olmadığı gibi, bir eleştiri ya da tartışma konusu da değildir” (Kellner, 2006:187). Özyurt (2005), modern öncesi dönemin durağan sosyal yapısıyla kimlik sorununun varlığı arasındaki ilişkiyi, modern dönemde kimlik sorununu tanımlayan anahtar kavramlardan birinin ışığında açıklamaktadır:

“Kimlik sorunu coğrafi ve sosyal hareketlilik ile sosyal değişmeye bağlı olarak ortaya çıkar. Hareketlilik ve değişimin olmadığı yerlerde insanlar belli bir kültür içinde doğup büyüdüğünden, farkında olmaksızın hep bir kimliğe bağlı olarak yaşarlar. Kimlik, Öteki ile karşılaştığımız anda, bizi diğerlerinden ayıran şey üzerinde düşünmeye başladığımızda, kendimiz gibi davranmaya çalıştığımızda somut olarak kendini gösterir. Ne ve kim olduğumuz hakkında tereddüt ettiğimizde ise kimlik sorunu, ortaya çıkmış demektir” (2005: 183).

Özyurt, kimliğin bir sorun olarak ortaya çıkışının “öteki”yle karşılaşmaya zemin hazırlayan hareketliliklere bağlı olduğunu kabul ederken, modern öncesi toplum ya da topluluklarda bu hareketliliğin hiçbir şekilde gerçekleşmediği fikrine de karşı çıkmaktadır. Nitekim “modernlik öncesi tüm dönemlerde ve toplumlarda insanların doğmuş oldukları topluluklar içinde yaşamlarını ölene kadar sürdürdüğü iddiası”, modernlik öncesindeki tüm kültürel karşılaşmaları, hareketlilik ve değişimleri, dolayısıyla tarihi yadsımak anlamına gelmektedir. Bunun yerine, “modernlik öncesinde bireysel kimliklerin bulunmuş olmasına karşın topluluk yönelimli yapının; modern dönemde ise topluluk kimliklerinin bulunmasına karşın bireysel yönelimli yapının mevcut olduğunu düşünmek” daha doğru olacaktır (2005: 182-183). Diğer yandan, kimliğin çetrefilli bir tartışma alanı haline gelmesi, kültürel karşılaşmaların giderek artan yoğunlukta yaşandığı; Batı dünyasındaki köklü toplumsal dönüşümlerin de başlangıcını oluşturan modern dönemle birlikte gerçekleşmiştir.

1.2.1. Modern Dönemde Kimlik

Ortak özellikleri “geleneksel tarımsal üretim ve küçük çaplı el sanatlarına dayalı durağan bir yapıdan; sanayileşmiş, şehirleşmiş, okur-yazarlık oranının arttığı, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının geliştiği dinamik bir yapıya geçiş” olarak ifade edilebilecek olan modernleşme olgusu, toplumun belirgin bir farklılaşma ve uzmanlaşmayı da beraberinde getirecek biçimde yeniden tasarılanması sürecine işaret etmektedir (Aslan ve Yılmaz, 2002: 94). Bu anlamda modernlik, “tarımsallık, kırsallık, pasiflik, tarih dışılık...” gibi negatif nitelendirmelerle yüklenen ve “öteki” olarak kurgulanan geleneğin, karşıtı biçiminde konumlandırılmaktadır (Laroui, 1993: 63).

Modernitenin başlangıç tarihi konusundaki yaklaşımlar, özellikle “modernliği oluşturan kurumların ortaya çıkış zamanlarının birbirinden farklı olması” nedeniyle (Tomlinson, 2004: 54) değişiklik göstermektedir. Ancak “kısır bir tartışmayı savuşturmak için” modernliğin başlangıcının on yedinci yüzyıl Avrupası olduğu (Giddens, 1998: 11) fikri kabul edilebilir

görülmektedir. Çünkü “modernliğin izini on yedinci yüzyıldan daha öncesine dek sürmenin, çağdaş, küreselleşen modernliğin günümüzdeki durumunu anlamamızda gerçek bir katkısı yoktur” (Tomlinson, 2004: 55-56).

Temelleri felsefi anlamda Aydınlanma Hareketi,⁴ politik anlamda Fransız Devrimi ve ekonomik anlamda Endüstri Devrimi’yle sıkı sıkıya bağlı olan modernitenin ana değişkenleri, “kapitalizm, endüstriyalizm, kentlilik, demokrasi, ussalık, bürokrasi, uzmanlaşma, farklılaşma, bilimsel bilgi, teknoloji... ve ulus-devlet” (Aslan ve Yılmaz, 2002: 98) olmuştur.⁵ Bu değişkenlerin, modern dönemin kurumsal, kültürel ve toplumsal yapılanmasıyla birlikte, geleneksel döneme göre yaşanan köklü kimlik değişimlerini ve kimlik sorununu da biçimlendirmede rolü büyüktür.

4 Aydınlanma Hareketi, “on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda var olan totaliterliğe, kastçı-feodal toplum yapısına, baskıcı dünya görüşüne karşı, yeni olgunlaşmakta olan burjuvazinin yönettiği bir özgürleşim hareketi” (Aslan ve Yılmaz, 2002: 95) olarak ortaya çıkmıştır. Temelleri Rönesans ve Reform gibi önceki düşünsel hareketlere dayanan Aydınlanma düşüncesinin anahtar kavramı “akıl” olmuş ve akla dayalı bilimsel bilgi, din kaynaklı bilgi ve düşünceler karşısında yüceltilerek bireyin özgürleşmesi savunulmuştur. Aydınlanma düşüncesinin akli kullanarak özgürleşme doğrultusunda insana attığı bu yeni ve ayrıcalıklı konum, bilime ve evrensel değerlere dayanan ve üyelerinin ancak bu şekilde mutlu olabileceği, sürekli ilerleyen bir toplum yapısına (Hollinger, 2005: 17-18) işaret etmektedir. “İlkelin basitliğinden uygarlığın karmaşıklığına, doğaya bağımlılıktan özgürlüğe, yokluktan zenginliğe geçişin” bir ifadesi olan ilerleme anlayışı, aydınlanma düşüncesi ve kurumlarının bireyi politik, ekonomik ve entelektüel anlamda özgürleştirme çabalarını da beraberinde getirmiştir (Cevizci, 2002: 14-16, 18).

5 Giddens (1998), modernliğe ilişkin olarak dört temel kurumsal boyuttan söz etmektedir: Kapitalizm, gözetleme, askeri iktidar ve endüstriyalizm. Bu kurumsal boyutlar birbiriyle sıkı ilişki içindedir ve Batı’ya özgü olup dünyaya yayılan ulus-devlet yapılanmalarını ve modern kurumların tümünü derinden etkilemiştir. Bunlardan kapitalizm, modernliği imleyici biçimde, modern ekonomik düzenin ortaya çıkışını işaret etmektedir. Ancak modern toplum aynı zamanda farklı bir devlet oluşumunu, farklı örgütlenme türlerini içermektedir ve bunlar esas olarak bilginin yapılanmasına bağlı olduğu için Giddens, “gözetim” kavramına başvurur (Giddens ve Pierson, 2001: 85). Foucault’dan ödünç alınmış bir kavram olarak gözetleme ya da gözetim, geleneksel uygarlıklara özgü olanın çok ötesinde bir kapasiteye sahiptir ve gözetime konu olan toplulukların siyasal alandaki etkinliklerinin modern devlet tarafından denetimine işaret eder. Denetim, cezaevi, okullar ya da açık çalışma alanları gibi doğrudan olabilir ama daha karakteristik olarak dolaylı ve enformasyon kontrolü üzerine kuruludur. Endüstriyalizm, kökenini Sanayi Devrimi’nden almakla birlikte, akla sadece hantal iş makinelerini, kömür ve buhar gücünü getirmemelidir. Öyle ki bu kavram, tek güç kaynağının elektrik, tek mekanize aygıtın da elektronik mikro devreler olduğu ortamda da uygulanabilir; dahası, yalnızca iş ortamını değil, ulaşım, iletişim ve gündelik ev yaşamını da etkiler. Endüstri, Giddens’in bakış açısıyla, modern toplumun teknolojik temeline işaret etmesi, bilimin ve teknolojinin ilerlemesine bağlı, makineye dayalı bir uygarlığın gelişmesine ilişkindir (Giddens ve Pierson, 2001:85) Askeri güç ise savaşın endüstrileşmesi bağlamında şiddet araçlarının kontrolüne atıfta bulunur. Şiddet araçlarının toprak açısından kesinleşmiş sınırlar içinde başarılı biçimde tekel altına alınması, modern devlete özgüdür (Giddens, 1998: 60-65).

Modern dönemde kimlik sorununu tanımlayan önemli öğelerden biri, modernliğin birincil toplumsal ilişkileri çözücü ve insanları bireyleştirici biçimde toplumsal yapıyı dönüştüren etkisidir. Modern dönemle birlikte çeşitli kimlikler arasında bir seçim yapma zorunluluğuyla karşı karşıya kalan insanlar, ne veya kim olacaklarına ilişkin karar verme özgürlük ve sorumluluğuna sahip olmuşlardır (Özyurt, 2005: 187). Dolayısıyla, “geleneksel dönemin egemen kimlikleri daha çok ‘verili’ iken modern dönem bu egemenliği ‘kazanılmış’ kimlikler yönünde değiştirmiştir” (Bostancı, 2003: 6-7). Ancak mevcut kişisel kimlik tipleri arasından seçilen kimlikler, fark edilen yeni kimlikler tarafından sürekli sorgulamaya tâbi tutulduğu için insanlar kimlik seçimlerini doğru yaptıklarından ya da gelecekte bu kimliklerini değiştirip değiştirmeyeceklerinden de emin olamaz hale gelmişlerdir. Bu belirsizlik, modernitenin sürekli bir değişme, devinim, devrilme ve yenilenme sürecini kapsamasından kaynaklanmaktadır (Özyurt, 2005: 187). Modern öncesi dönemde bir kimlik sorunundan söz edilemeyeceğini ileri süren Douglas Kellner (2006), modernitede kimliğin bu “oldukça çok katlı, kişisel, özdeşünümsel değişime ve yeniliklere açık” niteliğine dikkat çekmekte ve farklı özelliklerini şu şekilde vurgulamaktadır:

- Kimlik, aynı zamanda toplumsal ve Öteki bağlantılıdır. Böylelikle, yeni kimliklerin, olası kimliklerin sınırları sürekli genişlemekle birlikte, kimlikler hâlâ görece sınırlandırılmış, sınırlanmış ve sabittir.
- Moda ve yaşam olanakları değişip genişledikçe insan kimliğini seçebilir, üretebilir ve sonra yeniden üretebilir.
- Modernitede toplumsal olarak tanımlanmış mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasında bir etkileşim yapısı hâlâ vardır. İnsan bu süreç içinde seçim yapmak, sahiplenmek ve yeniden üretmek zorundadır. Dolayısıyla Öteki, modernitede kimliğin kurucu öğelerinden biridir.
- Kimlik her zaman istenildiğinde değişebileceğinin ve değişiklik yapabileceğinin farkındadır.
- Modernite, geçmiş zaman biçimlerinin, değerlerinin ve kimliklerinin yıkılışının ve yenilerinin üretimini biraradalığını ifade eder.

- Nitekim modernitede kimlik sorunu, biz kendi benimizi nasıl kurar, kavrar, yorumlar, kendi kendimize ve başkalarına nasıl sunarız demektir (2006: 187-189).

Kellner'in, modern dönemde kimliklerin görece sınırlandırılmış ve sabit olmakla birlikte, kişisel, seçmeye dayalı ve yeniden üretilebilir özelliğine yapmış olduğu vurgu, aynı zamanda modern kimliklerin ne denli kaygan zeminler üzerine yapılandırıldığı düşüncesini ve insanların kendilerini belirli bir yere ait hissetme konusunda yaşadıkları kaygıyı gündeme getirmesi bakımından da önemlidir. Nitekim modası geçmiş, eskimiş ya da toplumsal geçerliliğini yitirmiş kimliğiyle birlikte insan "dünyada kendini hiçbir yere ait hissetmeme gibi çok büyük bir yabancılaşma durumu yaşayabilir" (Kellner, 2006: 189). Bireylerin modern dönemde karşı karşıya kaldığı bu gerilimli durumu, Anthony Giddens (1998: 92), "varoluşsal güven" kavramıyla açıklamaktadır. "Çoğu insanın, kendi öz kimliklerinin sürekliliğine ve çevredeki toplumsal ve nesnel eylem ortamlarının sabitliğine duyduğu güven" olarak tanımladığı varoluşsal güven duygusu, modern öncesi dönemde akrabalık ilişkilerinden, yerel topluluklardan, dîni duygulardan ve geleneklerin sürekliliğinden kaynaklanırken modernliğin büyük dinamik güçleri⁶ güven ilişkilerini yerel bağlamından koparmıştır (1998: 99-108); bulunulan yer artık kimliğin sağlam bir desteği değildir (Morley ve Robins, 1997: 125).

Kişisel kimliklerin, endişe ve güvensizlik duyguları da yaratabilen, modern toplumun dinamik yapısından beslenen bu seçimlere dayalı, sürekli yenilenebilir ve değiştirilebilir özelliği, modernitenin yücelttiği bireyselleşmeye atıfta bulunmakta; ancak toplumun dinamik gelişim sürecinde,

6 Giddens (1998: 65), modernliğin kurumsal boyutlarını açıklarken "bu kurumsal kümelerin arkasında yatan ve modernliği belirleyen tarihi geçişler için kolaylaştırıcı koşullar" olarak nitelendirdiği dinamik güçlerden söz eder: "Zaman-uzam uzaklaşması", "yerinden çıkarma-yeniden yerleştirme" ve "düşünümsellik". "Zaman ve uzamın ayrılması ve standart 'boş' boyutlar haline gelmeleri, toplumsal etkinlik ile bu etkinliğin mevcudiyet bağlamlarının özellikleri içine 'yerleştirilmişliği' arasındaki bağları koparıp atar" (1998: 27). Yerinden çıkarmayla birlikte işleyen bu süreç, "hayat biçimlerinin yerlerinden koparılması, zaman ve uzam boyunca yeniden tasnif edilmesi ve aynı zamanda gelmiş oldukları bağlamın yeniden kurulması"na (Giddens ve Pierson, 2001: 87) karşılık gelmektedir. Modern toplumsal yaşamın düşünümselliği ise, "toplumsal uygulamaların, bu uygulamalarla ilgili yeni bilgiler ışığında sürekli olarak incelenip reforme edildiği, böylece karakterlerini yapıcı olarak değiştirdikleri gerçeğinden oluşmaktadır" (Giddens, 1998: 42-43).

bireyselleşmeyle birlikte ortaya çıkan standartlaşmanın (İmançer, 2007: 242) kimlik dönüşümleri üzerindeki etkisini yeterince açıklamamaktadır. Bireycilik her ne kadar modernleşmenin önemli bir parçasını oluştursa da bu süreçte bireyler, toplumun ilerlemesi adına toplum tarafından biçimlendirilmişlerdir (Yaraman, 2003: 75). Modernliğin önemli bir parçasını oluşturan ulus-devlet yapılanmaları doğrultusunda toplumsallaştırma programlarından geçirilen bireyler, ulusun üyeleri kılınmış; kültürel farklılıklar ile ulusun kültürel bütünlük imajı arasındaki gerilimin kamusal alana yansımaya ve siyasetteki temsiline de görece sınırlandırmalar getirilmiştir (Özyurt, 2005: 188-189). Bireyleri yerel kolektif kendiliklerinden kopararak ulusal değerler altında bütünleştirme çabası (Kastoryano, 2000: 267), modern dönemin, Stuart Hall'un tanımladığı biçimde, büyük ölçekli toplumsal kimliklerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır:

“...Büyük ölçekli, her şeyi kuşatan, türdeş, neredeyse kendi başlarına hareket eden tekil aktörlermiş gibi söz edilebilecek ama aslında yerleştirilmiş, konumlandırılmış, sağlamlaştırılmış ve bireyleşmiş benliğin buyruklarını neredeyse birer kod olarak anlamamıza ve okumamıza yol açan birleşik toplumsal kimlikler –sınıfa, ırka, ulusa, toplumsal cinsiyete ve Batı’ya ilişkin büyük kolektif toplumsal kimlikler-...modern dünyayı üreten muazzam, uzun erimli tarihsel süreçler tarafından biçimlendirilmiş ve sağlamlaştırılmıştır. Bu kimlikler, sanayileşme, kapitalizm, kentleşme, dünya piyasasının oluşumu, toplumsal ve cinsiyete dayalı işbölümü, bireysel ve toplumsal yaşamın kamu ve özel şeklindeki büyük ayrımı; ayrıca da ulus-devletin egemenliği ve Batılılaşma ve modernlik anlayışı arasındaki özdeşleşme tarafından sahneye konan ve sağlamlaştırılan kimliklerdir” (1998: 67).

Modern döneme özgü kurumlar aracılığıyla ve kolektif kimliklerin çatısı altında gerçekleşen bütünleşmenin karşısında, bireyselleşme ve farklılaşma için bırakılan alan ise gündelik yaşam pratikleri ve tüketim tercihleriyle ölçülür olmuştur. Nitekim modernleşme projesi, moderniteye ilişkin kimlik algısı

çerçevesinde, parçalanmış kimliklerin ortaya çıkması ve belirginleşmesine zemin hazırladığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. Modernleşmeyle birlikte, “bir taraftan farksız, tek bir kimlik üzerine inşâ edilmiş bireyler yaratılırken farklı olanların ‘öteki’leştirildiği; bir bütün olan insanın, gündelik yaşam içinde parçalara ayrıldığı; rol farklılaşması ve yüzeysel ilişkilerin, insanın çeşitli özelliklerini kimliğe dönüştürdüğü ve dolayısıyla pek çok kimliğin etrafa saçıldığı” (Tatar, 2009: 3) bir parçalanmış kimlikler tablosu ortaya çıkmıştır. Diğer yandan, bireysel özgürlüklerin tüketim özgürlüğüyle kıyaslanır olması, birey yaşamını anlamsızlaştırmış ve bireylerin hem kişisel hem de toplumsal düzlemdeki kimlikleri aracılığıyla kurduğu aidiyet zeminini daha da kayganlaştırmıştır (Özyurt, 2005: 189). Bir başka deyişle, modern dönemin ulus-devletlerinin, üyelerini ulusun ortak değerleri ve yurttaş kimliği altında bütünleştirme çabası; kültürel farklılıkların varlığı ve modern yaşamın hızla değişen yapısı karşısında gittikçe parçalanmış kimliklerin bir sorun olarak algılanmasını önleyememiştir. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren yaşanan toplumsal değişimlerle birlikte “modern dönemin yapısal ve kültürel temelini değiştirdiği, etkin insan anlayışı yerine kişiliğini ve özgürlüğünü yitiren bir insan tipinin ortaya çıktığı” (Yılmaz, 1996: 81) yönündeki eleştiriler artmış ve modernliğin sonunu ilân eden postmodernist söylemlerin de katkısıyla kimlik tartışmaları yeni bir boyut kazanmıştır.

1.2.2. Postmodern Dönemde Kimlik

“Postmodern” olarak adlandırılabilen bir dönemin varlığı, başlangıç zamanı, modernitenin gerçek anlamda sonunu getirip getirmediği veya günümüz dünyasını açıklamakta yetkin olup olmadığı vb. konulardaki tartışmalar yoğun biçimde varlığını korumaktadır. Diğer yandan günümüz modernite algısının, Aydınlanma düşüncesinin yansımalarından güç alan bir modernizm projesinden epey uzağa düştüğü fikri de yaygın kabul görmektedir. Özellikle son 35-40 yılda yaşanan toplumsal değişimlerin, Giddens (1998: 41-43)’in deyişiyle, modernliğin, “düşünümselliği”nden kaynaklanan bir kendini yenileme süreci olarak açıklanabileceği fikrine şüpheyle yaklaşılmaktadır. Çünkü postmodernite kavramının, salt

modernliğin düşünömselliği ya da yine Giddens'ın deyişiiyle “modernliğin radikalleşmesi” gibi yan kavramlarla açıklanamayacak bazı olgulara da gönderme yaptığı düşünölmektedir (Özyurt, 2005: 192). Bu anlamda, küreselleşmenin, modernitenin mi yoksa postmodernitenin mi bir parçası olduğu tartışması bir kenara bırakılarak kimlikler üzerindeki etkisini açıklamaya bir zemin oluşturması bakımından, postmodernizm çerçevesinde kimlik algısına değinmek yararlı görünmektedir.

Çeşitli bilim adamlarınca, görecelik ve tüketim toplumu (Baudrillard), meta-anlatılara inanmazlık (Lyotard), çoğulculuk (Jameson), yapıbozum (Derrida), modernliğin tamamlanmamış projesi (Habermas)...gibi kavramlar etrafında açıklanmaya çalışılan (Touraine, 1995: 122-145) postmodern durumun ortaya çıkışı konusunda, İkinci Dünya Savaşı'ndan 1980'lere varan bir zaman dilimi içindeki farklı on yıllara atıfta bulunmaktadır. Bununla birlikte, modernizmin köklü bir eleştirisi olarak postmodernizmin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında itibaren ortaya çıktığı söylenebilir. Diğer yandan bir postmodern dönemin varlığından söz edilecekse, bu dönemi karakterize eden, sınırlarını ve toplumsal yapıya yansımalarını belirleyen de postmodernizm olarak adlandırılan bu eleştirel akım, felsefe olmuştur.

Postmodernizmin⁷ ortaya çıkışına, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bilimsel ve zihinsel bilgi üretimi konusunda “Batı'da yaşanan derin kriz ve Aydınlanma filozoflarının genel çerçevesini çizdiği modern paradigmanın büyük bir sarsıntı geçirmesi” kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda postmodernizm, “Batı merkezli Aydınlanma düşüncesine ve bizzat modernizme yöneltilmiş bir eleştiri” (Aslan ve Yılmaz, 2002: 100) olarak değeriendirilebilir.⁸ Daha geniş

7 Bu çalışmada postmodernite ve postmodernizm kavramları, Turner'ın (2002: 274) postmoderniteyi “modern toplumların postmodernleşme sürecindeki toplumsal koşullarının ifadesi”; postmodernizmi ise “modernizmin kültürel eleştirisi” çerçevesinde kullanılmıştır.

8 Postmodernizmin ortaya çıkışına kaynaklık eden süreç, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonrasına denk gelmekle birlikte, bir akım olarak kendinden söz ettirmeye başlaması 1950'lerin; yaygınlık kazanarak günlük yaşama girişi ise 1980'lerin sonuna doğru gerçekleşmiştir. 1960'ların başında “ideolojilerin sonu” olarak baş gösteren bir eskatoloji rüzgarı, 1970-80'lerde yeni Fransız düşüncesi namıyla “insanın sonu”nu ilan ederek devam etmiş ve nihayet bu karambolde proleterya, ideolojiye, hümanizme vb. pek çok ideale veda edilmiştir. Postmodernizm, önce felsefi bir tanımlama, daha sonra politika, tarih ve ekonomide bir bakış tarzı, mimaride bir yöntem, edebiyatta ve plastik sanatlarda bir akım; daha sonraları ise bir yaşam tarzı, bir dünyaya bakışı eleştirme aracı niteliğine bürünmüştür

biçimde, postmodernizm, “Aydınlanma, Marksizm, Kapitalizm, Hristiyanlık, İslâm, Darwinizm... gibi bütün kapsayıcı dünya görüşlerine karşı çıkan ve bunları, aşkın ve totalize edici üst anlatılar olarak niteleyip reddeden” (Rosenau, 1998: 25) bir karşı akımdır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sömürgeciliğin ve Avrupa'nın dünya düzeyindeki egemenliğinin son buluşu (Gellner, 1994: 46); refah azalışları ve bunu takip eden yeniden yapılanma çalışmaları yoluyla yüksek teknoloji devrimi; belirlenemez tüketici ihtiyaçlarının karşılanabilmesi için bilgisayar ağı ile donatılmış ve az sayıda ama çok çeşitlilikte mal üretimini sağlayan post-fordist üretim tarzı; üretimin bilgisayar sistemi ile yönlendirilmesinde, elektronik kaynakların transferinde, makineleşmede, robotlaşmada ve telekomünikasyonda yaşanan teknolojik gelişmeler (Brown, 1991: 9); sanayi toplumundan bilgi toplumuna geçiş; sermayenin akışkanlığı, zaman-mekân sıkışması ve küreselleşme (Harvey, 2006); modernlikten postmodernliğe geçişi imleyen temel değişkenler olarak dikkat çekmektedir. Postmodernizmin, bütünlükçü, akla dayalı ve ilerlemeci bir modernizasyon sürecinin artık geçerliliğini yitirdiğine dair eleştirisi, yukarıda anılan söz konusu gelişmelerin toplumsal yansımaları dikkate alındığında daha da anlam kazanmaktadır. Aynı şekilde bu yeni dönemin kimlikleri de, moderniteden tam bir kopuşu ifade etmemekle birlikte, postmodern döneme atfedilen bu gelişmelerden nasibini almıştır. Ancak postmodern dönemde kimliklerin neye dönüştüğü ya da neye benzediğinden söz etmenin, büyük oranda postmodernist söylem içinden konuşmayı gerektirdiği de unutulmamalıdır.

Postmodernizm, toplumsal ahenk konusundaki modern varsayımları reddetmesi karşılığında, çokkatlılığı, çoğulluğu, bölük pörçüklüğü ve belirlenmemişliği vurgular. Yine modern teorinin dile getirdiği rasyonel ve bütünleşik özneyi iptal ederek yerine, toplumsal ve dilsel olarak merkezsizleşmiş ve parçalanmış özneyi koyar (Kellner ve Best, 1998: 18).

Belirli bir benlikten ziyade çoklu benlik fikrine işaret eden bu parçalanma, sabitlikten uzak, hiçbir planı olmayan ve sürekli yapılanma halindeki kimlik vurgusunu arttırır (Hollinger, 2005: 175). Hall'un (1998: 64-65) "eski kimlikler" olarak adlandırdığı ve hakiki benlik anlayışının, dünyaya sunulmuş tüm yanlış benliklerin altında bir yerlerde varlığını korumaya devam ettiği; dolayısıyla onca karmaşa içinde sürekliliğini korumayı başarmış bir kimlik mantığı artık sona ermiştir. Kellner (2006: 189), bu durumu, "modern toplumların sürat, büyüme ve karmaşılaşmasının bir sonucu olarak kimliklerin çok daha değişken ve çok daha kırılgan bir hale gelmesi" olarak açıklar. Nitekim bu duruma uygun olarak, son postmodernite söylemleri, kimlik kavramını sorunsallaştırmış ve onun bir söylence, bir yanılsama olduğunu iddia etmiştir. Frankfurt Okulu, Baudrillard ve diğer postmodern kuramcılar, özerk ve kendini kuran öznenin, modern bireylerin ve bireycilik kültürünün bir başarısı iken; rasyonelleşen, bürokratikleşen, dolayımlanan ve tüketicileşen bir kitle toplumu yüzünden parçalanmakta ve gözden kaybolmakta olduğunu savunmuşlardır. Postyapısalcılar ise öznel kimliğin kendisinin bir söylence ve yanılsamadan, dilin ve toplumun inşâsından ibaret olduğunu ileri sürmüştür. "Konuştuğuna göre bir şey olduğunu" varsayan özneye karşı, dilin ondan önceki varlığı hatırlatılarak, kendisini konumlandırmanın ancak bir söylem aracılığıyla ve söylem içinden gerçekleşebileceği ifade edilmiştir (Kellner, 2006: 189-190; Hall, 1998: 66). Bununla birlikte, dilin akışkan ve çok katlı doğası, bir başka deyişle, kapalı bir sistem olmaması; postmodern söylemin öznesine, tâbi kılma ve boyun eğdirme pratiklerini sorgulayabilen ve yeni öznellik tarzlarını inşâ etmeye girişebilen bir özne olma fırsatı da sunmaktadır. (Küçük, 1994: 223).⁹

9 Buradan, postmodern öznenin modern bireye göre daha özgür olduğu anlamı da çıkarılmamalıdır. Nitekim Foucault gibi bazı postmodernistler, modern bireyin özgürlüğünün, hazların bile sıkı biçimde düzenlenip denetlendiği bir çağda ancak eylemleri düzeyinde yanılsamaya karşılık gelebileceğini savunmuşlardır (Anık, 2007: 348). Rasyonel kurallara, genel iradeye, toplumsal uzlaşımlara ve adil görünen sabit standartlara saygı gösteren modern özne, gerçekten inanarak hakikati aramakta ve böyle bir arayışın son kertede boşa çıkmayacağını ummaktadır. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanmakla birlikte, kolektif olanın iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya hazırdır. Bir başka deyişle, modern özne, akla ve bilime olan güvenini diğer duyguların önünde tutmaktadır. Postmodern özne de ancak insanların özgür, bilinçli, kendi kaderlerini kendileri belirleyen bir konuma sahip olduğunu imâ etmediği sürece merkezi bir konumda yer alabilir. Olaylardan, eylemlerden ve

Postmodern kuramların, bu dönemde kimliğin, modern dönemdekine göre çok daha değişken ve parçalı oluşuna yaptığı vurgu ile bir yanılsamadan ibaret olduğu yönündeki karşı çıkışı, postmodern kimliklerin modern kimliklerle hiçbir bağının ya da benzerliğinin olmadığı sonucunu da doğurmamalıdır. Nitekim postmodernle modern arasına kalın bir çizgi çekenin, iki durum arasındaki geçişi imleyen değişkenlerden daha çok, postmodernist söylemin kendisi olduğu akla gelmelidir. Cevat Özyurt (2005), Kellner'in tespitlerinden de faydalanarak, modern ve postmodern kimlikler arasındaki benzerlik ve farklılıklara dikkat çeker. Buna göre;

- Postmodern kimlikleri modern kimliklerden ayıran şey, kimliklerin bazı özelliklerindeki derece farklılığı ve modernitede zaten mevcut olan bazı özelliklerin yoğunlaşmasından ibarettir.
- Modern ve postmodern kimlikler seçilir ve inşâ edilir. Seçme ve inşâ, düşünümsellik ve farkındalık çerçevesinde yapılır. Seçme olanağının artması kimliği kullanılıp atılan bir tüketim malı haline dönüştürür. Postmodernite içinde toplumsal ilişkiler hangi kimliği gerektiriyorsa o kimlik bedenimize yapışmayacak ve kalıcı olmayacak bir biçimde inşâ edilir.
- Modern kimlikler gibi postmodern kimlikler de çoklu ve istikrarsızdır. Fakat modern kimliklerde değişim, postmodern kimliklere oranla daha yavaş olduğu için göreceli bir istikrar söz konusudur.
- Çoklu kimlikler modern benliklerde kaygı ve kimlik krizleri yaratarak sorun oluştururken; postmodern benlik istikrarsızlığı ve hızlı değişimleri onaylar görünmektedir. Fakat kaygı ve kimlik krizi tam olarak ortadan kalkmış değildir.
- Günümüzde ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet gibi büyük toplumsal kimliklere olan ilgi, yerini daha çok küçük gruplara, topluluklara, hayat tarzlarına ve cinsel tercihlere bırakmıştır. Önceden her şeyi berrak kılan

sonuçlardan sorumlu tutulamayan anonim bir varoluş içindedir. Dolayısıyla modern öznenin diriltilmiş ya da özgürleştirilmiş hali olma iddiası taşımamaktadır. Belirlenebilir bütün hakikat arayan perspektiflerden uzak olan böyle bir özne aslında özne de olmayacaktır (Rosenau, 2004: 75, 88). Medyanın, popüler kültür ürünlerinin, kapitalist tüketim toplumunun ve ardı arkası kesilmeyen imaj bombardımanının etkisi altındaki postmodern dünyada seçimler elbette bunların arkasında bulunan ideolojiler tarafından yönlendirilmeye açık olacaktır (Özyurt, 2005: 197).

kategoriler arasındaki farklılıklar günümüzde niteliklerini kaybetmektedir. Artık kültürlerin sınırları belli değildir (2005: 193-195).

Kellner de (2006), her iki dönemin seçmeye dayalı kimlik yapılanması arasındaki farkı şu şekilde vurgulamaktadır:

“Postmodern kimlik şu halde rol yapma ve imaj oluşturmak suretiyle, sahnede oyun karakterlerini oynar gibi teatral biçimde kurulur. Modern kimliğin konumu, insanın mesleği, kamusal (ya da ailevi) alandaki işlevi etrafında oluşurken, postmodern kimlik, görünüşler, imajlar ve tüketime dayanan, boş zaman faaliyetleri çerçevesinde oluşur. Postmodern kimlik... kuralları bozmadan ama rakibin dikkatini dağıtıp sinirlendirerek oyunu kazanma sanatına dayanırken, modern kimlik kişinin kim olduğunu (meslek, aile, politik özdeşleşmeler vb.) gösteren temel tercihleri içine alan ciddi bir mesele idi” (2006: 199).

Postmodernizmin, birey ve grup kimliklerinin geçiciliğine, parçalanmışlığına, yapılanma ve sunma sürecindeki görece keyfiliğine yapmış olduğu vurgu, toplumsal düzeyde de bir çözülme, farklılaşma, çoğulculuk ve “öteki”nin yüceltilmesi biçiminde karşılık bulur. Bunda şüphesiz, postmodern dönemi imleyici temel değişkenlerden biri olan küreselleşme olgusunun büyük payı vardır. Postmoderniteyi pek çok farklı kuramcının yaklaşımından hareketle ele alan Krishan Kumar (2004), kolektif düzeydeki çözülmeyi hem postmoderniteye özgü diğer değişkenler hem de küreselleşmeye bağlı olarak özetlemektedir:

“Politik, ekonomik ve kültürel hayat şimdi küresel düzeyde cereyan eden gelişmelerden güçlü bir şekilde etkilenmektedir. Bunun beklenmedik sonuçlarından biri, yerel olanın yenilemiş bir önem kazanması, ulus-altı ve bölgesel kültürlerin tahrik edilmesi yönündeki bir eğilimdir. Ulus devletin tipik kurumları ve uygulamaları da buna uygun şekilde zayıflar. Kitlesele politik partiler toplumsal cinsiyet, ırk, yerellik ve cinselliğe dayalı yeni toplumsal hareketlere bırakırlar yerlerini. Sınıf aidiyetine ve paylaşılan çalışma deneyimlerine dayalı kolektif kimlikler

çözülerek, daha çoğulculaşmış ve özelleşmiş kimlikler oluşur. 'Azınlık' kültürleri -tikel etnik grupların, dinsel inançların ve yaşlılık, toplumsal cinsiyet ya da cinselliğe dayalı toplulukların kültürleri- adına ulusal kültür ve ulusal kimlik düşüncesine saldırılır. Postmodernizm çok kültürlü ve çok ırklı toplumların oluşturulmasından yana çıkar. 'Farklılık politikası'nı destekler. Buna göre kimlik üniter ya da özsel olmayıp akışkan ve değişme halindedir; çok katlı kaynaklar tarafından beslenir ve çok katlı biçimlere bürünür" (2004: 148).

Bu tablo, modernitenin ulus devlet çatısı altında ifade bulan büyük ölçekli toplumsal kimliklerinin, özellikle küreselleşmenin etkisiyle, güç kaybettiğinin bir işaretidir. Hall, ulus-devletlerin varlıklarını görece güçlü biçimde sürdürdükleri de göz önüne alındığında, büyük toplumsal kimliklerin yok olup gitmediğini; ancak etkisinin de artık eskisi gibi olmadığını savunmaktadır: "Bu büyük kimlikler, kimliklerimizle kültürel ya da bireysel bir ilişkileri varsa bile, artık onlara ilişkin konumlarımızın toplamını ortaya koyarak ne olduğumuzu bilebileceğimiz birleştirici, yapılandırıcı bir güce sahip değildirler" (1998: 68). Dolayısıyla günümüzde artık ne ulus-devletler modernizmin idealindeki yapılanmaya birebir karşılık gelmekte ne de bu çatı altındaki toplumsal kimlikler eski bütünleştirici etkilerini sürdürebilmektedir. "Küreselleşme sürecinde değerlendirilebilecek sınır ötesi iletişim, uluslararası siyasal baskılar ve göç gibi olgular, insanlara yaşadıkları yerin kendi kontrollerinde olmadığı düşüncesini yaratarak kimlikleri hem kırılğanlaştırmakta hem de yerelleştirmektedir. Modern dönemde ulusal kimliklerin insanlar için en elverişli yaşam çerçevesini sunacağı yönündeki görüş, bugün yerini, çok kimliklilik ve çok kültürlülük anlayışına bırakmış gözükmemektedir" (Özyurt, 2005: 199).

1.3. KÜRESELLEŞME VE KİMLİK

"Modern toplumlardan postmodern toplumlara geçiş, kabaca ifade edilirse, sanayi üretiminden bilgi ve hizmet üretimine geçişle karakterize olmuş; bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin bilgi, sermaye ve politik

sistemleri akışkan kılmasıyla da küresellik merkezli tartışmalar hız kazanmıştır. Bu tartışmalar, küreselliğin boyutu, geleceği, toplumsal, kültürel ve ekonomik yansımaları ile yerelin küresel karşısındaki konumu çerçevesinde yoğunluk kazanmaktadır” (Akça, 2005: 13). Ancak küreselleşmeyi sözü edilen tüm boyutları ve bunların birbirleriyle ilişkileri bağlamında tartışmak, bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Dolayısıyla çalışma kapsamında, küreselleşme olgusunun, ağırlıklı olarak, kültür temelli kimlik dönüşümleriyle ilişkisi bağlamında ele alınması uygun görülmüştür.

Küreselleşmenin (*globalization*) tam olarak neyi ifade ettiği ve ne zaman ortaya çıktığı konusunda, tıpkı postmodernitede olduğu gibi, bir görüş birliği ya da bir netlikten söz etmek oldukça güçtür. Öyle ki ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel... gibi çeşitli boyutlarla ve söylemsel kurulumu bakımından iktidar odaklarıyla yoğun ilişki içinde olması, kavramın farklı anlamlarda ve farklı amaçlar için kullanılması sonucunu da beraberinde getirmektedir (Balcı, 2006: 25; Keyman, 2000: 18). Örneğin, ekonomik boyutuyla küreselleşme, “mal ve hizmetlerin sınırötesi alışverişinde, finansal akışta ve işgücü akışında ortaya çıkan yoğun artışın bir yansıması olarak, ülkeler arasında süregiden karşılıklı ekonomik bağımlılığı” ifade etmektedir (Fischer, 2003: 1). Daha genel biçimde, “sermayenin dünya pazarında serbestçe dolaştığı, bağımsız biçimde uluslar ötesi hale geldiği bir düzen” (Akgüç, 2002: 2) den söz edilebilir. Şüphesiz ekonomik anlamda sınırları belirsizleştiren böylesi bir sürece girilmesi, son 30-40 yılla sınırlandırılmayacak bir tarihsel arkaplanı gerektirmekte ve daha yakın dönemlerdeki teknolojik gelişmelerle birlikte, siyasal, toplumsal ve kültürel alanları kapsayan karşılıklı bir etkileşime göndermede bulunmaktadır. Bu etkileşim çerçevesinde, “Küreselleşme nedir, neyi ifade eder?” gibi bir soruya, daha çok, küreselleşmenin toplumu ya da dünyayı benzettiği, dönüştürdüğü şeye ilişkin çok daha genel ve soyut ifadelerle karşılık verilmektedir. Bu anlamda küreselleşme, “varlık ve yokluğun kesişimi, uzaktaki olgu ve eylemlerin yerel bağlamlarla etkileşimi sonucunda dünyanın sıkışması ve tek bir yer olarak algılanma biçiminin artışı” (Aslanoğlu 1998: 108) olarak tanımlanabilir. Benzer eksenli bir başka tanıma göre küreselleşme, “dünya ölçeğindeki karşılıklı bağımlılık ve

mübadeleleri gerçekleştiren, çoğaltan, yaygınlaştıran, derinleştiren ve aynı zamanda yerel ile uzak arasında derinleşen bağlantılara karşı bir farkındalığı açığa çıkaran çok boyutlu toplumsal bir süreçtir (Steger, 2003: 13). Diğer yandan, küreselleşme, gizli olarak küreselleştiren özneye ya da öznelere gönderimde bulunan bir olgu olarak da düşünülmektedir. Yani, dünyayı etkisi altına alan küreselleştirme süreci, dünya üzerinde yaşayan her ulusun, her toplumun ve insanın hep beraber gerçekleştirmeye karar verdiği bir olgu değildir. Bu anlamda küreselleşmeyi düşünsel, kültürel ve ekonomik bir proje olarak tasarlayıp uygulamaya yönelen özne, Batı'nın, Batı uygarlığının kendisi olmaktadır (Erkızan, 2006: 61-62).

Küreselleşmenin, bir tarihsel sistem olarak ele alındığında, on beşinci yüzyıl sonları Avrupasında doğup on dokuzuncu yüzyıl sonlarında dünyanın çeşitli coğrafyalarına yayıldığı; günümüzde ise bütün yerküreyi kapladığı (Kızılcılık, 2004: 9) ifade edilmektedir. Bu süreç, Rönesans dönemindeki coğrafi keşiflerden, sermayenin küreselleşmeye başladığı Birinci Sanayi Devrimi'ne; daha sonra, yeni icat ve keşiflerin, haberleşme ve ulaşım alanındaki teknolojik gelişmelerin boyut kazandığı İkinci Sanayi Devrimi'ne (Kazgan, 2000: 28) ve nihayet günümüz bilgi toplumuna dek uzanmaktadır. Küreselleşmeyi sosyo- kültürel boyutları çerçevesinde ele alan Robertson (1999) da sürecin maddi-tarihsel gelişimini, on beşinci yüzyıldan başlayarak 1990'lı yıllara dek uzanan beş evrede ele almaktadır. Bununla birlikte, Robertson, küreselleşme tartışmasının ana odak noktasının görece yakın dönemler üzerine olduğunu belirtir ve bir kavram olarak değerlendirilişinin 1980'lerle birlikte gerçekleştiğine dikkat çeker (1999: 21). Nitekim küreselleşme merkezli tartışmaları önceki dönemlere göre çok daha yoğun kılan somut gelişmeler ve küresel bazlı sonuçları, ağırlıklı olarak son 20-30 yılda ortaya çıkmıştır. Fuat Keyman, küreselleşme düşüncesinin somut görünümleri olarak, örgütlü kapitalizmin sonu ve esnek birikimin ortaya çıkışı ile üretim tarzındaki önemli değişikliklere işaret eder. Bunlar; "i) devlet egemenliği ve küresel dünya ekonomisi arasında gittikçe büyüyen 'uçurumlar', ii) 'zaman-mekân' sıkışmışlığının iletişim ve bilgi teknolojileri vasıtasıyla yoğunlaşması iii) Batı modernitesinin kendisini geçmişteki

sömürgelerinden ayırmakta gittikçe daha fazla başarısız olması ile 'örtüşen kültürlerin, çatışan akımların, ifadelerin' ortaya çıkışı" (2006: 36) biçiminde açılır ve "ayrıcalıklı modern benlik ile sömürge (sonrası) Öteki'si arasında jeopolitik bir mesafe koymakta gitgide daha fazla zorlanmayla sonuçlanır" (Smart'tan Akt. Keyman, 2006: 36). Aslında bu tespit, Batı merkezli bir küreselleşme olgusunun, geç kapitalizmden, sermayenin küreselleşmesine; bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerden, zaman-mekân sıkışmasına; homojen bir kültür anlayışından, tüketim toplumuna; ulus-devlet merkezli kimliklerin zayıflamasından, dünya yurttaşlığına; evrensel-tikel ikileminden, farklılıkların etkileşimine ve nihayet, Batı merkezli bir kültürel yayılmacılık ve kimlik anlayışının reddine dek uzanabilecek, sosyo kültürel temelli yansımalarına işaret etmektedir. Çalışmanın, kimlikler bağlamında özetlemeye giriştiği tartışmalar da bu boyuttaki yansımalarla yakından ilişkilidir.

1.3.1. Evrenselcilik-Tikelcilik Sorunu

Küreselleşmeyi, özellikle sosyo-kültürel boyutları ve kimlikle ilişkisi bağlamında ele alan yaklaşımlarda evrenselcilik-tikelcilik sorununun önemli bir yer tuttuğu gözlemlenmektedir. Şüphesiz bunda, küresel kapitalist ekonominin kültürle olan güçlü bağı, bir başka deyişle, işlerliğindeki anahtar kavramlardan birinin "kültür" olması büyük etkindir. Ancak evrenselcilik-tikelcilik sorununun merkezde yer almasında kültürle bağlantılı bir dizi başka etken de devreye girmektedir. Sibel Özbudun, kültürün, küreselleşmeyle ilgili çalışmalarda en tekinsiz alan olduğu fikrini gerekçelendirirken bu etkenler de açığa çıkmakta ve evrenselcilik-tikelcilik sorunundan ne kastedildiğine ilişkin bir zemin oluşmaktadır:

"1) Kültür, genel geçer (antropolojik) anlamında, öteden beri bir 'yerellikle' bağlantılı olarak tasarlanagelmıştır. Yani kültür, sınırları ulus-devlete dek esnetilebilecek belirli bir mahâlde yaşayan toplumların bu birliktelikleri içinde tarihsel olarak geliştirdikleri tikel toplumsallık tarzlarıdır: geçim örüntüleri, toplumsal örgütleniş, siyasa, dinsel yaşam tarzları, ortak

(laşılmış) simge/anlamlandırma sistemleri vb. 'küreselleşme süreci' ise iletişim, ulaşım teknolojilerinin etkinliğindeki artış, kuzey-güney arasındaki gelir uçurumunun büyümesi ve bunun yol açtığı sorunlar (tikel geçim örüntülerinin giderek bir "küresel piyasa"nın talepleri doğrultusunda yeniden yapılanışı, etnik-dinsel çatışkılar, çevresel sorunlar, işsizleşme, marjinalleşme ve bunların yol açtığı kitlesel göçler/yer değiştirmeler), bizatihi bu tikel çerçeveleri parçalamakta, tikel kültürleri coğrafi bağlantılarından koparmakta, sınırları bulandırmakta, deyim yerindeyse, kültürleri *bölgesizleştirmektedir*.

2) Siyasal sahnenin uluslararası ölçekteki hızlı dönüşümü, reel-sosyalist sistemin dağılması, ulusal parçalanmalar, iktisadi-siyasal, askeri yeni bloklaşma yönelişleri, köktenci hareketlerin yükselişi vb. kültür sahnelerini fazlasıyla karmaşıklştırmıştır.

3) Bunlardan dolayıdır ki "küreselleşme ve kültür" dendiğinde tam olarak "nereye" bakılması gerektiği konusu bir hayli sorunludur. Günümüzdeki biçimiyle, teknolojinin, sermayenin, insanların/halkların, medyaların ve imgelerin/fikirlerin yerküre ölçeğinde eşzamanlı ve yaygın, giderek sınır tanımayan dolaşımı ile biçimlenen küreselleşme süreci, tahlil olanaklarını bulanıklaştıran çok etkenli bir "arızilik" heyulası olarak dikilmektedir...

4) Kültürlerin bu çok-etkenli ve çok-yönlü hızlı değişimi/dönüşümü, kültürbilimciler açısından asli bir kategori olan "farklılık"ın anlamını da belirsizleştirmektedir. Küresel türdeşleştirici dinamiklerle yerel ve/veya bölgesel "farklılaştırıcı" dinamikler, ulus-devletlerin "tek-biçimleştirici" etki ve yaptırımlarının zaafa uğradığı bir süreçte, siyasal bir "rondo" içinde birbirleriyle dans etmektedirler" (Özbudun, 2003: 266-267).

Özbudun'un açıklaması, küreselleşmenin farklı boyutlarında beliren değişkenlerinin, kültürel alan ve kimlikler üzerindeki değişim/dönüşümlerle ilişkisini ve evrenselcilik-tikelcilik ikiliğinin anlamı ile nereden kaynaklandığını ortaya koymak bakımından önemlidir. Nitekim "tüm bu durum ve koşullar, kültürde küreselleşmenin teknoloji ve sermaye ile birlikte, fikir, ideoloji, simge ve anlamlar ihraç eden gelişmiş/emperyalist ülkelerin kültürel

hegemonyalarını dünyanın geri kalan bölgelerine yaymaları mı, yoksa taraf olan kültürlerin (eşit olmasa da) farklı ve yaratıcı biçimlerde katıldığı, bu nedenle türdeşleştirici olduğu kadar farklılaştırıcı bir süreç mi olduğu yolundaki hararetili tartışmaların arka planını oluşturmaktadır” (Özbudun, 2003: 268).

Son dönemlerde kimlik ve kültür üzerine yapılan gözlemlerin ortak noktalarından biri, tikelliğin ve evrensellüğün birlikte küreselleştiği yönündeki tespitlerdir ki bu tespitler, küreselleşmenin kültürel homojenleşmeyi doğuracağı yönündeki yargıları geçersiz kılmaktadır (Özyurt, 2005: 236). Bununla birlikte, tikelliğin (yerel kültürler) evrensellik (evrensel/küresel kültür) karşısında konumlandırılışı bakımından farklı yaklaşımlar söz konusudur. Örneğin, kapitalist merkezli bir yaklaşım, yerelleşmeyle evrenselleşmenin birarada/eşzamanlı gerçekleşiyor olmasının, bir çelişkinin aksine, birbirini tamamlayıcı bir süreç olduğuna işaret eder. Bu anlamda yerelleşme “özellikle kimlikler bağlamı dikkate alınarak söylenirse, küreselleşmeye karşıt değil, doğrudan ona içkin bir süreçtir. Bir başka deyişle, küresel kapitalizm, yerel olanı da içine alır ve yerel üzerinden kendini yeniden üretir” (Altunoğlu, 2005: 70). Küreselleşme ve yerelleşmenin birbirine içkin süreçler olduğu, tezi liberal düşünürlerce de paylaşılmaktadır; ancak liberal perspektif, küresel-yerel ilişkisini küreselleşme yoluyla liberalizasyon stratejisi olarak yorumlama eğilimindedir. Detmar Doering'in “adem-i merkezîyetçilik, cemaatçilik ve yerelcilik gibi hareketlerin, küresel serbest ticaret dünyasına karşıt hareketler olmak yerine, ticaretin liberalizasyonunu destekleyen birer güç haline getirilebileceği” yönündeki görüşü, bu tür bir stratejiye atıfta bulunmaktadır. (Akt. İnce, 2009: 269). Tikellilik-evrenselcilik sorununa diyalektik bakış açısından yaklaşan görüş ise tikelle evrensel arasındaki ilişkiyi, diyalog, çatışma ve çelişkiler ekseninde ele almaktadır.

“Küresel”le “yerel”in biraradalığına atıfta bulunmak üzere “küyerelleşme” (*glocalization*) kavramını kullanan Roland Robertson (1999: 166), günümüz küreselleşmesinden söz ederken, hem tikellik ile farklılığa hem de evrensellik ile türdeşliğe, doğrudan ve dengeli bir ilgiyle yaklaşmamız gerektiğini söylemektedir. Bu yaklaşım, Robertson'un, yirminci yüzyılın

sonlarında, “tikelciliğin evrenselleşmesinin ve evrenselciliğin tikelleşmesinin iç içe geçmesini içeren derin, ikili bir sürece tanıklık ettiğimiz” savına dayanmaktadır:

“Evrenselciliğin tikelleştirilmesi süreci evrensel (örneğin küresel) ‘gerçek’ sorununun temalaştırılmasını içerirken, tikelciliğin evrenselleştirilmesi tikel kimliklere küresel değerler biçilmesini içerir. Bu bağlamda, -kimlik, gelenek ve yerellik gibi motifler aracılığıyla ifade edilen- uygarlığın ve toplumun (aynı zamanda etnik) eşsizliğine duyulan çağdaş ilginin büyük ölçüde küresel düzeyde yaygınlaşmış düşüncelere dayandığını fark etmemiz bir hayli önemlidir” (1999: 213).

Robertson'un bu ifadesi, yerel olanın evrensellikle birarada/iç içe bulunmasının, onun, geleneksel özelliğinden kaynaklanan “saflığını” koruduğu anlamına gelmeyeceğini imâ etmektedir. Nitekim bugün, yerel kültürler yeniden yapılanma sürecini yaşamaktadır ve bu süreç dışarıdan, evrensel olandan bağımsız gerçekleşmemektedir. “Günümüzde, tikelliğin varlığını güçlenerek devam ettirebilmesi için dışarıyla ilişkisini koparmaması ve farklılıkları üzerinde öz-denetim uygulaması zorunlu gözükmemektedir. Aksi bir durumu ifade eden saflık adına dışarıya kapanma arayışı, yerelliklerin, dışarıda maddi kültür alanında zenginleşen birikimlerden pay alamaması ve nihayet yakın gelecekteki sonunun başlangıcı anlamına gelebilir” (Özyurt, 2005: 236-237).

Tikelcilik-evrenselcilik ikiliğine diyalektik bakış açısıyla yaklaşan bir diğer düşünür Stuart Hall'a göre, küreselleşme olarak adlandırılan şey, zaten eklemlenmiş tikelliklerden oluşmaktadır. Küresel olan ise, “egemen tikelin kendi kendisini konumlandırmasının, doğallaştırmasının ve diğer azınlıklarla ilişkilendirmesinin bir yoludur” (1998: 93). Dolayısıyla, evrenselin tikellikleri yok edip erittiği bir süreçten söz edilemez. Hall, küreselleşmenin “sistemli bir biçimde her şeyi devirip geçen, benzerlik yaratan bir şey olmaktan çok, tikellik aracılığıyla işleyen; tikel mekânları, tikel etniklikleri müzakere eden, tikel kimlikleri harekete geçirerek işleyen bir şey” olduğu fikrine özellikle

vurgu yapmaktadır. Bu anlamda, “yerel ve küresel arasında süregiden bir diyalektik daima var olacaktır” (1998: 88).

Hall, evrensel-tikel ikiliğinde küreselleşmeye, tikel olanın yani yerelin cephesinden baktığında şu tespitte bulunmaktadır:

“Yerele dönüş, genellikle küresele bir tepkidir. Tarif ettiğim tarzda bir küreselleşme aracılığıyla modernliğin belli biçimleriyle karşı karşıya kaldıklarında, insanlar genellikle böyle tepki verirler. Kenara çekilip, ‘Artık hiçbir şey bilmiyorum. Kontrol edemiyorum. Bununla başedebileceğim türde bir siyaset bilmiyorum. Çok büyük. Çok kapsayıcı. Her şey ondan yana. Tüm bunların arasında kalan yarıklar, benim içinde işlemem gereken küçük alanlar var’ derler. Oysa bunları daima, dengesiz söylemler ve rejimler arasındaki ilişki anlamında ele almalıyız. Ama yerele dair söylenmesi gereken her şey bu kadar değildir” (1998: 55).

Gerçekten de bu kadar değildir; çünkü Hall, yerelin, her şeyi bastırmaya çalışan evrensel karşısındaki mücadelesi konusunda asıl payeyi *sınırdakilere (margins)* verir. Ona göre, marjinallik, günümüzde güç sahibi bir alan haline gelmiştir. Hall'a göre, eğer yirminci yüzyılda bir kültürel devrimden söz edilecekse bu, sınırdakilerin, modern sanatta, resimde, sinemada... siyasette ve genel olarak toplumsal yaşamda temsilinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır:

“Ortaya çıkan yeni özneler, yeni toplumsal cinsiyetler, yeni etniklikler, yeni bölgeler, yeni cemaatler, bazen çok marjinal yollarla da olsa mücadele ederek kendi adlarına konuşma imkanlarını elde etmişlerdir. Bunlar daha önceleri kültürel temsilin başlıca biçimlerinden dışlanmışlardı... Toplumumuzdaki iktidar söylemleri... marjinalin ve yerelin bu merkezlessiz kültürel güçlenişle şüphesiz tehdit edilmişlerdir” (1998: 55).

Küreselleşmeyi modernliğin bir uzantısı olarak ele alan Anthony Giddens'ın yaklaşımı da tikel ile evrenselin ilişkisini diyalektik olarak tanımlama

eğilimindedir. Küreselleşmeyi “uzak yerleşimleri birbirlerine, yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması” olarak tanımlayan Giddens'a göre, bu süreç diyalektiktir; çünkü “bu tür yerel oluşumlar, onları biçimlendiren çok uzak ilişkilerin tam tersi bir doğrultuya da yönelebilirler” (1998: 66). Yerel oluşumlar, toplumsal bağlantıların zaman ve mekân üzerinde “yanlamasına” genişlemesinin bir parçası olduğu için küreselleşmenin de parçasıdır. Giddens'ın anlatmaya çalıştığı, tikelle evrensel arasındaki bağlantının, her zaman tek doğrultuda işleyen ya da birinin diğerini etkilediği bir değişim/değiştirme sürecine karşılık gelmediğidir (1998: 67). Danimarka'da yayınlanmış, Hz. Muhammed'i hedef alan bir karikatürün, yerel ve küresel ölçekte yarattığı tepkiler ve ardından yaşanan gelişmeler bu sav doğrultusunda verilebilecek güzel örneklerden biridir.

Küreselleşmenin kültürel yansımaları temelinde, tikel-evrensel ilişkisine getirilen bu diyalektik bakış açısı, yansımanın, türdeşleştirici olduğu kadar farklılaştırıcı nitelik taşıdığına da dikkat çekmektedir. Bu tablo elbette, yerel oluşumların/kültürlerin/değerlerin evrensel olarak sunulana çarçabuk boyun eğmediği bir mücadele ve etkileşim alanını resmetmektedir. Diyalektik yaklaşımın bu bakışı, bizi, Özbudun (2003: 268)'un ifade ettiği üzere, 1990'lardan sonra akademik çevrelerde ağırlıklı biçimde kabul gören bir “kültürel melezleşme söylemi” tartışmasına götürmektedir.

1.3.2. Kültürel Melezleşme Söylemi

Melezleşme söylemi, genel hatlarıyla, “kültür alanında küreselleşmenin devinime geçirdiği dinamikler arasındaki *karşılıklı* etkileşime dikkat çekmekte; gelişmiş/emperyalist ülkelerin iktisadi ve siyasal hegemonyasının yanı sıra, kültürlerini de empoze etmeleri biçimindeki yorumu indirgemecilikle eleştirmekte; tikel-yerel kültürlerin merkezden gelen kültürel etkilere edilgin biçimde teslim olmaksızın, onu yaratıcı biçimde uyarladıklarını, biçimlendirdiklerini, dönüştürdüklerini, kendi değerlerini kattıklarını...; dolayısıyla söz konusu olanın tek yönlü bir asimilasyon değil,

bir kültürleşme olduğunu savunmaktadır” (Özbudun, 2003: 268). Burada, yerelliklerin edilgin biçimde teslim olmadığı merkez güç, Batı dünyası olarak gösterilmektedir. Aydınlanma’dan bu yana bir entelektüel/ideolojik/kültürel hegemonyaya işaret eden Batı/Batılılaşma kavramı, Batı’nın bölgesizleştiği; sömürgeci ve yeni sömürgeci çağın ulus devlet söyleminin, yerini, küreselleşme yönelişine bıraktığı Yeni Dünya Düzeni koşullarında, Kuzey’in mâli egemenliğince inkâra uğratılmıştır (2003: 268). Amerika Birleşik Devletleri (ABD)’nin başını çektiği, G8 gibi gelişmiş ülkelerin mâli egemenliğinde gerçekleşen teknoloji ve sermaye akışı, bugün Batı’nın, kapitalist pazarları yaratma ve denetleme eksenini belirlediği ulus-devletlerin sınırlarını geçirgenleştirmekte; nihayet ideolojik-kültürel egemenliğine son vermektedir (2003: 270).

Melezleşme söylemi, yerel kültürlerin, tercihlerini ve dönüştürme güçlerini görünür kılan alanı, bu el değiştirme sonrasında kazandığını imâ etmektedir. Ancak Özbudun’a göre, Kuzey’in mâli yayılcılığı/egemenliği, kültürel bir içerik ve yönelişten bütünüyle yoksun değildir. Bugün, aslında, Batı’nın Aydınlanmacı egemenliğinin yerini alan şey, –kültür dahil- her şeyi metalaştırma anlayışıyla birlikte gelen geç dönem kapitalizmin yarattığı, tüketime dayalı bir kitle kültürüdür. Kuzey damgalı bu tüketim kültürü, piyasayı ve kârı her şeyin üzerinde tuttuğundan daha esnek ve içleyici görünmekte; melezleşme söyleminin iddiaları da aslında bu esneklik görüntüsü üzerinde temellendirilmektedir. (2003: 271, 275). Dolayısıyla melezleşme söylemi, vurgusunu, “kültüre bundan böyle metalar dünyası dışında bir gerçekleşme alanı bırakmayan küresel kapitalist ilişkiler düzleminden, tikel ‘alıcı’ların kültürel metaları ‘alış’ (ya da ‘anlamlandırma’) tarzlarının içerdiği olasılıklara kaydırdığı” ve bu şekilde bir “hegemonyadan değil, etkileşimden söz edilebileceğini öne sürdüğü” (2003: 274) için eleştirilmektedir. Ancak söyleme dair yapılan bu eleştiri, “melezleşme” kavramını ve söylemin iddia ettiği kültürel etkileşimi, kültürü salt “tüketim”le ilişkisi bağlamında anlamlandıran ve ona başka alan bırakmayan bir anlayış içinde yorumlamamıza yol açabilir. Oysa bu kavram ve ondan üretilen söylem, Kuzey’in, tikelin müzakere ederek ya da uyarlayarak tüketmesine

izin verdiği; bu yüzden etkileşim yanılsaması uyandıran bir kültürel karşılaşma anlayışı içine sığdırılamayacak kadar geniş gözükmeğdir. Çalışmanın da ilgilendiği üzere, küreselleşmenin kültürel yansımalarından biri olarak melezleşme, “kültürel ürünlerin tüketimi”ni aşan düzeydeki karşılaşmalara atıfta bulunmaktadır. Özellikle küresel insan akışlarından, göçlerden kaynaklanan kültürel karşılaşmalar ve “melezleşme” olarak adlandırılan dönüşümlerin dikkate alınması gerekmektedir. Bu noktada John Tomlinson'un, kültürel anlamda küreselleşmenin önemli deneyimlerinden biri olarak sunduğu “yersiz-yurtsuzlaşma” kavramı akla gelmektedir.

Tomlinson (2004: 147-193), “yersiz-yurtsuzlaşma”yı iki ayrı başlık altında ele almaktadır. Başlıklardan biri, kavramın genel bir açılımını sunarken, özellikle küresel kapitalist ekonomi ile ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin, birer kültürel deneyim olarak yerel bağlamdaki yansımalarına odaklanır. Buradaki açıklama, ağırlıklı olarak tüketime bağı bir kültürel deneyimi yansıttığı için, melezleşme söylemine ilişkin yukarıdaki açıklamaya daha yakın gözükmeğdir. İkinci başlıkta ise temelini daha çok, göçleri de kapsayacak biçimde, insanların gerçek anlamda yer değiştirmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan kültürel karşılaşmaların oluşturduğu bir “yersiz-yurtsuzlaşma” deneyiminden söz edilir. Bu deneyim, en çok, Tomlinson'un, Meksikalı kültür kuramcısı N. Garcia Canclini'ye dayanarak ele aldığı biçimiyle, birer kültürel kesişim noktası olan sınır kentlerinde belirginlik kazanır. Tomlinson, burada yapılan ayırmadan bağımsız olarak, “ 'melezleşme' düşüncesinin, 'yersiz- yurtsuzlaşma' sürecinin elle tutulur bir yönünü betimlemek adına iyi bir yol olduğu”nu belirtmektedir. Nitekim “küreselleşmiş kültürün melezleşmiş kültür olduğu düşüncesinin, 'yersiz-yurtsuzlaşma' kavramının hemen ardından gelen güçlü, sezgisel bir cezbediciliği vardır” (2004: 193, 201). Diğer yandan bu çalışma, Tomlinson'un “yersiz-yurtsuzlaşma” kavramını ve bununla bağlantılandırığı “melezleşme” düşüncesini, bütün bir “kültür” kavramı çerçevesinde değerdendirdiğini gözardı etmemektedir. Dolayısıyla, Tomlinson'un ele aldığı biçimiyle her iki kavramın anlamı, göçe dayalı hareketlerden kaynaklanan kültürel etkileşim süreci ve bu sürecin göçmen azınlıkların kimliklerindeki melezleşmeye etkisi

bağlamında önem taşımaktadır.

1.3.2.1. Kültürel Melezleşmeye Temel Oluşturan Bir Deneyim: Yersiz-Yurtsuzlaşma

Küreselleşmenin modernliğin bir uzantısı olduğu konusunda Giddens'in izinden giden Tomlinson (2004), küreselleşmiş bir kültürün günlük yaşamda deneyimlenen yönlerini açıklamak amacıyla "yersiz-yurtsuzlaşma" (*deteritorialization*) kavramını önerir. Yersiz-yurtsuzlaşma, "küreselleşmenin, yaşadığımız *yerlerle* kültürel pratiklerimiz, deneyimlerimiz ve kimliklerimiz arasındaki ilişkiyi kökten dönüştürdüğü" (2004: 147) düşüncesinden hareketle ortaya çıkmış bir kavramdır. Tomlinson, kültürel bir deneyim olarak yersiz-yurtsuzlaşma sürecinden ne kastettiğini ve bu deneyimin günlük yaşamlarımızda nasıl gözlemlendiğini açıklarken, Giddens'in (1998; 2001) modernliğin toplumsal ilişkiler üzerindeki dönüştürücü etkisine atfen kullandığı "yer değiştirme/yerinden çıkarma" (*displacement/disembedding*) ve Fransız antropolog Marc Augé'nin, "organik bağı nedeniyle toplumsal olanı oluşturan antropolojik yerlerin dışındaki 'mahâller'"e (1995: 94) atfen kullandığı "yer olmayanlar" (*non-places*) gibi kavramlarından yararlanır. Tomlinson'un, "yersiz-yurtsuzlaşma"ya ilişkin, yöneltilen/yöneltilebilecek itirazları da hesaba katarak, gerçekleştirdiği tartışma şu şekilde özetlenebilir:

- Yersiz-yurtsuzlaşma, Canclini'nin (2005: 229), "kültürün coğrafi ve toplumsal kara parçalarıyla doğal ilişkisinin yok olması" olarak tanımladığı dönüşümün geniş ve kapsayıcı bir biçimini oluşturmaktadır (Tomlinson, 2004: 148).

- Yerel kamu alanlarının düzenlenişi artık yalnızca "yerelin kendine has özellikleri" tarafından belirlenmemekte ve nâmevcut güçlerin yapılandırmasına da maruz kalmaktadır. Ulusaşırı zincir mağazaların yan yana sıralandığı, özel güvenlik sistemleriyle donatılmış büyük alışveriş merkezleri bu "yerleştirilmişliğin" tipik bir örneğidir. Ancak insanların bu tür "yer"lerdeki gündelik deneyimleri, hem yerin yapılandırılmasında rol oynayan "uzaktaki"/nâmevcut güçlerin farkındalığını taşımakta; hem de "yer"e ilişkin bir aşinalık ve sahiplenme duygusu içermektedir. Bu anlamda yersiz-

yurtsuzlaşma, yerelliklerin tamamen ortadan kalktığı değil, yerel kamu alanlarının dönüşümündeki farkındalığa aidiyet duygusunun da eklendiği “iki değerli” bir deneyim olarak ortaya çıkmaktadır (Giddens, 1998: 135-136; Tomlinson, 2004: 149).

– Augé'in (1995: 78), “soyut, dolaylı bir değiş tokuşla ve sözcükler olmadan iletişim kurulan” ve “yer olmayan”lar olarak tanımladığı “üst-mahaller”, yersiz-yurtsuzlaşmanın önemli bir boyutunu yansıtmaktadır. Havaalanları, oteller, süpermarketler, otoyollar, benzin istasyonları..., organik etkileşimlerin söz konusu olduğu “gerçek” yerlerden farklı olarak, yer, hafıza ve kimlik arasındaki bağları ortadan kaldırmaktadır. Ancak yine de yerlerin “‘yer olmayanlar’ olarak düşünülmesi mutlak değildir ve bakış açısına göre değişiklik göstermektedir” (2004: 152, 154-155).

– Yersiz-yurtsuzlaşma deneyiminin yaşandığı “yer”ler yalnızca yerel kamusal alanların dönüşümüyle sınırlı değildir. Özellikle ev içi iletişim araçlarının yaygın olarak kullanımıyla birlikte, en mahrem alan olarak kabul edilen evler, dış dünyaya açık hale gelmiştir. Uydunun, kablolu televizyonun internetin, cep telefonlarının evlerde kullanımıyla birlikte, büyük küresel olaylar, oturma odalarımızdaki yerlerini almıştır. Kökleri çok uzakta olan etki ve deneyimler, yaşamlarımıza gittikçe daha çok nüfûz eder ve yaşamlarımızla iç içe geçerken, günlük deneyimin küreselleşmesiyle, ulusal kimlik de dahil olmak üzere, sabit, 'yerel' bir kültürel kimlik duygusunun muhafaza edilmesi de gittikçe güçleşmektedir (2004:150, 157).

– Diğer yandan, yeni iletişim teknolojilerinin, bilgiyi hangi kanaldan ve nasıl alabileceğimiz konusunda sağladığı *seçme* şansı, “daha iyi bilgilendirilme”yi beraberinde getirmektedir. Olayların değerlendirilmesi için “evdeki kültür”ün perspektifinden başka bir dizi perspektifin ulaşılabilir olması, kişinin kendisini ulusal/yerel “bakış açısı”na karşı belirli bir mesafede konumlandırabilmesi anlamına gelmektedir. Bu gibi yollarla “medya ve iletişim teknolojilerinin sahip olduğu kültürel önem, sadece taşıdıkları mesaj ve temsiliyetlerinde değil, ancak zaman ve mekânı nasıl deneyimleyeceğimizi

ve kullanacağımızı belirleme kapasitelerinden de kaynaklanmaktadır” (2004: 160, 161).

– Gıda endüstrisinin küreselleşmesiyle, süpermarket raflarında, egzotik yiyeceklerin de dahil olduğu sayısız çeşitlilikte gıda ürününe ulaşmak mümkün olmuştur. Bu tür bir dönüşüm, yiyecek deneyiminin tüketicinin yerellik deneyiminden koparılması, bir başka deyişle, yenilen yemekle bulunulan kültürel konum arasındaki bağın aşındırılmasıyla sonuçlanmıştır (2004: 169).

– Yersiz-yurtsuzlaşma, kuşkusuz, “kültürel deneyimin 'yer'e daha sıkı bir biçimde bağlı olduğu daha önceki durumdan uzaklaşma”ya işaret etmektedir; ancak bu farklılık, modern öncesindeki toplumların bazı kesimlerinin, göreceli biçimde hareketli oldukları, dolayısıyla, kültürel karşılaşmaların hiçbir şekilde yaşanmadığı anlamına da gelmemelidir (2004: 178).

Tomlinson'un, “yersiz-yurtsuzlaşma”ya ilişkin bu tespitleri, bir önceki başlıkta değinilen “melezleşme” söyleminin çerçevesiyle örtüşür gözükmektedir. Özbudun'un (2003) açıkladığı biçimiyle melezleşme söylemindeki kültürel etkileşim, daha çok, “sabit yerelliklerin” “merkezden gelen”i karşılamasıyla başlayan bir süreç olarak değerlendirilme eğilimindedir. Tomlinson'un (2004) “yersiz-yurtsuzlaşma”ya ilişkin ilk bölümde yaptığı bu değerlendirme de insan hareketlerinden daha çok, küresel değerlerin yerelliklere nüfûz etmesinden kaynaklanan kültürel deneyimleri vurgulamaktadır. Yine melezleşme söyleminde olduğu gibi, “yersiz-yurtsuzlaşma”nın bu biçiminde de ağırlıklı olarak, tüketim pratikleri üzerinden işleyen bir kültürel etkileşim ve “uyarlama”nın varlığı dikkat çekmektedir. Ancak ne Tomlinson'un kavramlaştırması ne de kültürel melezleşmeye yönelik tartışmalar, salt merkezden çevreye akış ya da kültürel tüketim pratikleri doğrultusunda açıklanabilecek denli dar kapsamlıdır. Nitekim Tomlinson, “sınırlarda” deneyimlenen biçimiyle “yersiz-yurtsuzlaşma”yı açıklamaya devam etmektedir.

1.3.2.1.1. Sınırlarda Yaşanan Yersiz-Yurtsuzlaşma ve Yeniden Yer-Yurt Edinme

Tomlinson'un, Meksikalı kültür kuramcısı N. Garcia Canclini'nin savlarından hareketle tanımladığı sınırlardaki “yersiz-yurtsuzlaşma”, evrensel ve tikel ölçekteki kültürel imgelerin/değerlerin/ürünlerin karşılaşmasının yanı sıra, emek göçünden kaynaklanan insan hareketlerine bağlı bir deneyim olması açısından da önem taşımaktadır. Meksika'daki kimi kent ve kasabalar üzerinden, Latin Amerika'daki yersiz yurtsuzlaşmanın ve kültürel melezleşmenin izlerini süren Canclini (2005), yaşanan yoğun emek göçü ve diğer kültürel akışlar nedeniyle buralarda ortaya çıkan belirsiz, melez ama bir o kadar da “sahiplenilmiş” kültürel tabloya dikkat çekmektedir. Tomlinson'un belirttiği üzere, Canclini'nin Latin Amerika'daki yersiz-yurtsuzlaşma anlayışının temelinde, emek göçü sırasında insanların gerçek anlamda yer değiştirmesi bulunmaktadır. “Bu nedenle Canclini için yersiz-yurtsuzlaşmış kültürün en çarpıcı biçimde görüldüğü yerler, göç sonucu oluşan 'sınırdaki mekânlar'dır” (Tomlinson, 2004: 190).

Canclini'nin çalışmasında ele aldığı yerleşim birimlerinden biri, Meksika'da bir sınır kenti olan ve 1950'lerden itibaren yoğun emek göçüne maruz kalan Tijuana'dır. Tijuana'ya yerleşmiş göçmenlerin çoğu, “Amerika-Meksika sınırında bulunan fabrikalarda ya da Amerika'da mevsimlik tarım işçisi olarak çalışmak üzere, her gün sınırlar arasında yol katetmektedirler. Diğer grup ise, sınırı aşıp Tijuana'yı görmek isteyen Amerikalı turistlere hizmet veren turizm sektöründe çalışmaktadır” (2004: 191). Canclini, Tijuana'yı, “yüzyılın başından 1980'lere değin, gece kulüpleri, alkollü içki satan dükkânları ve kumarhaneleri nedeniyle Kuzey Amerikalıların kendi ülkelerindeki yasakları delmek için sık sık ziyaret ettiği bir kent” olarak nitelermektedir. “Ancak daha sonra inşa edilen fabrikalar, modern mimari tarzda oteller, kültür merkezleri... ile birlikte kent, kimliğini güçlü biçimde tanımlayan modern, kozmopolit ve çelişkili bir yaşam alanına dönüşmüştür.” Kentin kimliğine ilişkin bu tablo, orada yaşayan insanların kendi kimliklerini ifadelerinde de karşılık bulmaktadır. Canclini'nin farklı sosyal sınıflara mensup kişilerle yaptığı görüşmelerden çıkan sonuç, sınıra özgü yaşam

biçimi ve kültürlerarası temasların, kişisel kimliklerin ifadesine damgasını vurduğu yönündedir. “Devrim Bulvarı, buradaki dükkânlar ve turistik yerler, eskiden kumarhanenin bulunduğu yere tanıklık eden minare, yasal ve yasal olmayan sınır geçişleri... yine bu kişilerin kendi kimlik ve kültürlerini en iyi temsil ettiğini düşündükleri kente özgü yer ve imgeler olmuştur” (Canclini, 2005: 234-235). “Yer”e özgü olan ve olmayan kültürel değerlerin bu denli iç içe geçişi, Tomlinson’un (2004: 191) da belirttiği gibi, “kentin ve öz kimliğinin, yoğun bir yersiz-yurtsuzlaşmanın ürünü olduğuna” işaret etmektedir. Diğer yandan, bu deneyimin bir yansıması olarak Tijuanalılar’ın kültürel kimliklerinde de melezleşmenin karakterize ettiği bir yeniden yapılanma süreci gözlemlenmekte; Canclini bu süreci, “yeniden yer-yurt edin(dir)me” (*reterritorialization*) kavramıyla açıklamaktadır. “Yeniden yer- yurt edinme”, Tomlinson’un deyişiyle, “bazı Tijuanalılar’ın kente kültürel anlamda sahip çıkmalarının bir yoludur” (2004: 191). Kavram, Giddens’in, küreselleşme sürecinde, “toplumsal ilişkilerin yerel etkileşim bağlamlarından 'kaldırılması' ve sonsuz uzunluktaki zaman-mekân boyunca yeniden yapılandırılması” (1998: 28) olarak tanımladığı “yerinden çıkarma” (*disembedding*) ve “yeniden yerleştirme” (*reembedding*) kavramlarıyla koşutluk taşımaktadır. “Yeniden yer-yurt edinme”, Tijuana örneğinde somutlaştığı biçimiyle, yaşanan “ ‘yersiz-yurtsuzlaşma’yla diyalektik bir itme-çekme ilişkisi çerçevesinde ortaya çıkar”; “kültürel karışımların temsilcilerinin, kendilerini, ‘sabit’ kimlik konumlarına yeniden yerleştirme eğilimlerine” (Tomlinson, 2004: 202) karşılık gelen bir kültürel süreci/deneyimi ifade eder. “Kenti açık ve kozmopolit olması nedeniyle öven insanlar, aynı zamanda bazı kimlik göstergelerini ve kendilerini kentin içinden sadece geçmekte olanlardan, turistlerden ya da kültürlerarası geçişi anlamak isteyen antropologlardan farklı kılacak ritüelleri sabitleştirmek istemektedirler” (Canclini, 2005: 239). Tomlinson’un deyişiyle, Tijuanalılar “yeniden bir kültürel ‘ev’ kurma girişimi”nde bulunmaktadır (2004: 203).

Tijuana örneğinde karakterize olan bu kültürel dönüşüm, göçe dayalı hareketlilikleri de içeren karşılaşmaların; dolayısıyla “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve nihayet “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarının ve bu

kavramlara içkin deneyim ve süreçlerin, kimlik yapılanmalarıyla ilişkilerini görünür kılmak açısından önem taşımaktadır. Tijuana'daki kültürel karşılaşmaların temelini ulusaşırı göçler oluşturmamaktadır. Ancak Meksika'nın “farklı bölgelerinden gelip buraya yerleşen göçmen işçilerin bir kısmının her gün, bir kısmınınsa mevsimsel aralıklarla ülke sınırına ve sınır ötesine yolculuk ettikleri” (Canclini, 2005: 233-234) unutulmamalıdır. Uzun zamandan bu yana Amerika'dan kente gelen milyonlarca turist ve onlara rehberlik hizmeti sunan kentte yerleşik diğer göçmenler de dikkate alındığında, melezleşmeye zemin oluşturan kültürel hareketliliğin nasıl çok yönlü ve çok boyutlu bir nitelik taşıdığı daha iyi anlaşılabilir. Bu tespit, melezleşme söylemini, daha önce açıklandığı biçimiyle, tek yönlü (merkezden çevreye) ve tek boyutlu (tüketim pratikleri aracılığıyla) bir hareket ve karşılaşma süreci içinde kavramanın yetersizliğine de işaret etmektedir. Nitekim Tijuana örneğinden bir adım daha öteye geçildiğinde, karşımıza, Will Kymlicka'nın (1998: 292) yirminci yüzyılın sonlarını “göç çağı” olarak adlandırmasına neden olan, sömürge sonrası küresel kitlesel göç hareketleri çıkmaktadır. Sömürge sonrası kitlesel göçler; küresel boyutta gerçekleşen çevre-merkez yönlü insan hareketi, “yerel”in gerçek anlamda evinden ayrılarak “merkez”i “kuşatma”sı¹⁰ gibi düşünsel çağrışımları beraberinde getirmektedir. “Merkez”in, Batı, Kuzey ya da Kuzeyleşmiş Batı olarak gösterildiği bu tür bir karşılaşmada, kültürel kuşatmanın el değiştirdiği söylenemez; ancak küresel göç hareketlerinin, çok daha keskin ve çetrefilli bir etkileşim sürecine işaret ettiği ve bu sürecin, kimlik yapılanmalarıyla ilişkili biçimde, sınırları genişletilmiş bir melezleşme söylemi içinden okunması gerektiği açıktır.

10 Buradaki “kuşatma” ifadesi, kendisi de Jamaikalı bir göçmen olan Stuart Hall'un, aynı zamanda oldukça keyif aldığını söylediği; “çevre”den “merkez”e gerçekleşen sömürge sonrası kitlesel göç hareketlerine ilişkin paradoksal bir duruma atıfta bulunmaktadır. Hall, bu paradoksal durumu şu ifadelerle açıklamaktadır: “Tam da Britanya kendisini sonunda... sömürgelerden kurtulması gerektiğine ikna ettiği anda, hepimiz... muz teknelerine doluşup Londra'nın göbeğine yelken açtık...İngilizler buranın gerçek yuva olduğunu söylemişlerdi hep; taşı toprağı altındı ve lanet olsun, biz de hakikaten öyle mi değil mi diye bir bakmaya gelmiştik” (1998: 44).

1.3.2.2. Küresel Göç Hareketleri ve Melezleşen Kimlikler

Melezleşme söylemini, kabaca da olsa, küresel göç hareketleriyle bağlantılı olarak tartışmaya devam etmek, küresel kültürel akışlar sonucu birer kültürel deneyim olarak ortaya çıkan “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” gibi kavramları ve bu deneyimlerin göçmen kimliğine yansımalarını, fiziksel anlamda bir “yerinden çıkarma” durumu içinde, çalışmanın temel ilgisine uygun düşecek “özel” bir çerçevede değerlendirme fırsatı verecektir.

Melezleşme söylemini, küreselleşmenin kültürel yansımaları temelinde gündeme gelen “evrensel-tikel” ilişkisi, -sınırdaki deneyimlenen biçimiyle birlikte- “yersiz-yurtsuzlaşma”, küresel kitlesel göç hareketleri ve nihayet diasporadaki kimlik yapılanmaları çerçevesinde okumanın, bu çalışma için birkaç yönden çok önemli katkısı bulunmaktadır. Bunlardan biri, çalışmanın odak noktasını oluşturan, kendisi de Türk diasporasının bir üyesi kabul edilebilecek yönetmen Fatih Akın'ın filmlerindeki kimlik temsilleriyle yakından ilişkilidir. Yönetmenin, çalışma kapsamında ele alınan filmlerindeki kimlik temsillerine yönelik sağlıklı bir çözümleme yapabilmek için, Almanya'daki Türk diasporasının ve diaspora üyelerinin ortak kimliksel özelliklerinin kaynağını da iyi tespit etmek gerekmektedir. Bu türden bir tespitin çıkış noktasını ise, küresel kitlesel göç hareketleri sonucundaki karşılaşmalara atfedilen kimlik bağlantılı kültürel dönüşümlerin açıklaması oluşturmalıdır. Ancak söz konusu dönüşümleri niteleyen “melezleşme”, “yersiz-yurtsuzlaşma” ya da “yeniden yer- yurt edinme” gibi anahtar kavramların, salt küresel göç hareketleri bağlamında ele alınması, bu kavramlar arasındaki, daha geniş bir tarihsel ve kültürel perspektife atıfta bulunan güçlü bağlantıları görmezden gelmek demek olacaktır. Böylesi bir yok saymanın ise, filmlerdeki kimlik temsilleriyle, söz konusu kavramlar arasındaki ilişkiyi bağlamsızlaştırması kaçınılmazdır. Örneğin, Fatih Akın'ın filmlerindeki kimlik temsillerinde, ikinci kuşağa ilişkin melezleşmeyi ya da bir deneyim ve süreç olarak “yersiz-yurtsuzlaşma”yı anlamlandırabilmek, hem modern ve postmodern döneme atfedilebilecek “parçalanmış ve sürekli yeniden üretilen kimlik” algısını kavramayı hem de örneğin, “yersiz-yurtsuzlaşma” ve

“melezleşme” sürecini aynı anda işleten koşulların melezleşme söylemi içinde nasıl karşılık bulduğunu tartışmayı gerektirmektedir. Dolayısıyla, çalışmanın, kimlik sorununu tarihsel dönem(leştirme)ler çerçevesinde ele alışının ve özellikle küreselleşmenin kültürel boyutu bağlamında, seçilen kimi kavramların görece geniş bir kapsamda tartışılmasının önemi, melezleşme söyleminin, küresel göç hareketleriyle ilişkili biçimde biraz daha açıldığı bu noktada ve sonraki aşamalarda, çok daha net olarak kavranabilecektir.

Kıtalararası ve denizaşırı kitlesel göçlerin tarihine bakıldığında karşımıza, öncelikle, Batı'nın sömürge tarihi çıkmaktadır. Sömürge tarihi içinde ağırlıklı olarak merkez ülkelerden çevre ülkelere gerçekleşen göçler, on beşinci yüzyıldan başlamak üzere, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına dek sürmüştür. Avrupa'dan Kuzey ve Güney Amerika'ya; Güney Afrika ve Avustralya'ya... yapılan bu göçler, göç edilen bölgelerdeki yerli kültürün yok edilmesi ve buralardaki nüfusun büyük çoğunluğunun etnik kökeninin değişmesiyle sonuçlanmıştır (Giddens, 2000: 230-231). Hindistan, Orta Afrika ve diğer sömürgelere yapılan göçlerde ise temel amaç yönetim ve siyaset olmuş; Batılılar, gittikleri bu bölgelerde siyasi ve ekonomik seçkinler haline gelmişler ve sömürülen ülkelerde, etkileri günümüze dek uzanan bir “kültür emperyalizmi” uygulamışlardır. Ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bu kıtalararası ve denizaşırı kitlesel göçlerin yönü tersine döner. “Artık göçler, Asya, Afrika, Orta ve Güney Amerika'dan Avrupa ve Kuzey Amerika'ya, bir başka deyişle, ağırlıklı olarak çevre ülkelere gerçekleşmektedir”. Bunlar arasında; Kuzey Afrika ülkeleri, Hindistan, Pakistan, Bangladeş gibi sömürge topraklardan eski sömürgeci ülkelere yapılan göçler ile Türkiye, Yunanistan, Yugoslavya ve Güney Asya ülkelerinden, Batı Avrupa ülkelerine yapılan emek göçleri önemli bir yer tutmaktadır (Özyurt, 2005: 212-213). “Öteki”nin, Batı'nın önemli/büyük kentlerine gelip yerleştiği bu “tersine istila” süreci (Morley ve Robins, 1997: 159), bu hem fizikî hem de mecâzî anlamdaki “yerinden çıkarma”, küresel çağın dönüştürücü kimliklerine ilişkin postmodernist algı ve melezleşme tartışmalarının karşılık bulduğu en temel kültürel akışları doğurmuştur. Bugün kimliklerin melezleşmesinden söz edildiğinde, hakkında en fazla konuşulan,

söz konusu akışların başkahramanları olan yeni göçmenler ve onların kimlikleri olmaktadır. Meyda Yeğenoğlu, yeni göçmen kimliğindeki melezleşmeye atıfta bulunan temel dönüşümü şu şekilde tanımlamaktadır:

“Çağdaş göçmen kimliğinin betimleyici özelliklerinden bir tanesi, eski ile yeni, sömürge ile sömürge sonrası, küresel ile yerel, Batı ile Doğu ve içerisi ile dışarı arasında bir konumda var olması dolayısıyla, sömürge sonrası durumun kültürel, ekonomik ve siyasi haritasının çelişki ve gerilimlerini dile getirmesidir. Göçmenlik, sömürgeci dönemin, içerisi ve dışarı, şehir ve köy, metropol ve sömürge, merkez ve çevre karşıtlığı üzerinde temellenen ikili mantığını altüst eden bir başka kimliğin ortaya çıkışına işaret eder. Göçmen kimliği ne arkaik ne moderndir; ne geçmişe ne de şimdiye aittir. Bu kimlik ne 'o'dur ne 'bu'dur; aynı anda her ikisidir” (1995: 80).

Sömürgecilik sonrası dönemin çevreden merkeze seyreden bu yeni hareketinde “öteki”nin konumu, Batı'nın modernist söylemindeki karşıtlıklar kümesinin dışına çıkmaktadır. Sömürgecilik döneminde merkezden çevreye gerçekleşen akış, bütünüyle boyun eğdiren bir kültür sömürgeciliğini de beraberinde getirmişken; “öteki”nin Batı kentlerine gelip yerleşmesi, etkileşim, uyarılma ya da karışımın gözlemlenebileceği farklı türden bir karşılaşmanın kendine özgü koşullarını ortaya çıkarmıştır. Bu, aynı zamanda “yerel”in, küresel kültürel anlam ve simgeleri kendi fiziksel yerelliği içinde karşılayarak kendine özgü biçimde uyarladığı ve daha çok, tüketim pratikleri üzerinden gerçekleştiği iddia edilebilecek bir melezleşme algısının da dışına çıkmak demektir.

Göç, sadece farklı kültürel anlam ve simgelerin karşılaşmasını değil, aynı zamanda ve daha geniş anlamda, kimliklerin çatısını oluşturan değer ve inanç kümelerinin biraraya gelişini de ifade etmektedir. Dil, din, etnik köken, milliyet...gibi öğeleri içeren bu kümelerden birinin seçimi ve benimsenmesi, o kümeye özgü ortak kurallara uyarak hareket etmeyi zorunlu kılmaktadır (Tok, 2003: 129). Ancak bu türden belirleyici kimlik bağlamlarının aynı toplumda

birden fazla oluşu, seçim ve özdeşleşmeyi, uyulması zorunlu ortak kuralların kültürel pratikler içinde çiğnendiği ve hatta yeni kuralların “yaratıldığı” alışılmadık bir süreç haline getirmektedir. Göçmen bir Türk ailenin üyesi olan ancak Almanya’da doğup büyümüş bir gencin kendini “Alman” olarak tanımlamayı seçmesi, onu, gündelik yaşamında sürekli Türkçe konuşmaktan alıkoyamıyor olabilir. Bu türden bir çelişki örneği, yüzeysel görünmekle birlikte, göçe dayalı kültürel karşılaşmaların, anayurttaki karşılaşmalardan farklı biçimde, kural yıkma ve yeni kurallar koymanın belirleyici olduğu bir melezleşme deneyimine atıfta bulunması bakımından önemlidir:

“Daha önce çevresel ve marjinal olan, artık merkezde ortaya çıkmaktadır. Çünkü modern metropol figürünü oluşturan, göçerdir: Efendilerin sokaklarını ellerine geçirip dillerini yeniden icat ederek, metropol estetiğinin ve yaşam tarzlarının etkin belirleyicisi odur. Bu durum eski düzeni rahatsız eder... Her şey modernitenin dillerinin şekillenmesi ve kentin farklı ritmlere göre işlenip farklı bir tempoya uydurulmasındaki hünerde ortaya konur. Bu, egemenin, efendinin – dilsel, edebi, kültürel, dinsel ve müziksel- dillerini konuşmaktır, ama daima farklı biçimde konuşmaktır. Dil ele geçirilir, parçalanır ve ardından yeni bir bükümle, beklenmedik bir aksanla ve hikâyenin akışında yeni bir sapmayla yeniden toparlanır” (Ian Chambers, 2005: 38-39).

Chambers'ın ifadesinden, göçmenin, egemen kültürün sunduğu kimlik bağlamına ilişkin kuralları, farklı kültürel kodlardan yararlanarak uyarladığını ve kendisi için yeni kimlik bağlam(lar)ına dönüştürdüğünü, anlamak mümkündür. Sömürge sonrası ulusaşırı kitlesel göçlerin ve diasporik oluşumların gündeme getirdiği bu tür bir melezleşme algısının, yaratıcılığa, karışıma ve yeniliğe yaptığı vurgu dikkat çekicidir. Ulf Hannerz (1998: 161)'in deyişiyle, “melez” (*creole*) ve “yaratma” (*create*) arasındaki benzerlikler rastlantısal değildir.

Kültürel melezliği, “iki ayrı orijinden bir üçüncünün doğması değil, başka olasılıkları doğurabilecek bir “üçüncü-uzam”ın (*third-space*) ortaya çıkması” olarak değerlendiren Homi Bhabha'ya göre, melez kimlikler, kimliğin

bu üçüncü-uzamdaki müzakere ve yapılanma süreciyle ortaya çıkmaktadır (Rutherford, 1990: 211). Üçüncü-uzam, “herhangi bir kültüre ilişkin anlam ve simgelere öncelik ya da değişmezliğin bahsedilmediği bir sözceleme alanına karşılık gelmektedir” ki burada, “bütün yerleşik anlamlar, sorgulanmaya ve yeniden yorumlanmaya açık hale gelir” (Bhabha, 2004: 55).

Özellikle sömürge sonrası üzerine çalışmaları olan Stuart Hall (1992, 1993, 1998), Homi Bhabha (1996, 2004), Salman Rushdie (1991) gibi yazarların, kültürel melezleşmeyi, Batı'nın kültürel hegemonyasını kırarak biçimde yaratıcı ve yeniliklere açık bir süreç olarak okudukları söylenebilir (Tomlinson, 2004: 199). Rushdie, ünlü eseri *Şeytan Ayetleri*'ne yönelik eleştirileri savuşturmak için kaleme aldığı çalışmasında, kitlesel göçlerin önünü açtığı melezleşmeye yönelik şu tespitlerde bulunur:

“*Şeytan Ayetleri*, melezliği katışıklığı, birbirine karışmayı, insanların yeni ve beklenmeyen biçimlerde birleşmelerinin getirdiği dönüşümü, kültürleri, düşünceleri, siyaseti, filmleri, şarkıları över. Melezleşmeden memnundur ve katışıksız olanın mutlaklığından çekinir. *Mélange*, karmakarışıklık, biraz ondan, biraz bundan; yenilik dünyaya bu şekilde girer. Bu, kitlesel göçlerin dünyaya tanıdığı büyük bir olanaktır... Melezlik, köklerinden kopma, ayrılma ve metamorfoz deneyiminin kendisinden başlar. Bu deneyim, 'göçmenlik' durumudur ve içinden tüm insanlık için bir metafor çıkarılabilir” (1991: 31).

Ancak melezleşmeyi katışıksızlık karşısında yücelten bu yaklaşımlar, Tomlinson'un da vurguladığı, dikkate değer bir başka uyarıyı gündeme getirmektedir. O da melezleşmeyi, Batı'nın kültürel hegemonyasını çürütecek ve yerine geçecek derecede öven yaklaşımların, “melez karışımın yapılanışında güç ilişkilerinin rolünü açıkça ihmal ettiği” yönündeki görüştür:

“Karışma ve birleşme metaforları, bileşimde 'eşit şartlar'ın geçerli olduğunu öngörüyor gibi görünmekte. Ancak şüpheli yaklaşım, kullanılan kültürel kaynakların eşitsiz dengesine ve (Batı, çokuluslu kapitalizm gibi) aşına olduğumuz ve yeniliğin,

hegemonik konumlarını tehdit etmeyeceğini garantileyen yerleşik hegemonyalara dikkat çeker” (2004: 198).

Ancak Tomlinson (2004: 199), hegemonik yapıların varlığının kabul edilmesinin, melezlik düşüncesini toptan reddetmeyi gerektirmediğini de belirtmektedir: “Hegemonik güçlerin etkisi, kendi bağımsız kültürel iktidarının yine de hissedilerek yaşandığı bir melezlik içinde varlığını göstermektedir”. Bu durumda, melezleşmeyi, ne Batı'nın ya da Kuzey'in kültürel hegemonyasını sindiren, kural tanımayan bir karışım, ne de hegemonyanın yeniden ve aynı biçimde üretilmesine hizmet eden bir süreç olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Bunun yerine, Nederveen Pieterse'nin deyişiyle, “karışımın barındırdığı şartları göz ardı etmeyen, hegemonyanın sadece üretildiği değil, yeniden şekillendirildiği” (Akt. Tomlinson, 2004: 201) bir melezleşme algısı, daha tutarlı gözükmetedir. Tomlinson, bu tür bir yaklaşımın “kültürel karışımların, kısa bir süre için de olsa, kendilerini 'sabit' kimlik konumlarına yeniden yerleştirme eğilimlerini atlamaktan kaçınma açısından önemli” olduğunu söylemektedir. “‘Melezleşme’yi ‘yersiz-yurtsuzlaşma’nın bir alt kavramı olarak görmek, diyalektik açıdan tersi bir kategori olan ‘yeniden yer-yurt edinme’ üzerine düşünecek kavramsal bir alan bırakacaktır” (2004: 202). Çalışmanın, kimliklerin melezleşmesine değinirken benimsemeyi tercih ettiği bu bakış açısı, sadece melezleşmenin değil, Almanya'daki Türk diasporik oluşumunun kendine özgü koşulları içinde ortaya çıkan ve Fatih Akın'ın filmlerindeki kimlik temsillerine yansıyan diğer iki kavramın işaret ettiği deneyimlerin de izlerini sürmeyi kolaylaştıracaktır. Nitekim örneğin, modern Batı'nın ulus-devlet sınırları ve Aydınlanma kaynaklı diğer söylemler, aşınmakla birlikte tam olarak ortadan kalkmış değildir. Çok kültürlülük politikasını destekleyen yasal düzenlemeler sıklıkla gündeme gelmekte; ancak göçmen, hâlâ, medeni Batı'nın ürettiği “öteki” imajında somutlaşmaktadır (Özyurt, 2005: 148). Kuzeyleşmiş Batı kaynaklı küresel kapitalizmin, her şeyi aynılaştırdığı iddia edilen yayılmacı tüketim anlayışıyla birlikte, Batı'nın bu modernist bakışı, “göçmenin miras olarak devraldığı; sorgulanmaya açılıp yeniden yazılan ancak tamamen parçalanmayan bilgi,

dil ve kimlik anlayışının” (Chambers, 2005: 40) sürdürülmesine katkıda bulunabilir. Hall'un hem “yerel”in hem de “küresel”in hareketi bağlamında ele aldığı ve “küresel postmodernizm” olarak adlandırdığı bu tabloda karşılaşmalar, “hayâlî, bildik yerlerin yeniden inşâsı ve yeniden yaratılmasını” zorunlu kılabilir. Böyle bir yaratım, insanların köklerini ve konuşabilmeleri için gerekli olan alanı aradıkları “ân”a karşılık gelmektedir. Ancak Hall'un “etniklik” dediği bu arayış, dinamik ya da karmaşık olmayan, tarihsizleştirilmiş bir “geçmiş”in “yeniden keşfini” değil, olsa olsa, bir yeniden üretimini gerçekleştirebilir. “Göçmen, geçmişin diliyle konuşmak istediğinde, aslında hareketli ve tarihsel bir dönüşüm içinde olan, eski ve yeni dillerin tümüyle konuşacaktır” (Hall, 1998: 57, 59, 60). Hareket, göçmenin varlık, kimlik ve dil duygusunun kaynağıdır. “ 'Ben', bu hareketten önce varolup ardından da dünyaya katılmaz; 'ben', sürekli olarak dünyadaki böyle bir harekette biçimlenir ve yeniden biçimlenir” (Chambers, 2005: 40). Dolayısıyla, göçmenin kimliğine yansıyan bir melezleşmeden söz etmek, aynı zamanda, bütün küresel akışların büyük hız kazandırdığı, “yersiz-yurtsuzlaşma” ya da yeniden “yer-yurt edinme” gibi, Tomlinson'un deyişiyle, ilkinin olduğu yerde ikincisinin de olduğu (2004: 202) deneyimleri de göz önünde bulundurmaya gerektirmektedir. Örneğin, Almanya'da yerleşik birinci kuşak göçmenlerin “yersiz-yurtsuzlaşma”dan fazlasıyla nasibini aldığı; ikinci kuşağın kimliklerinde belirgin bir melezleşme gözlemlendiği; ancak yeniden yer-yurt edinme sürecine salt üçüncü kuşakta rastlandığı gibi keskin ayrımlara dayalı bir tespit doğru olmayacaktır. Bunun yerine, kuşakların farklı kültür(ler)le karşılaşma, birarada yaşama ve etkileşim koşulları dikkate alınarak bunların hangi deneyimler çerçevesinde kimliklerine yansıdığını anlamaya çalışmak daha doğru bir yaklaşımdır. İkinci kuşağı temsil eden Fatih Akın'ın ve filmlerinde sıklıkla karşılaşılan aynı kuşaktan göçmen temsillerinin aileleriyle kurdukları güçlü bağ, kökleriyle ilişkileri ve sözünü ettiğimiz her üç kavramın işaret ettiği deneyimleri -eşit yoğunlukta olmasa bile- gözlemlenebilir kılan koşullar içinde bulunmaları, bu tür bir yaklaşımın doğruluğunu güçlendirmektedir. Bu aşamada, 1960'lı yıllarda, ilk kitlesel emek göçüyle başlayan Almanya'daki Türk diasporasının oluşum serüvenine, kuşaklar

arasındaki kimi deneyim farklılıkları ve bunların kimlik oluşumlarına yansımaları bakımından kısaca değinmek yararlı olacaktır.

1.3.2.2.1. Türkiye'den Almanya'ya Göç Deneyimi

Türk dış göç tarihinde, Türkiye'den Federal Almanya'ya gerçekleşen göçler önemli bir yer tutmaktadır. Yaklaşık yarım asır önce başlayan süreçte Türklerin en çok göç ettiği ülke Almanya olmuş ve bugün söz konusu ülkedeki Türk kökenli göçmen¹¹ sayısı 3 milyona yaklaşmıştır (Şen, 2010: 121). Avrupa Birliği ülkeleri ve Almanya özelinde beklenmedik sonuçlar doğuran bu uzun soluklu öykünün çok önemli bir kısmını emek göçleri oluşturmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Doğu ve Batı olmak üzere ikiye bölünen Almanya'nın Batı kısmı büyük bir ekonomik kalkınma sürecine girmiş ve giderek büyüyen işgücü açığını karşılamak üzere, Türkiye gibi, sağlıklı ve genç nüfus bakımından cazip ülkelere yönelmiştir. 1950'li yılların ikinci yarısında, özel araçlar ve bireysel girişimciler yoluyla gerçekleşen ve kitlesel bir nitelik taşımayan göç, 1961 Anayasası'nın kabulü, Türk vatandaşlarının seyahat etme özgürlüğüne kavuşması ve iki ülke arasında aynı yıl imzalanan işgücü mübadele anlaşmasının ardından farklı bir boyut ve kitlesel bir nitelik kazanmıştır (Abadan-Unat, 2002: 37-43).

Karşılıklı işgücü anlaşmasıyla birlikte, Türkiye'den Almanya'ya gerçekleşen emek göçünde çok büyük bir artış gerçekleşmiştir.¹² Anlaşma, Türk işçilerin yurtdışında bir yılını doldurduktan sonra anayurda dönmesi

11 “Göçmen” kavramı, çalışmanın ulusaşırı göç ve kimlik ilişkisine Almanya özelinde değinmeye devam ettiği bu aşamada, bir kısmı fiziksel ve coğrafi hareketliliği yaşamamış olsa bile, Almanya'ya göç sürecini başlatan birinci kuşağın çocukları ve torunlarını da kapsayacak biçimde kullanılmıştır. İkinci ve üçüncü kuşağı temsil eden Türk kökenlilerin “göçmen” olarak değerlendirilmesi, göç deneyiminin başta kültürel olmak üzere farklı boyutlardaki yansımalarının bu kuşaklarda da devam etmesinden kaynaklanmaktadır. Bir diğer gerekçe, Almanya'daki ikinci ve üçüncü kuşak Türk kökenlilerin, yerleşik olanlar-olmayanlar, yurttaş statüsündekiler-yabancılar, Almanya'da doğmuş olanlar-sonradan göç edenler... gibi oldukça çeşitli sınıflandırmalar içinde ifade bulmalarından ileri gelmektedir. Dolayısıyla “göçmenlik”, bu tür sınıflandırmalardan kaynaklanabilecek bir kavram kargaşasının önüne geçmek üzere; diğer yandan, sonraki kuşakların kimliklerine yansıyan kültürel deneyimlerinin, göç deneyiminden bağımsız değerlendirilemeyeceği düşüncesinden hareketle, ikinci ve üçüncü kuşağı da imleyecek biçimde, daha geniş bir çerçevede kullanılmıştır.

12 1960'da Türkiye'den Almanya'ya giden işçi sayısı 2.700 iken bu sayı 1963'de 27.500'e yükselmiştir (Abadan-Unat, 2002: 43).

varsayımını içeren “dönüşümlülük” (rotasyon) ilkesine göre düzenlenmiştir. Ancak beklenen olmamış; *gastarbeiter* (misafir işçi) olarak ülkeye kabul edilen Türk göçmenler, hem iş sözleşmelerinin uzatılması yönünde tavır koymaları hem de işverenlerin işçilerini bırakmama isteği doğrultusunda, Almanya'da kalıcı bir yer edinmeye başlamışlardır. 1960'ların sonuna dek süren bu ilk göç dalgası ve 1970'lerin başında hissedilmeye başlanan küresel ekonomik kriz, Almanya'da bir “göçmen sorunu” algısının doğmasında da büyük rol oynamıştır. 1970'lerin ilk yarısında, krize bağlı olarak yabancı işçi alımı durdurulmuş; ülkede yerleşik işçi göçmenlerin çalışması engellenmemekle birlikte, anayurda geri dönmeleri öğütlenmiştir. Diğer yandan, bu dönem, göçmen işçilere birtakım sosyal hakların tanındığı, Türk göçmenlerde aile birleşmelerinin ve yeni doğan nüfusunda büyük bir artışın gözlemlendiği yıllar olmuştur. Özellikle 1980'ler, oldukça küçük yaşta anayurttan göç edenler ve Almanya'da doğanlarla birlikte, ikinci kuşağın eğitimi konusunda dil ve kültür merkezli sorunların ortaya çıktığı ve belirginleştiği bir döneme işaret etmektedir. Sosyal Demokrat Parti'nin, özellikle ikinci kuşağın eğitimi konusunda benimsediği hoşgörülü politika sonuç vermeden, muhafazakâr Hristiyan Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, yabancı işçi politikasında köklü değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. 1983'te çıkarılan bir yasa ile Türk göçmenlerin anayurda dönmeleri teşvik edilmiş; daha çok vasıfsız, yaşlı, sağlığı bozuk... kimselerden oluşan bir grup göçmen, aldığı maddi teşvikle birlikte yurda dönmüştür. 1991'de yürürlüğe giren ve “geçici bir çifte vatandaşlık” uygulaması öngören Yabancılar Yasası ise Almanya'da kalmayı tercih edenleri tatmin etmemiştir. 1990'lar, bu gelişmenin yanı sıra, Almanya'nın birleşmesinden sonra yaygınlaşan yabancı düşmanlığı, aşırı sağcı partilerin güçlenmesi, *Skinhead* (dazlak kafalılar) gibi çeteci oluşumların ortaya çıkması ve ciddi sonuçlar doğuran şiddet olaylarının yaşanmasıyla anılan yıllar olmuştur (Abadan-Unat, 2002: 43-62; 2007: 3-10).

Son on yıldaki tabloya bakıldığında, yabancılara yönelik politikaların “çok kültürlülük” söylemini gölgede bırakacak biçimde, uyuma “zorlayıcı” bir çizgi izlediği gözlemlenmektedir. Özellikle, ilk kez 2005 yılında yürürlüğe

giren Göçmen Yasası'nın, son değişikliklerle birlikte, ülkeye yeni girişler konusunda önemli kısıtlamalar getirdiği ve uyum konusunda “zorlayıcı” ya da “ayırıcı” ifadeler içerdiği yönünde eleştiriler bulunmaktadır. Diğer yandan, 1990'larda yaşanan ırkçı şiddet eylemlerinin devam etmesi, ikinci, üçüncü ve dördüncü kuşağın eğitimi konusundaki yetersiz uygulamalar, işsizlik, düşük gelir düzeyi, siyaseten temsilde düşük oran, mekânsal ayrımlaşma... gibi başlıklar altındaki sorunların devamı, Almanya'daki en büyük göç kökenli topluluk olan Türklere yönelik “öteki” algısını güçlü kılmaya devam etmektedir (Altınbaş, 2009; Detsch, 2009a; 2009b; Terkessidis, 2009; Gogolin, 2008). Bütün bu sorunların varlığı, elbette, anılan konularda olumlu hiçbir resmî adım atılmadığı anlamına gelmemelidir. İkinci ve sonraki kuşakların, Alman toplumuna uyum, kültürel deneyimler ve kimlik üretimi bakımından aşama kaydettiği ve birinci kuşağa göre farklılıklar gösterdiği ortadadır. (Schönwalder ve Söhn, 2008). Ancak burada vurgulanması gereken nokta, Türk göçmenlere ilişkin yukarıda çizilen sorunlu tablonun, birinci ve daha sonraki kuşakların kimlik yapılanmalarına birer kültürel deneyim olarak yansıyan “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” gibi kavramları tartışmada belirleyici olduğudur. Diğer yandan, dört kuşağa işaret edecek biçimde, yaşanan kültürel deneyimleri ve bunların kimliklere yansımalarını etkileyen koşulların tümünü ortaya koymak ve tartışmak, bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Dolayısıyla, Fatih Akın'ın filmlerindeki kimlik temsillerinden hareketle ve ağırlıklı olarak, Almanya'ya ilk göç eden birinci kuşak ve onların çocukları olan ikinci kuşak göçmenlerin diasporik konumlarına, kültürel deneyimlerine ve bu deneyimlerin kimlik yansımalarına yoğunlaşmak yerinde olacaktır.

1.3.2.2.1.1. Almanya'daki Türk Diasporasında Kimlik Yapılanmaları

Yunanca *speiro* (dağılma/yayılma) sözcüğünden kaynaklanan *diaspora* kavramına ilk olarak Tevrat'ın bilinen en eski Yunanca çevirisinde rastlanmaktadır. Bu kaynakta, Yahudilerin Babil'den sürülmesi ve dağılmasını anlatmak için kullanılan kavram, Yunanlılar için, Antik dönemde Ön Asya'ya ve Akdeniz'e yayılmanın ifadesi olmuştur (Aviv ve Shneer, 2005: 3; Cohen,

1997: 2). Ancak modern dönemle birlikte kavramın çerçevesi, farklı nedenlere dayalı göçleri de içine alacak biçimde genişlemiştir. Ayhan Kaya, salt zorunluluk ya da sürgün temelli göçler sonucu ortaya çıkmayan modern diasporaları şu şekilde tanımlamaktadır:

“Diasporaların tarihteki bilinen ilk örnekleri Musevi ve Ermeni diasporaları olup, zorunlu göçe dayanırlar ve birlikte yaşadıkları toplumla aralarında belli bir sınır vardır. Oysa modern diasporalar şeklinde tanımlanan kolonyalizm ve işçi göçü hareketlerinin ürünü olan oluşumlar ise, çoğunlukla toplumsal birer kategori olarak ele alınmazlar. Bu tasarımlar daha çok, diasporik kültürel kimliğe sahip ya da transnasyonal-diasporik kültürel oluşumu sağlayan topluluklar olarak ele alınırlar. Bu topluluklar dönüş için o denli kararlı ve istekli değildirler. Bu nedenle de klasik diaspora kavramıyla açıklanamazlar” (2000: 61).

Kavrama ilişkin önerilen bu yeni çerçeve, küresel hareketlilikte, birbirinden farklı nedenlerle göç etmiş çeşitli toplulukları tanımlar biçimde kullanılmaya başlanmıştır. James Clifford (1994: 303), Khachig Tölölian'dan aktardığı ifadeyle, “eskiden yalnızca Yahudi, Rum ve Ermeni halkların dağılmasını tanımlayan diasporanın, bugün, göçmen, mülteci, sığınmacı, misafir işçi, sürgün topluluğu, denizaşırı topluluk, etnik topluluk gibi sözcükleri içine alan geniş bir semantik alana karşılık geldiği”ni belirtmektedir. Clifford'a göre diaspora, seyahat pratiği aracılığıyla oluşmasına rağmen geçici bir durumu anlatmaz. Bunun yerine, “mesken edinmeyi, topluluklar oluşturmayı, evden uzakta kolektif bir ev oluşturmayı içerir. Böylece, daha çok bireysel odaklı gerçekleşen sürgünden farklı” bir deneyimi anlatır (1994: 307-308). Anlaşılabacağı üzere, geçmişte olduğu gibi bugün de diasporik oluşumları imleyen bazı ortak özellikler bulunmaktadır. Örneğin, Robin Cohen (1997: 180), William Safran (1991:83-84)'ın Yahudi diasporalarından yola çıkarak belirlediği tipolojiyi dokuz başlık altında genişletir ve diasporaların, bu ortak özelliklerin önemli bir bölümünü sergilediğini ifade eder:

“(1) orijinal anayurttan genellikle travmatik biçimde ayrılma; (2) buna alternatif olarak, anayurdu, iş bulma, ticaret yapma veya sömürge amaçlı terk etme; (3) anayurda ilişkin kolektif bir hafıza ve mit; (4) ata yurdu olarak varsayılan coğrafyayı idealize etme; (5) geri dönüş hareketi; (6) uzun süre devam eden bir etnik grup bilinçliliği; (7) evsahibi toplumlarla sorunlu ilişki (8) başka ülkelerde, benzer etnik topluluklarla dayanışma duygusu ve (9) hoşgörülü ülkelerde farklı, yaratıcı ve zenginleştirici bir yaşam olasılığı.”

Cohen'in tipolojisine bakıldığında, Almanya'da yaşayan, kendileri ya da aileleri göç deneyimi yaşamış Türk kökenlilerin oluşturduğu topluluğun bazı ortak özellikler bakımından diaspora kavramına yakın durduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu tür bir tespitin çalışmaya katkısı, farklı kuşakların yaşadıkları kültürel deneyim ve bu doğrultudaki kimlik yapılanmalarının, daha özelde, Fatih Akın'ın filmlerindeki kimlik temsillerinin, çağdaş diasporanın işaret ettiği bazı ortak değerler/özellikler göz önüne alındığında daha iyi çözümlenebilecek olmasıyla sınırlıdır.

Steven Vertovec (1999: 8, 19-20), diasporayı üç farklı yaklaşım içinde değerlendirdiği çalışmasında, bir “bilinç olarak diaspora”yı, “ikili ya da paradoksal” bir yapı içinde resmeder. Buna göre diaspora, “hem ayrımcılık ve dışlanma deneyiminin olumsuz yönleriyle hem de çağdaş dünyanın kültürel/politik güçleri (İslâm gibi) veya tarihî mirasla özdeşleşmenin olumlu yönleriyle belirlenmektedir.” Bilincin bu ikili ya da paradoksal doğası, diaspora üyesinin, “burada ya da orada” veya “evden uzakta ev” gibi merkezsizleşmiş bağlantılarının bilincine, bir başka deyişle, “çifte-yerellik” durumunun bilincine işaret eder. Bir “kültürel üretim biçimi olarak diaspora” ise kültürel ürün, imaj ve anlamların sınırları aşan bir akış içinde olduğu, küreselleşme fikri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu yaklaşımda dikkat çekici olan, diaspora üyelerinin, sürekli akış halindeki küresel kültürel anlam ve simgeleri de kapsayacak biçimde, farklı kültürlerden beslenen ve alması, karışık, melez... gibi nitelendirmelerle tanımlanan, kimlik yapılanmaları üzerinde durmasıdır. İkinci olarak, söz konusu yapılanmalardaki üretim-yeniden üretim

sürecinde, kimlik bağlamlarına (diasporada verili olarak sunulan birden fazla kültürel ortama) ilişkin ortak kuralların değiştirilmesi, uyarlanması ya da yeni kurallar yaratılmasının önemine işaret edilmektedir. Diasporaya ilişkin bu çıkarımlar, Almanya'daki birinci kuşak göçmenlerin ve daha sonraları, yeni göçler, aile birleşimleri ve yeni doğumlarla birlikte onlara katılan diğer kuşakların kültürel karşılaşmalar sonrası deneyimlerine bir çerçeve oluşturması bakımından önemlidir. Bu noktadan sonra, örneğin, birinci ya da ikinci kuşağın yersiz-yurtsuzlaşma ya da melezleşme deneyimini nasıl bir kültürel-kimlik bağlamda yaşadığını kavramak daha kolay olacaktır.

Türkiye'den Almanya'ya ilk kitlesel göç hareketini gerçekleştiren birinci kuşağın, salt mecâzî anlamda değil, fizikî anlamda da bir “yerellikten çıkar(ıl)ma” deneyimi yaşadığı söylenebilir. Bu ilk göçmen grup, “çalıştırılacağı fabrikaların hemen yakınında konumlanan ve *heim* adı verilen kolektif yatakhane-yurtlara yerleştirilmiştir” (Abadan-Unat, 2002: 44). Aynı zamanda gettolaşma sürecinin başlangıcını oluşturan bu uygulama, birinci kuşağın Almanya'daki kültürel deneyimleri ve kimlik yapılanmalarını açıklamada önemli bir model olabilir. Nitekim *heim*lar, ilk bakışta, Tomlinson (2004: 151-155)'un küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan yersiz-yurtsuzlaşma sürecinin bir yönünü açıklamak üzere Marc Augé'den ödünç aldığı “ 'yer olmayan' yer” kavramını çağrıştırmaktadır. Daha önce değinildiği üzere Augé (1995: 78, 94), “yer olmayan” yerleri, “organik bağı nedeniyle toplumsal olanı oluşturan antropolojik yerlerin dışındaki mahâller”e atfen kullanmıştır. Mülteci kampları, oteller zincirleri, gecekondular, varoşlar...gibi geçiciliği, bireyselliği, eğretiliği vurgulayan kimi yerleri de bu kapsamda değerlendirmektedir. Ancak Tomlinson, Augé'ye, bazı “yer olmayan” yerlerin, tam da oranın kalıcı sakinleri, çalışanları vb. kişiler tarafından birtakım kurallar ve pratikler aracılığıyla deneyimlenebildiği için, gerçek yerler olabilecekleri noktasında karşı çıkar (2004: 154-155). Bu açıklamadan hareketle, *heim*ların, bu kolektif yurtları paylaşan ve ortak kültürel değerlerin taşıyıcıları olan göçmenler için birer “gerçek yer” oldukları söylenebilir. *Heim*lar, tıpkı gettolar gibi, birinci kuşağın yersiz-yurtsuzlaşmayla birlikte geçici de olsa yeniden yer yurt edinme sürecini yaşadıkları gerçek yerlerdir; daha da önemlisi, birinci

kuşağın Almanya'daki kültürel deneyimleri ve bunların kimliklere yansıma sürecinin genel tablosuna atıfta bulunmaktadır.

Çoğunluğunu kır kökenli, çok çocuklu ve az topraklı aile üyelerinin oluşturduğu birinci kuşak göçmenler, ilk aşamada, kendilerine yetecek kadar parayı biriktirip yurda dönmeyi hedeflemişlerdir (Doğan, 2006: 52). Bu düşünce onları, uyum çabası ve kültürel etkileşim arzusundan uzak tutmuş; etnik, dînî, kültürel vb. öğeler bakımından tamamen yabancı oldukları bir toplumla karşılaşmaları, kimliklerini yapılandırırken, “ben” ve “öteki” arasında keskin bir ayırım yapmalarının da yolunu açmıştır (Yumul, 2000: 10-12).

Göç sürecinin devam ettiği 1970'li yıllarda, aile birleşmeleri, yasadışı giriş yapan göçmenlerin kabulü ve yeni doğanlarla birlikte, “misafir işçiler”in kalıcı oldukları anlaşılmış; bir gün anayurda dönme hayalleri, giderek hayâlî bir anayurt fikrine ve memleketle, geçmişle hayâlî bağlar kurmanın deneyimine dönüşmüştür. Bir taraftan modern Batı'nın “evrensel” değerleriyle, küresel kültürün akış halindeki anlam ve simgeleriyle çakışan “yerel” değerleri; diğer taraftan ayrımcılığın ve “öteki”leştirilmenin olumsuz yüklemeleri, birinci kuşağı kendi içine kapanmaya doğru itmiştir. Bu tür bir karşılaşmada, küreselleşmenin kültürel akışlarıyla gündeme gelen evrensel-tikel ilişkisi ve iki eksenin, birinin diğerine dönüşecek biçimde, iç içe geçtiği (Robertson, 1999: 166) savı akla gelebilir. Ancak birinci kuşağın deneyiminde gözlemlenen, bu türden bir ilişkiye karşı geliştirilmiş bir tür direniştir. Daha açık bir ifadeyle, tikel/yerel'in, evrensel/küresel olanla, aynı zamanda fizikî bağlamından koparılmış biçimde karşılaşması sonrasında, geleneği, sağlığını korumaya çabalar biçimde yeniden ve yeniden üretmesi söz konusudur. Diğer yandan, geleneğin sağlığını koruyabileceği savı, bir yanılgıdan ibarettir. Çünkü gelenek ya da geçmiş, Hall (1998: 57, 59, 60)'un ifade ettiği gibi, “orada” öylece durmaz. Göçmenin de çoktan bir parçası olduğu küresel postmodern dünyanın hareketliliği içinde ancak yeniden üretilir.

Bu açıklamalardan hareketle, birinci kuşağın, gerek kişisel gerekse kolektif kimlik yapılanmalarına yansıyan kültürel deneyimi şu şekilde özetlenebilir: (1) Yerel olan, evrensel olanla, aynı zamanda fizikî

bağlamından koparılmış biçimde karşılaşmış; (2) karşılaşmayı bütünüyle ortadan kaldırmak mümkün olmadığı için yersiz-yurtsuzlaşma gerçekleşmiş; (3) ancak direniş de söz konusu olduğundan, kimliklerde melezleşmeye varan bir etkileşim, uyarılma ya da karışım olmamış ve (4) yersiz-yurtsuzlaşma, geleneğin/yerel'in yeniden ve yeniden üretildiği bir tür “kapanma”, bir “köklere dönüş” süreci biçiminde, yeniden yer- yurt edinme süreciyle bütünleşmiştir:

“ ...Göç edilen ülkede göçmenlere yönelik ayrımcılığın, onları belli bir kimlik etrafında biraraya gelmeye, köklere dönüşle zorladığı da açıktır. Köklere dönüş, yeniden kimlik kazanma, yeniden yurt edinme, yeniden özdeşleşme, bir karşı-siyaset hareketidir. Hareketin kazanmış olduğu başarı, bugün kendi kendinin referansı olmaktadır” (Özyurt, 2005: 221).

Birinci kuşağın kapanma ve köklere dönüşle tanımlanan yeniden yer-yurt edinme deneyimi, yersiz-yurtsuzlaşmanın gerçekleştiği her bağlamda kendini göstermektedir. Örneğin, eski işçi mahallelerinde, Berlin Kreuzberg'de ya da Köln Südstadt'da oluşan gettolar, daha çok bu mahallelerde yoğunlaşan etnik işletmeler (Abadan-Unat, 2002: 199-200; 2007: 13), uydu ya da kablolu televizyonların olduğu ancak izlemek için anayurdun ulusal kanallarının tercih edildiği evler, kahvehaneler, lokantalar, düğün salonları (Kaya, 2000: 52), nihayet daha çok milliyetçi ve İslâmcı akımların sözcülüğünü yapan dernekler (Abadan-Unat, 2007: 15) “yersiz yurtsuzlaşma”nın, beraberinde “yeniden yer-yurt edinme”yi getirdiği bağlamlar olarak dikkat çekmektedir. Böyle bir tabloda köklere dönüş ya da geleneğin/yerelliğin yeniden üretimi, birinci kuşağın kendini etnik-dînî temelli kolektif aidiyetler aracılığıyla ifade ettiği kimlik yapılanmalarına işaret etmektedir:

“Şüphesiz, Müslümanlar göç ettikleri için kendilerini toplumsal kökenlerinden tümüyle kopmuş değilse bile, uzaklaşmış hissediyor... Bunun sonucunda ise, bu insanların eskisinden farklı bir dînî yaşantısı oluyor... Onlar için dînî yaşantı bir çeşit

toplumsal tasavvur haline geliyor ve yeni ve kendilerine yabancı bir çevrede İslâm'a ait olma duygusunu yeniden inşa ediyorlar... Gerçekten de dînî kimliğe dönüşü başlatan, modern hayattan uzak olma değil, modern hayatın yakınında bulunmadır. En güçlü radikalizm; hareketlilik ve yer değiştirme sonucunda, Batı'nın laik siyasal düşünce tarzı ve kentsel yaşamıyla tanışan gruplarda ortaya çıkmaktadır" (Göle, 2005: 57).

Diasporanın, "evden uzakta ev" ya da "hem orada hem burada" olma bilinciyle (Vertovec, 1999: 8) uyum gösteren bu yapılanma eğilimleri, yönetmen Fatih Akın'ın da üyesi olduğu ikinci kuşakta devam etmektedir. Bununla birlikte, kültürel etkileşim çok daha yoğun gözlemlenebilmekte ve yeniden yer-yurt edinme deneyimi melezleşme sürecini de içine alacak biçimde gerçekleşmektedir.

Çoğunluğu Almanya'da doğup büyümüş olan ikinci kuşağın üyeleri, kimlik yapılanmalarının bağlamını oluşturacak ve kendilerine, ya doğdukları andan itibaren ya da çok küçük yaşlarda verili olarak sunulan iki kültürel ortamla karşı karşıya kalmışlardır. Bu durum onların yaşadığı kültürel anlaşmazlık ve çelişkileri birinci kuşağa göre daha da yoğunlaştırmıştır. Birinci kuşak, yaşadığı yersiz-yurtsuzlaşmayı, dönüş hayalleri ve köklere dönüş eğilimiyle savuşturmaya çalışırken ikinci kuşak, gettolarda kendi topluluğunun ürettiği kültürle, içinde yaşadığı toplumun kültürü arasında seçimler, uzlaşa ve özdeşleşme sürecine dayalı çelişki ve çatışmalar yaşamaktadır (Abadan-Unat, 2002: 199-200). Daha önce değinildiği üzere, ikinci kuşağın ve daha sonraki kuşakların kültür ve kimliklerinde gözlemlenen melezleşme; göçmenlere yönelik ayrımcı ve dışlamacı tutumun devamı, bu tür tutumları destekleyici eksik ve yanlış politikalar gibi "öteki"leştirilmeyi güçlendiren olumsuzluklarla birlikte, bu çatışma ve çelişkilerden beslenmektedir. Ayrıca, "ikinci kuşak üyelerinin çoğunluğunun, hem ebeveynlerinin geldiği hem de yaşadıkları ve kalmaya niyetli oldukları ülkeyle kültürel ve duygusal bir bağ oluşturmaları" (Ahlers, 1996: 116), kültürel kimlik bağamlarından birini seçmeyi ve ona göre hareket etmeyi zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla, tıpkı G. Canclini (2005)'nin çalışmasındaki Tijuana örneğinde

olduğu gibi, ikinci ve daha sonraki kuşaklar, “tikel”le “evrensel”in birbirine daha yoğun biçimde temas ettiği bir “yersiz-yurtsuzlaşma” tablosunda, sürekli sınırlar arasında¹³ gidip gelen ve her iki alana ait mevcut kurallardan seçimler yapıp, bunların uyarlandığı, dönüştürüldüğü ya da yeni kuralların eklendiği daha yaratıcı bir mücadele alanı oluşturmaya girişen bir görüntü sergilemektedir. Bu yaratıcı mücadele alanında ortaya çıkan önemli kültürel pratiklerden biri, dilin kullanım biçimi olmuştur. İkinci kuşaktan başlamak üzere diaspora üyeleri, hem Türkçe’yi hem de Almanca’yı, gündelik yaşamlarında etkin biçimde kullanmaktadırlar. Öyle ki bazen başka dillerin de dahil olduğu bu kullanım, Shana Poplack’ın *code-switching* (dil değiştirme) olarak adlandırdığı ve “bir söylem veya cümle içinde iki ya da daha fazla dil arasında gidip gelme” (2000: 224) olarak tanımladığı biçime karşılık gelmektedir.

Alev Çınar’ın, Almanya’daki melezleşme deneyimini 1995 yılında ünlenen rap grubu Cartel üzerinden anlattığı çalışmasında, sözü edilen grubun albüm kapağındaki teşekkür yazıları, “dil değiştirme”nin melezleşmeye vurgu yapan çok çarpıcı bir örneğini oluşturmaktadır. Grup üyelerinin yazdığı bu kısa notlar, “Thax To”, “EKISTIRA ŞİPESİYAL TENKS”, “DCP shouts ÖZEL SELAM to” gibi, farklı dillerin kurallarını adeta birbirlerinin içine geçirerek bozan, uyarlayan ve bileşenlerinin kaynağı bir daha tespit edilemeyecek biçimde başka bir “şey”e dönüştüren ifadelerdir (2006: 138). Aynı zamanda, grubun, üyelerinden yaptığı müzik tarzına¹⁴, albüm kapak tasarımlarından biraraya geliş nedenlerine kadar kendisini ifade etme biçimi, Vertovec’in “kültürel üretim biçimi olarak diaspora” tanımıyla da örtüşür biçimde ortaya çıkan, kültürel melezliğin benimsendiği bir yeniden yer-yurt edinme deneyimine işaret etmektedir. Yeniden yer yurt edinmenin, tıpkı

13 Göçmenlerin çoğunluğunun, Alman toplumunun ortak yerleşim birimlerinden bir anlamda yalıtılmış gettolarda yaşadıkları ve anayurtla fiziksel bağlarını koparmadıkları göz önüne alındığında bu sınırlar arasındaki gidiş-gelişlerin hem fiziki hem de mecâzî bir anlam ifade ettiği söylenebilir.

14 Cartel, Türkler başta olmak üzere, Almanya’da yaşayan diğer azınlık gruplara yönelik ayrımcılık ve dışlamaya karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Grupta Türklerin yanı sıra, bir Alman ve bir de Kübalı bulunmaktadır. Cartel’in müzik tarzı kabaca, Türk ezgi ve sazlarıyla Amerika kökenli rap müziğin ritm ve enstrümanlarının karışımından; şarkı sözleri ise ağırlıklı olarak İngilizce Almanca ve Türkçe’nin birarada kullanımından oluşmaktadır (Çınar, 2006: 134-135, 137).

Tijuana'da yaşayan gençlerin deneyimlerinde olduğu gibi, melezleşmiş bir kültürel kimliğin benimsenmesi yönünde gerçekleşmesi, ikinci kuşağı, yaşadığı deneyim ve kimlik yapılanmaları bakımından, birinci kuşaktan ayırıcı bir nitelik taşımaktadır.

Özellikle dil(ler)in kullanım biçimini yansıtacak biçimde, hem melezleşme hem de melezleşmeye eşlik eden bir yeniden yer-yurt edinme sürecine, Fatih Akın'ın filmlerindeki ikinci kuşağı temsil eden karakterlerde de rastlanır. Ancak ne söz konusu temsillerde ne de ikinci kuşağın genelinde, yeniden yer-yurt edinmenin, salt melezleşmiş kültür ve kimliklerin benimsenmesi yönünde gerçekleştiğini söylemek doğru olmaz. Örneğin, Akın'ın *Duvara Karşı* (*Gegen Die Wand*, 2004) ya da *Yaşamın Kıyısında* (*Auf der anderen Seite*, 2007) filmlerinde, temel karakterlerin bazılarında melez kimliğin izleri rahatlıkla sürülebilirse de bu, onların kimliklerindeki mevcut yapılanmayı olduğu gibi benimsedikleri anlamına gelmemektedir. Hem yakın çevre ve toplumla hem de kendi içlerinde yaşadıkları çatışmalar, onları, farklı kültürel sınırlar arasında gidip gelen yeni arayışlara itebilmektedir. Bununla birlikte ve daha sonra değinileceği üzere, Fatih Akın'ın kendi yaşamından kaynaklanan melezleşme deneyimini, kimliğine, kendini ve sinemasını neredeyse hiçbir kategori altında değerlendirmeyecek derecede yansıttığını belirtmek gerekmektedir (Ulusay, 2008: 339-342). Dolayısıyla Akın'ın, filmlerinde temsil edilen ikinci kuşağın kültürel deneyimleri ve kimlik yapılanmaları ile kendi deneyimleri ve kendini ifade ediş biçimi arasında birebir örtüşme beklemek doğru olmaz. Bu farklılık, bizzat melezleşmenin beslendiği çatışma ve çelişkilerin, sanatsal üretim alanına, estetik ve politik söylem bakımından alternatif oluşturabilecek bir yaratıcılıkla yansımalarının yolu da olabilir. Aksi halde, Fatih Akın filmlerinin “göçmen sineması” ya da “diaspora sineması” olarak adlandırılan ve çok çeşitli sınıflandırmalar ve alt başlıklar halinde açılan sinema içinde, bir konuma sabitlenmesi çok daha kolay olurdu.

Çalışma, filmlerindeki kimlik temsillerine odaklandığı Fatih Akın'ı, kabaca Avrupa “göçmen sineması” altında sınıflandırılan alt gruplardan birine dahil etme çabasını içermemektedir. Bununla birlikte, yönetmenin, göç

ve göçmen deneyimini anlatan; kökeninden ötürü “öteki” kalmaya mahkûm olanın sıkıntısını ve direnişini, kimi zaman da parçalanmanın, karışmanın, dönüş(tür)menin ve durmadan başka biri olmanın hazzını yansıtan bu sinema içinde anılması kaçınılmazdır. Dolayısıyla, bir sonraki bölümde, “göçmen sineması”, “diaspora sineması” ya da “aksanlı sinema” gibi başlıklar altında ele alınan ve alt-tür ayrımı sorunlu bir sinema türüne ilişkin genel kavramlara değinilecektir. Bu çaba, tarihsel bir sıralamadan çok, anılan kavramların kapsadığı sinemasal üretim tarzını ve koşullarını yansıtacak bir özet niteliğinde olacaktır. Böylece, Fatih Akın'ın, özelde Almanya'ya emek göçleriyle başlayan süreçte Türk-Alman sineması, genelde ise Avrupa göçmen sineması içindeki konumu belirginleşmiş olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

MELEZLEŞEN KİMLİKLERİN ÜRETİM ALANI OLARAK AVRUPA GÖÇMEN SİNEMASI

Sınır ötesi akışlar ağı ile örülmüş küresel çağda, hareketliliği imleyen temel kavramlardan birinin “göç” olması tuhaf karşılanmamalıdır. Ancak göçle birlikte ortaya çıkan pek çok öykü, en az, yönü ve boyutları farklı olan öncekiler kadar tuhaftır; uzun süren bir sömürgecilik tarihinden sonra kısmen de olsa eve dönmeyi kararlaştıran Avrupa ile kendisini “iade-i ziyaret”e gelenler ve onlara katılan davetli-davetsiz misafirlerin öyküsü gibi. Bu tür bir ifade, elbette, öykünün tüm kahramanlarını ya da “çatışma”nın farklı boyutlarını kapsayacak bir derinlik taşımaz. Diğer yandan, her anlatının, onu yazan ya da söyleyenin “dil”inden bir temsil olduğu düşünülürse, mutlak bir gerçekliğe ulaşma çabası da boşa çıkacaktır. Yine de bir zamanlar sömürge halkı iken gelip Avrupa’nın göbeğine yerleşiverenler; savaştan, baskıdan kaçan sığınmacılar, işsizler, yoksullar, kısacası daha iyi bir hayat umuduyla, Özgür Yaren (2008: 10)’in deyişiyle “vatanlarından daha uygun koşullarda sömürölmek için” yer değıştirenler...; onların öyküsü az çok yukarıda söylendiğı gibi başlar. Sonra anlatılar çoğalır; bazen dağılmanın, kaybolmanın, yok sayılmanın sıkıntıları, bazen de karışmanın, görünmez olmanın hazzıyla çeşitlenir. Anlatanlar her zaman göçmenler değildir ancak anlatılarda, dolaylı biçimde bile olsa göç etmenin ve göçmenliğin deneyimleri gözlenir, tıpkı göçmen sinemasında olduğu gibi.

Avrupa göçmen sineması, II. Dünya Savaşı’ndan sonra ve özellikle 1960’lardan itibaren, çoğunluğunu “Üçüncü Dünya”¹⁵ ülkeleri ve sömürge sonrası bağımsızlığını kazanan ülkelerden gelenlerin oluşturduğu kitlesel göç hareketleri üzerine temellenmiştir. Eski sömürge halkları, sürgünler, sığınmacılar, işgücü açığını kapatmak üzere karşılıklı anlaşma yoluyla veya

15 “Üçüncü Dünya”, “sömürge, yeni sömürge ya da sömürgecilikten kurtulmuş uluslara ve’azınlıklar’a işaret eden, bu ulusları ‘geri kalmış’, ‘az gelişmiş’ ve ‘ilkel’ olarak konumlayan tahakkümcü bir dile karşı oluşturulmuş bir kavram” (Ulusay, 2008: 56) olarak, Birinci Dünya’yı oluşturan merkez kapitalist-emperyalist ülkeler ile İkinci Dünya’yı oluşturan sosyalist blok dışındaki ülkelere (Başkaya, 2003) karşılık gelecek biçimde kullanılmaktadır.

kaçak olarak gelen işçiler..., ilkin göç edilen ülkelerin hükümetlerince sorun olarak algılanmamış ancak daha sonraları gelişen ekonomik krizler ve göçmen sayısının hızla artmasıyla, ulusaşırı göç, Avrupa için çözülmesi gereken büyük bir sorun haline gelmiştir. Özellikle 1970'lerden sonra, Almanya'nın başı çektiği kimi ülkelerde “yabancı” olarak anılan bu insanlara yönelik ayrımcı ve kısıtlayıcı politikalar, göçmenler ve ev sahibi ülkeler arasındaki ilişkiyi gitgide gerilimli bir noktaya taşımıştır.

Avrupa göçmen sineması ilkin daha çok, göçmenlerin göç ettikleri ülkede yaşadıkları sıkıntıları, evsahibi ülkeyle ilişkilerini ve deneyimlerini aktaran filmlerle dikkat çekmiştir. Göçmen sinemasına uygun yapıtlar verenler yalnızca göç deneyimini yaşamış yönetmenler olmamış; Alman Reiner Werner Fassbinder gibi, göçmenlere yönelik ilgi ve duyarlılıklarından ötürü film yapan yönetmenler de bu alana katkıda bulunmuştur.

1990'lı yıllarda ikinci ve üçüncü kuşak yönetmenlerin yetişmesiyle, göçmenlerin sorunlarını daha dolaysız biçimde aktaran, göçmenleri daha insancıl bir bakış açısıyla temsil eden filmler üretilmiştir. Ayrıca, kendileri göç etmemiş olsa da ailelerinden ötürü göçmen kökenli kabul edilen yeni kuşakların içinde yaşadıkları toplumla olan etkileşimleri, melezleşme deneyimini beraberinde getirmiş ve bu kuşakların ürettiği yeni göçmen filmleri “doğrudan göçmen temsili odağından uzaklaşarak kimi zaman doğrudan, kimi zaman eleştirel ve dolaylı biçimde çok kimlikli ve çok kültürlü bir dünya tasvirine evrilmişlerdir” (Yaren, 2008: 7, 10).

2.1. ÜÇÜNCÜ DÜNYA SINEMASI / ÜÇÜNCÜ SINEMA

Bugüne kadar yapılagelmiş çalışmalarda, göçmen sinemasını, göçe ve film üretim sürecine bağlı pek çok öğeden yola çıkarak çeşitli başlıklar altında sınıflandırma ve değerlendirme çabası göze çarpmaktadır. Örneğin, Avrupa'ya göçlerin ağırlıklı olarak Üçüncü Dünya ve sömürge sonrası ülkelerden gerçekleşiyor olması, göçmen sinemasının “Üçüncü Dünya sineması” olarak kavramlaştırılmasının yolunu açmıştır.

Ella Shohat ve Robert Stam, sinemayla ilişkilendirilecek bir “Üçüncü Dünya” kavramının, Asya, Afrika ve Latin Amerika kaynaklı yapımların yanı

sıra, Birinci Dünya'nın azınlık sinemasını da kapsayan geniş bir alana karşılık geldiğini belirtmektedir (1994: 27). Shohat ve Stam, ayrıca, belli bir estetik anlayış, anti-emperyalizm gibi politik bir duruş, bir çıkış noktası ve program çerçevesinde tanımlanan “Üçüncü Sinema”¹⁶ kavramını dikkate alarak Üçüncü Dünya sinemasının atıfta bulunduğu farklı anlam ve çerçeveleri şöyle özetler:

- “1) Nerede üretildiklerine bakılmaksızın, Üçüncü Dünya halkları tarafından ve onlar için üretilen; aynı zamanda Üçüncü Sinema ilkelerine bağlı, 'Üçüncü Dünyacı' filmlerden oluşan bir çekirdek çember,
- 2) Üçüncü Sinema ilkelerine uyup uymadığına ve yapıldığı döneme bakılmaksızın, Üçüncü Dünya halkları tarafından gerçekleştirilen çok daha geniş bir çember,
- 3) Üçüncü Sinema ilkelerine uyan, Üçüncü Dünyalılar desteğiyle Birinci ve İkinci Dünyalılar tarafından üretilmiş filmleri kapsayan çember ve
- 4) Hem 'dışarıda' hem de 'içeride' bulunarak kuraldışı bir durum oluşturan, Mona Hatoum ve Hanif Kureishi'nin gerçekleştirdiği gibi, Üçüncü Sinema uylaşımlarına dayanan ama aynı zamanda bu uylaşımları sorgulayan, mevcut diasporik melez filmleri kapsayan bir çember” (1994: 28).

Nejat Ulusay, Üçüncü Sinema'nın, “Hollywood filmlerinin dünya ölçeğindeki baskın konumu, 'militan izleyicisi'nin kaybolması, kurucu sinemacılarının zorunlu ya da gönüllü sürgün edilme durumları, Afrika ve Latin Amerika filmlerinin yapımında Britanya, Japonya, Kanada, Fransa..., Almanya gibi 'Birinci Dünya' ülkelerinin parasal desteğinin giderek artmış olması” gibi

16 Shohat ve Stam, Üçüncü Sinema'nın, “Küba Devrimi'nden, Arjantin'de Peron'un (milliyetçi ve popülist politikasıyla tanınan Arjantin devlet başkanlarından...) 'üçüncü yol'undan ve Brezilya'daki *Cinema Novo* benzeri sinema hareketlerinden ortaya çıktığını” belirtmektedirler . “Üçüncü Sinema, estetik olarak Sovyet montaj anlayışından, Brecht'in epik tiyatro yaklaşımından, İtalyan yeni-gerçekçiliğinden ve hatta Grierson'un 'toplumsal belgesel' yaklaşımından etkilenmiştir; Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından 1960'lı yılların sonunda düstur edinilen Üçüncü Sinema, bu isimlerce, Üçüncü Dünya'da ve Üçüncü Dünya'nın Birinci Dünya içindeki eşdeğer oluşumlarında sürdürülen anti-emperyalist bir mücadele; zamanın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal dışavurumu olarak tanımlanmıştır” (Akt. Shohat ve Stam, 1994: 28).

nedenlerden ötürü eski anlamından uzaklaştığına dikkat çekmektedir. Diğer yandan, “göçmen, sürgün ya da diasporik sinemacıların filmleri, Üçüncü Sinema'nın 'ulusallık' vurgusuna ya da doğrudan folklorik öğeren içeren bir malzemeye sahip görünmemektedir” (2008: 57). Bu noktada, göçmen sinemasına, Shohat ve Stam'in yaptığı gibi Üçüncü Dünya penceresinden bakan ancak farklı bir sınıflandırmaya başvuran Hamid Naficy aklı gelmektedir.

2.2. AKSANLI SİNEMA

Hamid Naficy 1994'te yayınlanan bir makalesinde, gönüllü ya da gönülsüz biçimde göç deneyimi yaşamış, çoğunluğu *auteur* olarak nitelendirilebilecek yönetmenlerin ürettiği filmleri, üretim ve tüketim koşulları, tematik ve biçimsel özellikler...'e dayalı uyuşumlardan yola çıkarak “bağımsız ulusaşırı sinema” başlığı altında ele almıştır. “Aksanlı sinema” kavramı bu çabanın bir uzantısı ve açıklaması olarak değerlendirilebilir. Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001) adlı kitabında aksanlı sinemayı üreten “aksanlı sinemacılar”ı şöyle tanımlar:

“Aksanlı sinemacılar, toplumsal oluşumların ve sinemasal pratiklerin çatlaklarında (*interstices*) üretim yapan, sürgün ve diaspora sinemasının evrensel figürleridir. Çoğunluğunu, 1960'lardan bu yana Kuzey'in kozmopolit merkezlerine yerleşen, anayurt-yeni yurt kaynaklı gerilim ve çelişkiler yaşayan, Üçüncü Dünya ve sömürge sonrası ülkelerden gelenler oluşturur. Genellikle bağımsız, stüdyo sisteminin ya da anaakım film endüstrilerinin dışında çalışırlar ve çatlağa ait ya da kolektif üretim biçimlerini, anılan sistem çerçevesindeki üretim biçimlerini eleştirmek için kullanırlar. Bunun bir sonucu olarak da marjinallik ve farklılığın gerilimlerine yatkın görülürler. Anılan ortak özellikleri paylaşımlarına rağmen, farklılık ve gerilimlerin varlığı, aksanlı sinemacıların türdeş bir grup ya da bir hareket oluşturmalarını engeller. Söz konusu farklılık ve gerilimlere ilişkin kodlamalar içermesi, filmlerinin bildik anlatı ve

jenerik şemaları ile açıklanması için de yeterli değildir; bundan dolayı bu filmler, aksanlı biçime özgü bir grup oluştururlar” (2001:10).

Naficy'nin, sözü edilen göçmen sinemacıların filmlerini tanımlarken “aksan” sözcüğünü kullanması tesadüfi değildir. “Aksan” Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde, “bir ülkenin insanlarına veya bir çevreye özgü söyleyiş özelliği” olarak tanımlanmaktadır. Naficy'nin dilbilimsel anlamda benzer biçimde tanımladığı bu sözcük, aynı zamanda, politik ve sosyal anlamda bir değer yükleyici olarak iş görmektedir. Bir kişinin kelimeleri söyleyiş biçiminden, o kişinin hangi ülkede/yörede yaşadığı ya da nereden geldiği; ait olduğu sosyo-ekonomik sınıf, eğitim seviyesi, fiziksel özellikleri vb.ne varıncaya dek olumlu ya da olumsuz yargılar içeren çıkarsamalar yapılmaktadır. Dolayısıyla bütün aksanlar, dilbilimsel açıdan eşit önemde olmakla birlikte politik ve sosyal olarak eşit değere sahip değildir; bunun yerine, bireysel farklılıklar ve kolektif kimliğe ilişkin güçlü birer imleyicidir (2001: 22-23).

“Aksan” sözcüğü, sinemaya uyarlandığında, anaakım sinemanın egemen üretim koşullarında gerçekleştirdiği, ticari amaçlı eğlence filmleri çerçevesinde standart ve değer yüksüz bir çağrışım uyandırır. Naficy, buradan yola çıkarak, alternatif sinema içinde üretilen bütün filmlerin, farklılık ve benzerlikleriyle birlikte kendi alt türlerini oluşturacak aksanlara sahip olduğunu belirtmektedir. Diğer yandan, Naficy'nin çerçevesini belirlemeye çalıştığı sinemanın aksanı, anaakım sinemanın endüstriyel üretim koşullarının dışında, hem bireyselliği hem de kolektifliği içeren özgün üretim biçimlerine sahip olması ve sinemacıyla izleyicisinin, yersiz-yurtsuzlaşmış konumundan kaynaklanmaktadır. Dahası, sürgün ve diasporik deneyime ilişkin aksanlı ton, filmlerin anlatı yapısından görsel biçimine, karakterlerinden konusuna ve ana fikrine kadar, yapısal bileşenlerine derinlemesine işlemektedir (2001: 23, 63). Naficy, sözü edilen bileşenleri, aksanlı biçimde belirleyici oldukları gerekçesiyle, çeşitli alt başlıklar içinde açıklamaktadır. Bunlardan, aksanlı filmlerdeki kimlik temsillerini daha dolaysız biçimde etkileyebileceği düşünülen bazılarına değinmek yararlı

olacaktır.

Naficy'nin, aksanlı filmlere ilişkin olarak; mizansen, çerçeveleme, ışıklandırma, dekor, mekân vb. öğeler açısından değerlendirdiği “görsel biçem”de dikkat çekici olan, amatör bir estetikle birlikte, ağırlıkla gerçek mekânların kullanılmasıdır. Aynı zamanda, etnik kodları ön plana çıkaran kapalı mekânlara ya da mekânların klostrofobik bir etki uyandıracak biçimde sunumuna sık rastlanır. Mekân açısından gözlemlenen bir diğer ortak özellik, bu tür filmlerde, Augé (1995)'in “yer olmayanlar” olarak adlandırdığı; havaalanları, limanlar, oteller, tren ve otobüs garları... gibi yersiz-yurtsuzlaşma deneyimine aracılık eden mekânların sık kullanılmasıdır. Sınırlar arasında sürekli hareket etmeyi, kimliklerdeki çok parçalılık, geçişlilik ve devingenliği de temsil eden bu tür mekânlara Fatih Akın'ın filmlerinde sıklıkla rastlamak mümkündür.

Aksanlı biçemin bir başka bileşenini oluşturan “anlatı yapısı”nın, öğelerinden biri, “çok seslilik” ve “çok dilliliktir”. Aksanlı filmlerde, sözel ve işitsel olanın vurgulandığı ve Poplack (2000:224)'in tanımladığı biçimiyle “dil değiştirme”yi (*codeswitching*) içeren bir çokdilliliğin egemen olduğu anlatı yapıları gözlemlenir. Tercüme seslendirmeler, altyazılar ve müziklerle de desteklenen çokseslilik ve çokdillilik, aynı zamanda, göçmenin/göçmen sinemacının kimliğinin bir yansımasıdır. Anlatı yapısı içinde dikkat çeken bir başka nokta, anlatı mekânı ve zamanının, kamusal tarihten çok, kişisel hafızanın biçimlendirmesinden geçerek temsil edilmesidir (2001: 289-290).

Aksanlı filmlerde karakterler de çok dilli ve egemen dili aksanlı konuşan kişiler olarak kurgulanır. Çoğunluğu, yabancı, yabancılaştırılmış, yasadışı, yalnız kimselerdir ve temsil ettikleri kimliklerde bölünmüşlük ya da melezleşme gözlemlenir. Diğer yandan, aksanlı sinemanın üretim koşullarına da bağlı olarak, oyuncuların çoğu göç kökenlidir ve oynadıkları karakterler doğrultusunda kendi deneyimlerini temsil ederler.

Konu, anafikir ve olay örgüsü, genellikle, “evi arayış yolculuğu”, “evsizlik yolculuğu” ve “eve dönüş yolculuğu” olmak üzere üç yapı içinde biçimlenir. Birincisi, sürgün ve ayrılışa yol açan olayları ve anayurt (aynı zamanda “evden uzakta ev”) arayışını; ikincisi, süreğen bir hareketlilik

durumuyla birlikte “yersiz-yurtsuzlaşma”yı; üçüncüsü ise, geri dönüşü, geri dönüş arzusunu, geri dönüş olanaksızlığını ve geri dönüşün temsilini içerir. Tüm bu yapılar çerçevesinde kimlik, devşirilmiş bile olsa, bir bağlam arayışı, bir başka deyişle, “yeniden yer-yurt edinme”yi gözlenir kılan deneyimlerin yaşandığı bir bütünlük arayışı içindedir

Son olarak, aksanlı sinemacının filmlerinde, kendisini, kişisel öykü ve deneyimleriyle olduğu kadar, görsel ve işitsel düzeyde de temsil ettiği söylenebilir. Aksanlı sinemacılar, aynı zamanda, film üretim sürecinin farklı aşamalarında aktif rol üstlenmeleri açısından *auteur* konumunda değerlendirilmektedir (2001: 289-292).

Naficy'nin aksanlı biçimin bileşenlerinden yola çıkarak tespit ettiği bu ortak özellikler, daha ileride değinileceği üzere, Fatih Akın'ın filmlerindeki anlatı yapısı, görsel biçim, ana fikir..., karakterler ve daha özelde karakterlerin temsil ettiği kimlik tablolarıyla da örtüşür gözükmektedir. Nitekim Naficy, aksanlı biçime ilişkin temel uylaşimleri; (birek değışken olarak devreye girebilecek olan) çeşitli göç nedenleri, üretim koşulları, göç sonrası yaşanan farklı deneyimler, farklı kuşaklar ve elbette tüm bu çeşitliliklerin filmlere yansıma biçimlerini göz önünde bulundurarak tespate çalışmıştır. Ancak aksanlı filmleri üreten sinemacılarla ilgili yapmış olduğu ayırmda, göçe kaynaklık eden nedenler, anayurt ve yerleşilen ülkeyle ilişki biçimleri ve göç öncesi/sonrası yaşanan deneyimler, her bir grubun ürettiği filmlere de yansımak üzere, önemli değışkenler olarak dikkat çekmektedir. Naficy, aralarına keskin sınırlar çizmemekle birlikte, aksanlı sinemacıları, “sürgün”, diasporik” ve “sömürge sonrası etnik ve kimlik” sinemacıları olarak üç grupta değerlendirmektedir. Her bir gruba üye sinemacıların deneyimleri arasındaki farklılıklar, örneğin, filmlerinde odaklandıkları konular, anlatım biçimleri ya da ağırlıkla gözlenen kimlik temsillerine yansımaktadır. Bu noktada vurgulanması gereken, Almanya'daki göçmen sineması örneğini ya da daha özelde, kişisel deneyimleri ve filmlerindeki çeşitlilikler göz önüne alındığında, Fatih Akın gibi sonraki kuşak yönetmenleri herhangi bir başlık altında konumlandırmanın güç olduğudur. Diğer yandan, Naficy'nin aksanlı sinemacılara ilişkin sınıflandırmasına, öne çıkan benzerlik ve farklılıklar

çerçevesinde değinmek, Fatih Akın'ın göçmen sineması içindeki konumunu belirginleştirmek ve filmlerindeki kimlik temsillerinin daha etkin bir değerlendirmesini yapabilmek açısından önem taşımaktadır.

2.2.1. Sürgün Sinemacıları

Sürgün kavramı, Naficy'nin üzerinde durduğu biçimiyle, anayurdu gönüllü ya da gönülsüz biçimde terk etmiş; ancak anayurt ve kültürel kökleri ile hâlihazırda yaşadığı ülke ve kültürü arasında, çelişiklere ve zıtlıklara dayalı bir ilişki biçimini sürdüren birey ya da gruplara atfen kullanılmaktadır. Naficy, sürgün deneyiminin bir uzantısı olarak anayurtla sürdürülen bağın, sürgün sinemacıların filmlerinde, güçlü bir geri dönme arzusu olarak yansıtıldığını belirtmektedir. Sürgün sinemacı, yer değiştirme deneyiminin özellikle ilk evrelerinde, yaşamındaki her şeyi, anayurtla ilişkili biçimde ve politik terimlerle ifade etme eğilimindedir. Dolayısıyla pek çok sürgün sinemacının erken dönem filmlerinde, kendi deneyimlerinden çok, anayurtları ve orada yaşayan insanlara ilişkin temsiller yer almaktadır (2001: 12).

Naficy'e göre sürgün sinemacının bir *auteur* olarak yaratıcılığı, çatlağa ve mücadele alanına denk gelen konumundan kaynaklanmaktadır. Yersiz-yurtsuzlaşmayla birlikte, “hem orada hem burada” olma, “eski ve yeni'yi, önce ve sonra'ı” birarada yaşama hali, gerilim ve çelişkiler barındıran ilişkilerin devamını sağlamaktadır. Hepsi için geçerli olmasa da sürgün sanatçıların sinema ya da edebiyat alanında verdikleri özgün ve çarpıcı eserler, bu gerilimli ve çelişkili süreçten beslenmektedir (2001: 12-13).

Sürgün sinemacılar grubuna dahil edilebilecek yönetmenlerin çoğunluğunun, Yılmaz Güney ve Bahman Farmanara gibi tekil örnekler dışında, sürgün deneyimini yaşadktan sonra sinemayla ilgilenmeye başladıkları söylenebilir. “Josef Fares (Lübnan), Hany Abu Assad (Filistin)...., Nizamettin Ariç (Türkiye)...., 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, sığınılan ülkelerdeki sürgünlük deneyimi gibi temalara sahip yapımlar bulunmaktadır” (Yaren, 2008: 85).

2.2.2. Diasporik Sinemacılar

Diasporayla sürgün olma durumu arasındaki kimi farklılıklar, diasporik sinemacılarla sürgün sinemacılar arasındaki farklılıklarda da belirleyici rol oynamaktadır. Naficy diaspora üyelerinin de tıpkı sürgünler gibi, anayurttan ayrılmadan önceki kimliklerini koruduklarını ve diasporik kimliğin, bu önceki kimliğe dayalı olarak yapılandığını belirtmektedir. Ancak diasporalar, sürgün durumundan farklı olarak, anayurt ideallerini, kolektif bir hafıza çerçevesinde korumaktadırlar. İkincisi, sürgünlerin anayurtla ilişkileri, birebir ve dikey bir nitelik taşıırken, diasporaların ilişkisi çok boyutlu ve yatay bir nitelik sergiler. Bunun nedeni, diasporaların aynı zamanda yurttaşları olan farklı bölgelerdeki diasporalarla da ilişki içinde olmalarından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, diasporayı ve diasporik oluşumlardaki kimlik yapılanmalarını belirleyen öğelerin, sürgündekinden farklı biçimde, çokluk, çeşitlilik ve melezlik olduğu söylenebilir.

Sürgünler ve diaspora arasındaki sözü edilen farklılıklar, sürgün sinemacılarla diasporik sinemacıların filmlerine de yansımaktadır. Sürgün sinemacıların filmlerinde, anayurtla birebir ilişki ve orada yaşayan yurttaşları temsil etme çabası baskın görünürken, diasporik sinemacıların filmlerinde bu ilişkinin merkeze alındığı; yokluk, kaybetme duygusu ve partizan politik terimlerle örülmüş anlatı yapılarına pek rastlanmaz. Bunun yerine, çoklu ve devingen kimlik temsillerinin ağırlıkta olduğu filmler söz konusudur (Naficy, 2001: 14-15).

Diasporik sinemacılar ve gerçekleştirdikleri filmlere çeşitli örnekler sunabilecek geniş bir gruba, dünyanın çeşitli ülkelerinde konumlanmış Ermeni diasporaları oluşturmaktadır. Yaren (2008: 78), diasporik sinemacıların “üyesi oldukları toplulukla sinemasal düzlemdeki ilişkilerinin yoğunluğuna göre 'ilişkisiz', 'mesafeli' ve 'adanmış' sinemacılar olarak üç grupta toplanabileceği”ni ifade etmektedir. Buna göre, *La Cité de la peur* (Korku Şehri, 1993), *Le Boulet* (Ağırlık, 2002) gibi ticari komedi filmleri üreten Fransız Ermeni diasporasından Alain Berberian, filmlerinde sürgünlüğe ya da diasporaya ilişkin temsillere yer vermeyen ilişkisiz

sinemacılardan biridir. Kariyerleri boyunca birkaç çalışma dışında sürgünlük ve diaspora deneyimlerine ilişkin herhangi bir projede yer almayan; ancak anaakım sinema içinde hem televizyon hem de beyazperde için başarılı ticari filmler üreten Henri Verneuil ve Robert Kechichian gibi Ermeni asıllı Fransız yönetmenler, mesafeli sinemacılara örnek gösterilebilir. Verneuil'in, kariyerinin sonunda çektiği *Mayrig* (Anne, 1991) ve *588 Rue Paradis* (Cennet Sokağı, No: 588, 1992) adlı filmler, 1915 Ermeni tehciri ve yeni yurda uyum sürecinin yaşattığı deneyimler ile nostalji duygusunu yansıtan çalışmaları olmuşken; Kechichian'ın, Yaren'in deyişiyle, “hem anlatısı hem de finansal yapım koşulları açısından yine de anaakım ticari sinema içinde değerlendirilebilecek olan” 2002 tarihli *Aram* adlı çalışması, yönetmenin kendi konumundan yararlanarak diaspora meselesine değindiği tek filmidir (2008: 79-80). Son olarak, oyunculuk kariyeri boyunca *Mayrig*, *Aram*, *Le Voyage en Arménie* gibi diaspora filmlerinde rol alan; 1999 ve 2003 tarihli iki filminde Ermenistan depremi ve depremden on yıl sonrasına değinerek “ilgisini güncel etnik devlete yönelten” ; 2007'deki *Returning* (Soloz'a Dönüş) adlı belgesel filmiyle de tarihsel anayurda yolculuk gerçekleştiren Serge Avedikian, kimlik aidiyeti sinemasal pratiklerine de yansıyan adanmış sinemacıların tipik bir örneğidir (2008: 81-82)

2.2.3. Sömürge Sonrası Etnik ve Kimlik Sinemacıları

Naficy, aksanlı sinemacılar içinde gösterdiği üçüncü grup olan sömürge sonrası etnik ve kimlik sinemacılarını “hem etnik hem diasporik” olarak tanımlar. Etnik ve kimlik sinemacıları, sürgün ve diasporik sinemacılardan, yaşamlarına ilişkin aidiyet noktalarıyla kurdukları ilişkiler bakımından farklılık gösterirler. Sürgün sinemacıların filmlerinde anayurt odaklı temsiller ağırlıktayken, diasporik sinemacıların filmleri, anayurdun yanı sıra, yurttaşları olan diğer diasporik topluluklarla ilişkileri ve yeni deneyimlerinin yansımasını taşımaktadır. Sömürge sonrası etnik ve kimlik sinemacıların filmlerinde ise belirleyici olan, yeni yurtlarındaki, “burası” ve “şimdi”ye odaklı bir yaşamın deneyimleridir. Bu odaklanma biçimi, etnik ve kimlik sinemacıların filmlerine, sömürge ve diasporik sinemacılarındakinden

farklı biçimde, yeni yurdun merkezî rol oynadığı bir kültürel değişim/dönüşüm süreci olarak yansır (Naficy, 2001: 15).

Naficy'e göre, sömürge sonrası etnik ve kimlik sinemasına ilişkin temel tartışma noktalarından birini "tireli" ifadelerle yüklenen çeşitli politik anlamlar oluşturmaktadır. Tireli ifadeler, çok kültürlü Amerika'da, beyaz olmayan grupları adlandırmak üzere kullanılan "siyah", "Doğulu" gibi ifadelerin, yerini, Latin-Amerikalı, Asyalı-Amerikalı, Afrikalı-Amerikalı gibi ifadelerle bırakmasıyla ortaya çıkmıştır. Kimlik sunumunun bir biçimi olan tireli ifadeler, kimlik sinemasında, türdeşleşmeye ve Amerika'nın kimlik ve kültürleri tek potada eritme politikasına karşı bir direniş olarak yansımıştır. Eşitsizlik, "öteki"leştirme ya da tam bir vatandaş olarak kabul görmeme gibi olumsuz yüklemelere de açık olan tireli ifadeler, melezleşmiş ve sürekli yapılanma halindeki kimlikler olarak okunduğunda, melezliğin çağrıştırdığı birbiri içinde erimiş kültürlerarası konumu açığa çıkararak özgürleştirici bir anlam kazanmaktadır. Martin Scorsese, tireli ifadelerden çıkarsanabilecek olan bu tür bir anlamı, 1974 yılında gerçekleştirdiği *ITALIANAMERICAN* adlı belgeselinde etkili bir biçimde vurgular. Filmin adından da anlaşılacağı üzere, İtalyan ve Amerikalı olma durumu, Scorsese'nin aradaki tire işaretini kaldırıp sözcükleri birleştirmesiyle, birbiri içine geçmiş bir üçüncü kimlik ifadesine dönüşmüştür. Böylece yönetmen, kendi ailesinin öyküsünden yola çıkarak filminde aktarmaya çalıştığı melezleşme deneyimini filmin adında simgeleştirmiştir (2001: 15-16).

Naficy'nin aksanlı sinemacılar arasında yaptığı sınıflandırmaya, yeniden söylemek gerekirse, çeşitli göç deneyimlerinin bir uzantısı olarak anayurtla, yerleşilen ülkeyle ve diğer göçmen gruplarla kurulan ilişki biçimleri ve bunların sinemasal pratiklere (bazı farklılıklarla birlikte) yansımaları kaynaklık etmektedir. Ancak örneğin, sürgün deneyimi yaşamış bir sinemacının, sınıflandırmadaki diğer iki gruptan biri içinde anılmasını engelleyecek keskin çizgiler bulunmamaktadır. Kültürel etkileşimin yaratıcılığa açılan kapılarından biri olarak melezleşme, kimliklerde mutlak kapanmaya yer bırakmayan karmaşık ilişkilerin takip ettiği sürgüne dayalı göçler ya da diasporik oluşumlarda da gözlemlenmektedir. Akışkanlığın

yoğun olduğu böyle bir tabloda, filmleri sinemasal türler, anlatı biçimleri ve kimlik temsilleri bakımından sık ya da iç içe geçişler barındıran Fatih Akın gibi bir yönetmeni, herhangi bir alt başlık altında değerlendirmek oldukça güçtür. Bunun yerine, diğer sonraki kuşak göçmen sinemacılar gibi, Fatih Akın'ın da bir taraftan kişisel ancak aksanlı biçime oldukça uygun filmler ürettiğini söylemek mümkündür. İkinci olarak, göçmen sineması içinde daha çok sömürge sonrası döneme atfedilen melez biçim ve temsillere, Fatih Akın ve Almanya'daki aynı kuşaktan diğer göçmen yönetmenlerin filmlerinde de sıklıkla rastlandığını belirtmek gerekir.

Büyük çoğunluğunu emek göçüne dayalı hareketlilikler oluştursa da sömürge sonrası göçleri niteleyen temel etken, yer değiştirmenin kaynak ülkelerden, “yuva” olarak gösterilen “eski” sömürgeci ülkelere doğru gerçekleşmesidir. Bu niteliğe koşut biçimde, sömürge sonrası sinemacıların filmlerinde “ (yeni bir mâduniyet [*subaltern*/ikincil] kategorisi olarak tüm diğer kategorilerle birlikte) göçmenliğin getirdiği melez kimliklerinin yanı sıra, Birinci-Üçüncü Dünya mücadelesi ve Üçüncü Dünya'nın kendi içinde sürdürdüğü özgürleşme mücadelesi” (Yaren, 2008: 94) de temsil edilmektedir. Dolayısıyla sömürge tarihiyle bağlantısı olan sinemacılarla, Almanya örneğinde olduğu gibi, daha çok emek göçü kaynaklı/odaklı filmler yapan ve sömürge geçmişi olmayan sinemacılar arasında, filmlerin tür, tema, içerik ve biçimine yansıyan farklılıklar bulunmaktadır. Diğer yandan, göç/göçmenliğe ilişkin sorunlar ve kültürel melezleşmenin tematik boyutta veya tekrar eden motifler olarak filmlerde yer alması, sömürge sonrası dönem içinde farklı başlıklara dahil edilebilecek göçmen sinema örneklerinin temel ortak noktası kabul edilebilir. Avrupa göçmen sineması içinde söz konusu ortaklığı paylaşan üretimler, İngiltere'de¹⁷, Afrikalı-Karayıpli ve Asyalı sinemacıların başı çektiği bağımsız “siyah sinema” ve Fransa'da, ikinci kuşaktan Mağripli (Cezayir, Fas ve Tunuslu) göçmenlerin damgasını vurduğu “*beur* sinema”yla anılmaktadır. Almanya'da ise daha çok Türk kökenli sinemacılarla biçimlenen ve Türk-Alman sineması olarak adlandırılabilen

17 “İngiltere” sözcüğü Britanya ya da Birleşik Krallık'ın kapsayıcı ifadesine karşılık gelecek biçimde kullanılmaktadır.

yoğunlukta bir göçmen sinema pratiği ortaya çıkmıştır. Her üç grup içindeki örneklerde, çok kültürlülük ve melezleşme vurgusunun giderek arttığı, göçmen kimliklerine ilişkin temsillere sıklıkla rastlanmaktadır.

2.3. İNGİLTERE'NİN “SİYAH” SİNEMASI

İngiltere'de “siyah” kavramı, adada yerleşik Afrika ve Afro-Karayip kökenli toplulukların yanı sıra, çoğunluğunu Hindistan, Pakistan ve Bangladeşli göçmen grupların oluşturduğu Asya kökenlileri birarada tanımlamak için kullanılmaktadır. Coco Fusco, kavramın, göçmen yerleşikleri daha kolay kontrol edilebilir etnik azınlıklar haline getirebilecek ayrımcı politik yaklaşımlara karşı bir işlev üstlendiğini belirtir (Akt. Ciecko, 1999: 68). İngiltere'deki “siyah sinema” hareketini, sözü edilen farklı etnik kökenden gruplar başlatmış ve geliştirmiştir.

Sömürge sonrası “siyah sinema”nın İngiltere'deki en erken örneklerine 1960'lı yıllarda rastlanır. Bu dönemde bazı Asyalı ve Afro-Karayipli yönetmenlerin çektiği kısa metrajlı filmler, kendilerine hem bu alandaki yeteneklerini sinema ve pratiklerini geliştirme olanağı sunmuş hem de bir grup “siyah” sinemacının daha sonraki yıllarda medya endüstrisinde yer almasını kolaylaştırmıştır (Korte ve Sternberg, 2004: 51). Bu kapsamda, ilk “siyah” İngiliz draması olarak anılan *Ten Bob in Winter* (1963)'ı çeken Jamaikalı Lloyd Reckord, filmde, çağdaş Londra'da yabancılaştırmış Afro-Karayipli göçmenlerin deneyimlerini aktarmıştır. Güney Afrikalı oyuncu/yönetmen Lionel Ngakane'nin kısa metrajlı filmi *Jemima and Johnny* (1964) ise 1958'deki Notting Hill ırkçı isyanlarının henüz sıcaklığını taşıyan bir ortamda gelişen “siyah” kız -”beyaz” erkek dostluğunu anlatmaktadır. 1964 Venedik Film Festivali'nde “En İyi Kısa Metraj Film” ödülünü kazanan yapımın başarısında Ngakane'nin sömürge sonrası göçmen deneyimi, sinemaya başlamadan önceki politik geçmişi ve Notting Hill isyanlarına tanıklık etmiş olmasının etkisi büyüktür (Korte ve Sternberg, 2004: 52). Bir başka kısa film *Death May Be Your Santa Claus* (Frankie Dymon Junior, 1969), siyah erkek kahraman üzerinden 1960'ların siyah gücü (*black power*) ve solcu politikalarının tonunu yansıtırken, Trinidadlı Horace Ové'un belgeseli

Baldwin's Nigger (1969), siyah diaspora politikalarıyla, ırkçılık ve yurttaşlık haklarıyla ilgilenmiştir (Donnell, 2002: 114).

Horace Ové'un 1975 tarihli *Pressure (Baskı)* adlı filmi, "siyah" İngiliz sinemasının ilk uzun metrajlı kurmaca filmi olarak bilinmektedir. Gerçekçi tarzda çekilmiş film, ırkçılık eleştirisi barındırmakla birlikte, daha çok, Afro-Karayipli göçmenler arasındaki kuşak çatışmasının ve 1970'lerdeki "siyah" İngiliz kimliğine atfedilen çelişkilerin bir temsilidir (Ogidi, ty.). Peter Smith'in yönettiği *A Private Enterprise* (1975) ve Menelik Shabazz'ın belgeseli *Step Forward Youth* ise İngiliz-Asyalı göçmen deneyimlerini yansıtan anlatılardır. Her üç filmin ortak yanı, İngiliz Film Enstitüsü (British Film Institute/BFI)'nden finansal destek alan ilk "siyah" yapımlar olmasıdır. 1977 yapımı *Black Joy* (Anthony Simmons) ve 1980 yapımı *Babylon* (Franco Rosso)'la birlikte 1970'ler, İngiltere doğumlu göçmen kökenlileri de kapsayacak biçimde, ırkçılığın, kimlik sorunlarının, kuşaklar arası çatışmanın politik ve gerçekçi bir bakış açısıyla gündeme getirildiği; Cameron Bailey'nin deyişiyle, "görev sineması" (*cinema of duty*)na uygun yapıtların verildiği yıllar olmuştur. Bailey, "görev sineması" kavramını, "sosyal konuları belgesel-gerçekçi bir tarzda ele alan, bu anlamda sorumluluklarının bilincinde; bir yandan egemen kültürel klişeleri ve temsilleri değiştirmeye çabalarken diğer yandan unutulmaya yüz tutmuş anlatıları geri çağıran filmler" olarak tanımlamaktadır¹⁸ (Akt. Donnell, 2002: 114; Ogidi, ty.).

1980'li yılların hemen başında gerçekleşen ırkçı olaylar ve ardından yayınlanan Scarman Raporu¹⁹yla birlikte, sınırdakilerin sanatsal pratiklerini destekleme politikaları gözden geçirilmiştir. Yaşanan gelişmelerin ardından, *Channel 4*, *The Greater London Council* ve *British Film Institute* gibi kurumlar, yeni kuşaktan "siyah" göçmen sinemacılara, bağımsız film üretimlerini destekleyecek fonlar sağlamıştır. "Siyah" sinemacılar, *Black*

18 Bailey, "görev sineması" kavramını, İngiliz "siyah" sinemanın anılan dönem içinde üretilen örneklerini nitelendirmek üzere ortaya atmıştır. Kavram, ileride değinileceği üzere, bazı yazarlar tarafından, Almanya özelindeki göçmen sinemasının ilk dönemi olarak kabul edilen 1970-80'li yıllardaki filmler için de kullanılmıştır.

19 Scarman Raporu, 1981'deki Brixton ırkçı isyanlarının hemen ardından, Birleşik Krallık Hükümeti'nce hazırlanmıştır. Adı, olayları soruşturmak için komisyonun başına atanan yargıç Leslie George Scarman'dan gelmektedir (http://en.wikipedia.org/wiki/Scarman_report).

Audio Film Collective, *Sankofa Collective* ve *Retake* adlı çalışma grupları içinde veya bireysel olarak, kültürel aktivizm, ırkçılık karşıtlığı, iki kültürel ortam içinde yaşamının getirdiği kimlik çelişkileri gibi temaların ağırlıkta olduğu, düşük bütçeli ve bağımsız filmler gerçekleştirmişlerdir (Sawhney, 2001: 58). *Territories* (Isaac Julien, 1986), *The Passion of Remembrance* (Mureen Blackwood ve Isaac Julien, 1986), *Handsworth Songs* (John Akomfrah, 1986), *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1986) ve *Dreaming Rivers* (Martina Attille, 1988), beyaz merkezli ırk temalı anlatılara bir tepki olarak, siyahlığın politik ve kişisel deneyimlerini temsil eden filmler olmuştur (Donnell, 2002: 115; Ulusay, 2008: 62). 1980'ler aynı zamanda, yükselen feminizmle gay ve lezbiyen hareketlerin sesinin daha çok duyulduğu bir ortamda, Pratibha Parmar, Gurinder Chadha gibi politik eğilimli sinemacıların çıkışına da tanıklık etmiştir (Sawhney, 2001: 58). Yine bu dönemde, İngiliz bir anne ve Pakistanlı bir babanın oğlu olan Hanif Kureishi ile İngiliz Stephen Frears ortaklığı, “siyah” sinema içinde sıklıkla anılmaktadır. Kureishi'nin senaryosunu yazdığı ve Frears'ın yönettiği filmlerden biri olan 1985 yapımı *My Beautiful Laundrette* (*Benim Güzel Çamaşırhanem*), aksanlı sinemadan anaakım sinemaya doğru kaymanın ilk örneklerinden olurken (Yaren, 2008: 98), dönemin ırkçı politik ortamını yansıtan temsilleri ve eşcinsel ilişkiyi/marjinal cinsel kimliği merkezde tutan öyküsüyle büyük yankı uyandırmıştır (Donnell, 2002: 115).

1990'lar, İngiltere'deki “siyah” sinema için, Thatcherizmin olumsuz politik ve ekonomik yansımalarının da etkisiyle, kolektif yaklaşım ve üretimin yerini giderek bireyselliğe bıraktığı yıllar olmuştur (Donnell, 2002: 116). Diğer yandan, bu yıllar, özellikle İngiliz-Asyalı film örneklerinin sömürge geçmişini korumakla birlikte, anaakım sinema içinde daha çok ses getirdiği dönem olarak anılmaktadır. *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991), *Wild West* (David Attwood, 1992) ve kadın sinemacılarından Gurinder Chadha'nın *Bhaji on the Beach* (1993), daha sonraki yıllarda *Bend it Like Beckham* (*Hayatımın Çalım*, 2002) ve Jane Austen'in ünlü romanı *Aşk ve Gurur'un* (*Pride and Prejudice*, 1813) özgür bir uyarlaması olan *Gelinim Olur musun?* (*Bride and Prejudice*, 2004) filmleri, odağın ırk temelli politik yaklaşımdan kimliğin farklı

boyutlarına kaydığı, farklı kültürlerin ve kuşakların karşılaşma ve etkileşimini daha eğlenceli ve mizahi bir tonda yansıtabilen, anaakım sinema izleyicisinin de ilgisini çekebilecek eğlenceli, popüler yapımlar olarak dikkat çekmiştir (Ulusay, 2008: 63-64; Leach, 2004: 225).

Nejat Ulusay, Karen Alexander'dan hareketle, "siyahların Britanya kültürüne olan bariz katkılarına rağmen Britanya sinemasının, diğer kültürel alanlarda görülen melezleşmeyi yansıtmakta başarısız olduğu"nu, Hanif Kureishi -Stephen Frears ortaklığı ile Gurinder Chadha filmlerinin görece popülerliği haricinde, İngiliz "siyah" sinemanın geniş bir izleyici topluluğuyla buluşabilecek ölçüde etkili olamadığını belirtmektedir: "Göçmenlerle ilgili tartışmaların giderek yoğunlaştığı yeni yüzyılın ilk yıllarında Britanya sineması, Frears ve Ken Loach gibi yerleşik beyaz yönetmenlerin filmlerinin de (*Kirli, Tatlı Şeyler* [*Dirty, Pretty Things*, 2002] ve *Duygudan da Öte* [*Ae Fond Kiss*, 2004]) aralarında olduğu az sayıda yapımla, göçmenliğin farklı hallerine ve sorunlarına bakmaya devam etmektedir" (2008: 64).

2.4. FRANSIZ *BEUR* SİNEMASI

Fransa'da, sömürge sonrası göçmen sinemasına, göçmen grupların da önemli bir bölümünü oluşturan Mağrip kökenli sinemacılar damgasını vurmuştur. 1960-70'li yıllarda, sömürge sonrası işçi göçmenlerin²⁰ yaşamlarını, karşılaştıkları zorlukları siyasal ve sosyal bir zeminde, gerçekçi ve politik bir tarzda ele alan ilk kuşak göçmen sinemacıların ardından (Armes, 2005: 35), 1980'lerde *beur* akımını oluşturan yeni bir sinemacı kuşak ortaya çıkar.

Beur adı, *Arabe* sözcüğünün tersten okunmasıyla türetilmiştir. Fransa'da doğup büyümüş ya da oldukça küçük yaşta aileleriyle birlikte Fransa'ya yerleşmiş Mağrip kökenli ikinci kuşak göçmenleri ifade etmek üzere kullanılmaktadır. "Bu kuşak tarafından gerçekleştirilen ve *Beur* kültürünü, karakterlerini yansıtan filmler" de *Beur* sinema başlığı altında değerlendirilmektedir (C. Bosséno'dan Akt. Austin, 1996: 42).

²⁰ Batı'ya gerçekleşen sömürge sonrası göçlerin büyük çoğunluğunun, aynı zamanda emek göçü niteliği taşıdığı hatırlanmalıdır.

Beur kültürü, ikinci kuşağın yaşadığı Paris, Marsilya, Grenoble ve Lyon gibi şehirlerin çevresinde inşa edilen yeni toplu konutların oluşturduğu banliyölerde doğmuştur; yabancıları, marjinal grupları, Fransa'da etnik azınlıklara yönelik indirgemeci ve ayrımcı tutumlara karşı bir tür protestoyu da yansıtmaktadır. Diğer yandan, *Beur* sinema akımı, bir kolektif/kültürel kimlik ifadesi olarak değerlendirilir. Fransız toplumuyla bütünleşmenin beraberinde, ulusal kimlik sorunları, aile geleneği, kuşaklar arası çatışmalar, banliyölerde yaşam ve Fransa'nın sömürge geçmişiyle bağlantılı olumsuzluklar, 1980'lerin ortalarından başlamak üzere, *beur* filmlerin tematik merkezlerini ve tekrar eden figürlerini oluşturur (Bloom, 2003: 45, 47).

Naficy, uzun süre *beur* filmlerin temasına hakim olan bir başka unsur olarak “anayurt özlemi” ve bununla bağlantılı biçimde “eve dönüş hayali”ne işaret eder. Ancak geri dönüş yolculukları çoğunlukla travma ve başarısızlıkla sonuçlanır. Naficy'e göre bunun en temel nedeni, *beur* kültürü üyelerinin kendilerini ne tam Fransız ne de Kuzey Afrikalı olarak tanımlayabilmeleri ve dönecekleri bir evlerinin olmamasıdır. Bu yersiz-yurtsuzlaşma hali, *beur* filmlerde kurban ya da suçlu stereotipler aracılığıyla temsil edilir (Naficy, 2001: 98).

Beur sinema, 1980'lerde, ikinci kuşak Cezayirli'lerin banliyö gençliğini konu edinen, profesyonel oyuncuların yer aldığı, doğrusal anlatı yapısına sahip ticari kurmaca filmler çekmeye başlamalarıyla gelişmiştir. Bu dönemin öne çıkan yapımları arasında, Abdelkrim Bahloul'un *Le Thé a la menthe* (Nane Çayı, 1984); Mehdi Charef'in *Le Thé au harem d'Archimède* (Arşimed'in Haremi'nde Çay, 1985), *Camomille* (1987), *Miss Mona* (1987); Rachid Bouchareb'in *Baton Rouge* (1986) ve *Cheb* (1991) adlı filmleri sayılabilir. Bu filmlerin birçoğu gişe başarısı yakalamıştır. Mehdi Charef'in *Arşimed'in Hareminde Çay* filmi sadece Paris'te 100.000 izleyiciye ulaşır (Austin, 1996: 42-43). Bu filmlerin bir başka ortak yanı ise çoğu kez “şiddet”le anılan banliyöler ve banliyö kültürünü güçlü birer malzeme olarak kullanmalarıdır (Ulusay, 2008: 66).

1990'larda çekilen filmler, modern kentli toplumdaki farklı yabancılaşma formlarının birer kurmaca temsili olarak, basitçe göçmenlik

konusunu işlemenin ötesine geçer. Mehdi Charef'in, hapisten çıkan üç kadının arasındaki dostluğu anlatan *Au pays des Juliets (Jülyetler'in Yurdunda)*, 1992) adlı filmi, Abdelkrim Bahloul'un Paris'te yaşayan seçkin bir Fransız kadının Nosfer adında bir Arap'ın gizli güçleri sayesinde birdenbire Arapça konuşmaya başlamasını anlatan komedisi *Un Vampire au paradis (Cennette Bir Vampir)*, 1991) ve daha sonra çektiği, göçmen yaşamına ve kökleri keşfetmeye ilişkin daha gerçekçi filmler olan *Les soeurs Hamlet (Hamlet Kardeşler)*, 1996) ve *La nuit du destin (Kader Gecesi)*, 1997), ticari sinema içinde dikkat çeken göçmen sineması örneklerindendir. Soygun yapması için zorlandıktan sonra hayatı altüst olan bir adamın öyküsünü anlatan *Sale temps pour un voyou* (1992) adlı filmiyle Amor Hakkar; beş genç arkadaşın Paris banliyösünde geçen öyküsünü anlattığı *Hexagone* (1993) filmiyle Malik Chibane ve iki Tunuslu kardeşin Paris'ten başlayıp Marsilya'ya uzanan trajik öyküsünü anlattığı *Bye-Bye* (1995) filmiyle Karim Dridi, bu dönemin banliyö yaşamı, suç, ırkçılık gibi konuları işleyen yönetmenlerindedir (Armes, 2005, 69-70). Fransız senarist/yönetmen Mathieu Kassovitz'in yazıp yönettiği *La Haine* (Protesto, 1995) adlı film ise 1990'lı yılların en çok ses getiren, Naficy'nin tanımlamasıyla, *banliyö-beur* filmlerinden biridir. Aralarında beyaz bir Yahudi'nin de bulunduğu, geleceği olmayan, öfkeli ve umutsuz üç arkadaşın öyküsünün anlatıldığı film, göçmen kökenli olmasına bakılmaksızın, Fransız toplumundaki yoksul, yabancılaşmış ve kenara itilmiş insanların bu anlamdaki ortak sorunlarına değindiği ve bu tür filmlerin *beur* olmayan bir yönetmenin de elinden çıkabileceğini gösterdiği için *beur-banliyö* filmi olarak tanımlanabilir (Naficy, 2001: 99).

2000'li yıllar *beur* sinemanın bir anlamda sınırlarının belirsizleşerek yerini çok daha çeşitli temalara ve çok sayıda Mağrip kökenli sinemacıya bıraktığı yıllar olmuştur. Bununla birlikte, banliyö yaşamı, göçmenliğe ilişkin sorunlar, iki kültür ve kuşak arasındaki etkileşim ve çatışmalar, güneye yapılan ve hayatı zenginleştiren yolculuk, hayali anayurda dönüş arzusu..., bu dönemin *beur* filmlerinin bir kısmında tema olarak kullanılmaya devam etmiştir. Merzak Allouche'nin *L'Autre Monde (Başka Bir Dünya)*, 2001), Mehdi Charef'in *La Fille de Keltoum (Keltum'un Kızı)*, 2002), Yamina Bengugui'nin

Inch'Allah Dimanche (*İnşallah Pazar Günü*, 2001), Ahmed Bouchaâla'nın *Origine Contrôlée* (*Köken Kontrolü*, 2001)...., aynı zamanda, giderek göçmen temalarından uzaklaştığı ve bütünleşme eğilimi sonrası melez tonunu yitirdiği belirtilen *beur* akımının, 2000'li yıllardaki göçmen ve göçmen kimlik temsillerine rastlanan örnek filmlerindendir (Armes, 2005: 79-81, 187; Yaren, 2008: 103-104).

2.5. TÜRK-ALMAN SİNEMASI

1980'lerden başlamak üzere, sömürge sonrası Avrupa göçmen sineması örneklerinin çeşitlenerek arttığı yıllarda, temeli emek göçlerine dayanan ve gittikçe hareketlenen bir göçmen sineması pratiği de Almanya'da ortaya çıkmıştır.

1960'lardan itibaren çeşitli ülkelerden emek göçü alan Almanya'da göçmen temsillerine ilişkin ilk sinemasal örnekleri, sonraki yirmi yıl boyunca, Yeni Alman sinemasından²¹ ya da çeşitli etnik kökenlerden sinemacıların çektiği göçmen konulu filmler oluşturmaktadır. Ancak bu alandaki asıl hareketlilik, 1990'larda, Türk göçmenlerin çocukları olan ikinci kuşaktan sinemacıların ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Bu yıllar, aynı zamanda, yeni kuşağın kendisini, kendi sinemasıyla ifade ettiği ve filmlerdeki göçmen temsillerinde, önceki yıllara göre önemli farklılıkların gerçekleştiği ilk yıllar olmuştur. Ancak yeni kuşağın anlamlı sayıdaki filmiyle birlikte salt Türk-Alman sineması başlığı altında değerlendirilebilecek olan Almanya özelindeki göçmen sinemasına geçmeden önce, yarattığı kırılma noktasını anlamlandırabilmek açısından, 1970-80'li yıllardaki ilk örneklerle kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Almanya'da göçmenlerin yaşamına ve karşılaştıkları sorunlara doğrudan değinen ilk filmler, 1970'lerin ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. İranlı

21 “Yeni Alman sineması” kavramı, 1960'tan 1980'lerin ortalarına kadarki dönemde Batı Almanya'da üretilmiş bir grup filmi tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Bir taraftan seyirci ve pazar ilgisini, diğer taraftan çağdaş Batı Alman gerçekliğini önemsemeleri, deneysel tarzları ve endüstriyel üretim biçimlerine mesafeli duruşları, yönetmenlerinin II. Dünya Savaşı sırasında doğup bölünmüş bir Almanya'da yetişmiş olmaları ve aslında her birinin biçimsel ve tematik açıdan özgün olması, Yeni Alman sineması filmlerinin paylaştığı ortak özelliklerdir. Reiner Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders ve Volker Schlöndorff, bu sinemanın öncü yönetmenlerindendir (Knight, ty.: 1).

yönetmen Sohrab Shahid Saless'in *In der Fremde* (Gurbette, 1975)'si dışında, bu filmlerin çoğu Alman yönetmenlerce çekilmiştir. Alman sinemasının öncü yönetmenlerinden Reiner Werner Fassbinder'in, yaşlı, dul bir kadınla (Emmi) Faslı işçi göçmeni Ali'nin evliliğini ve yakın çevrenin bu ilişki üzerinde kurduğu baskıyı anlattığı filmi *Angst essen Seele auf* (Korku Ruhunu Kemirir, 1974); feminist sinemanın önemli isimlerinden Helma Sanders-Brahms'ın, yaşadığı Anadolu köyünden kaçarak Almanya'ya gelen Şirin'in, çalıştığı fabrikadan çıkarılmasıyla birlikte kötü yola düşmesinin öyküsünü anlatan filmi *Shirins Hochzeit* (Şirin'in Düğünü, 1976); Christian Ziewer'in, Şili'den Almanya'ya sürgün olarak gelen bir ailenin yaşadıklarını, ailenin on altı yaşındaki çocuğu Lucho'nun gözünden anlattığı *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* (Uzaktan Görüyorum Bu Ülkeyi, 1978); Werner Schroeter'in, iş bulmak için Sicilya'dan Wolfsburg'a gelen genç Nikola'nın, endüstri toplumunun yozlaştırıcı etkisi ve yaşadığı yabancılaşmayla birlikte bir katile dönüşmesini anlattığı *Palermo oder Wolfsburg* (Palermo ya da Wolfsburg, 1980), bu dönemin doğrudan göçmen temsilleri barındıran ve Alman yönetmenlerce çekilmiş önemli örnekleridir.²² İranlı yönetmen Sohrab Shahid Saless'in 1975'te çektiği *In der Fremde* (Gurbette, 1975) adlı filmi ise Türk göçmen temsillerinin yer aldığı, Almanya'daki ilk örnek olarak kabul edilmektedir (Yaren, 2008: 120). Filmde, çalışmak için Berlin'e gelen ve aynı evi paylaşan bir grup Türk işçinin zorlu yaşam koşulları ve mücadeleleri anlatılır. Bu dönemde bir Türk göçmen sinemacı tarafından Almanya özelinde çekilmiş ilk örnek ise Tevfik Başer imzası taşır.

Tevfik Başer, çoğu Almanya'ya çalışmak üzere gelmiş göçmen işçilerden farklı bir öyküye sahiptir. Nejat Ulusay'la 2006'da yaptığı söyleşide, Almanya'ya belgesel sinema eğitimi almak için geldiğini ve “bu konulara tesadüfen girdiğini” ifade eder (Ulusay, 2008: 164). Göçmen konumu her ne kadar farklı olsa da Başer, gerçek göçmen öykülerine ilişkin gözlemlerinden ve kendisine aktarılanlardan yararlanarak azımsanmayacak sayıda göçmen filmi çeker. Bunlardan ilki, 1986 yapımı *40 qm Deutschland* (40 m² Almanya)

²² Bkz. www.filmportal.de

adlı filmidir. Filmde, kocasıyla birlikte Hamburg'a gelen ve yaşadıkları küçük apartman dairesine kocası tarafından hapsedilen Turna (Özay Fecht)'nin öyküsü anlatılmaktadır. Başer'in ikinci filmi *Abschied vom falschen Paradies (Sahte Cennete Veda, 1989)*'da, bu kez, kocasını öldürmek suçundan Hamburg'daki bir hapishanede 6 yıla mahkûm edilen işçi göçmeni Elif (Zuhal Olcay)'in öyküsü anlatılır. Başer, son filmi *Labewohl Fremde (Elveda Yabancı, 1993)*'de ise, ülkesinde düşünce suçundan 128 yıla mahkûm edilen Deniz (Müşfik Kenter)'in, politik sığınmacı olarak Almanya'ya kaçtıktan sonra, Halig adasında yaşadığı sürgün günlerini anlatır.

Ulusay (2008:171-172), Tefik Başer'in filmlerinin bir üçleme olarak değerlendirilebileceğini belirtmektedir. Nitekim üç filmde de birer deneyim olarak yabancılaşma ve yersiz-yurtsuzlaşma; apartman dairesi, hapishane ve ada gibi, ana karakterler için her şartta birer kapalı uzama dönüşen mekânlarda hapis kalma durumuyla yansıtılmaktadır. Diğer yandan bu mekânlar, ana karakterlerin, bütünüyle yabancıları oldukları dışarıdaki dünyaya göre “varoluşsal güven duygusu”nu (Giddens, 1998: 99-108), çoğu zaman geçmişin hatıralarda canlandırılması aracılığıyla yeniden üretmeyi başarabildikleri mekânlara dönüşebilmektedir (Göktürk, 2000a: 67,68; Naficy, 2001: 194). Bu paradoksal durum, aynı zamanda, Almanya'ya gelen ilk kuşak göçmenlerin söz konusu duygunun sürekliliğini sağlamak adına, egemen kültürel kodlara direnişlerinin ve kimliksel kapanmalarının bir temsili olarak dikkat çekmektedir.

Alman yönetmen Hark Bohm'un 1988 tarihli filmi *Yasemin*'le birlikte, yukarıda anılan örnekler, Almanya'daki göçmen sinemanın 1970-80'li yıllarını kapsayan ilk döneminde, filmlerdeki göçmenlerin, önyargılı, kaba ve kibirli bir toplumda; reddedilen, aşağılanan ve baskı altında tutulan yardıma muhtaç “misafir işçi”ler olarak temsil edildiği, yönündeki görüşlerin belirginlik kazanmasına yol açmıştır.²³ Bu dönemdeki anlatılarda dikkat çeken bir başka ortak özellik, “göçmenin bir mağdur olarak temsilinde onun çaresizliğine ve sorunlarından kurtulabilmesi için dışarıdan yardımın gerekli olduğuna yapılan

²³ Bkz. www.filmportal.de

vurgu” (Ulusay, 2008: 186) olmuştur.

Georg Seesslen (ty.)'e göre, Almanya'da “melez sinema”nın ortaya çıktığı 1990'lardan önceki dönemde gerçekleştirilen filmler, Almanya'ya gelen göçmenler için, yabancılaşma ve yalıtılmışlık duygusunu sona erdirecek herhangi bir çözüm taşımadığı gibi, buna ilişkin bir umudu da yansıtmamaktadır. Bu filmler, aynı zamanda, iki kültürün karışımından oluşan bir yaşam biçiminin imkânsızlığını vurgulamaktadır.

Deniz Göktürk, Alman toplumu içinde Türk göçmenleri resmeden ilk dönemdeki anlatıların merkezini, cinsiyet ilişkilerinin oluşturduğunu belirtir. Göktürk'e göre, bu anlatılar (*40 m² Almanya*, *Sahte Cennete Veda* [Tevfik Başer), *Yasemin*, [Hark Bohm], *Şirin'in Düğünü* [Halma Sanders]), kuşatılmış, aşağılanmış ya da kötü yola düşmüş zavallı göçmen kadının özgürleşmesine ilişkin popüler fanteziler olarak kurulmuştur. Diğer yandan, göçmen Türk kadınının (Türlere atfedilen ataerki ilişkisinin sürdürülmesinin de büyük etkisiyle) “kurban” konumu ve genel olarak göçmenlerin evsahibi toplum içindeki “ikincil” konumları, kendileri göçmen olsun ya da olmasın, bu dönemin göçmen filmlerine imza atan yönetmenlerin anlatılarına ortak birer söylem olarak yansımıştır (2000a: 69). Göktürk, ayrıca bu dönemde, Yeni Alman sineması içinde üretilen göçmen filmlerinin, kamu kaynaklarından yararlanmanın da etkisiyle, göçmenleri toplumsal bir görev bilinciyle ele aldığını vurgulamaktadır. Aynı şekilde göçmen ya da azınlık topluluklardan sinemacılar da kendilerinden halklarının sorunlarını anlatan filmler beklendiği ve bu doğrultuda fonlara daha kolay erişebildikleri için, “görev sinemacısı” konumunu kabul etmiş görünmektedirler (Akt. Yaren, 2008: 120; Göktürk, 2000b). Özetle, daha çok dışarıdakinin bakışından yansıyan bu ilk dönem filmlerde “misafir işçi” olarak kabul edilen göçmenler, Katja Nicodemus'un deyişiyle, “bir tür toplumsal aydınlanma dürtüsüyle; bütünleşmeyle ilgilenmeyen ekonomi temelli politikaların kurbanları olarak resmedilmişlerdir.”²⁴ İkinci kuşaktan göçmen sinemacıların kamera arkasına geçtiği 1990'lı yıllarda ise göçmen temsillerine ilişkin önemli bir kırılma

24 Katja Nicodemus'un 19.02.2004 tarihli *Die Zeit*'ta yayınlanan yazısından akt. www.filmportal.de

yaşanır.

1990'lar, emek göçmenlerinin Almanya'da doğup büyüyen çocukları ve sonradan Almanya'ya göç edenlerle birlikte, ikinci kuşağın kendi öyküsünü kendi bakışıyla filme aktardığı yıllar olmuştur. Önceki dönemin filmlerine yansıyan edilgin, çaresiz, kültürel etkileşime kapalı, yardıma muhtaç, stereotipleşmiş göçmen temsilleri, bu dönemde yerini, tek başına ayakta durmaya çalışan, iki kültür arasında ya da iki kültürle birarada yaşamının yollarını sorgulayan, müzakereye açık ve görece etkin temsillere bırakmıştır (Yaren, 2008: 124, 126, 128, 130). Söz konusu değişimde, dönemin artan politik kimlik hareketliliğinin Alman sinemasında da karşılık bulmasıyla (Hake, 2002: 172) “sınırdakilerin kendi adlarına konuşma fırsatı yakalaması” (Hall, 1998: 55); ikinci kuşağın göreceli biçimde ancak kaçınılmaz olarak Alman eğitim sistemi içinde yer alması; daha özelde, ikinci kuşak sinemacıların biyografilerine yansıyan yüksek eğitim düzeyleri; bir gün mutlaka dönülecek olan anayurt hayalinin gittikçe silikleşmesi ve ikinci kuşağın kültürel etkileşime çok daha açık hale gelmesi gibi unsurlar belirleyici olmuştur.

Deniz Göktürk (2000b)'ün, 1970-80'lerin “görev sineması” anlayışından, “melezliğin hazlarını yansıtan sinema”ya geçiş olarak nitelendirdiği, dönemin başlangıcı olan 1990'lı yılların ikinci yarısında, çoğu Almanya'da doğup büyümüş ya da küçük yaşta bu ülkeye göç etmiş ikinci kuşaktan göçmen sinemacılar birbiri ardına filmler üretmişlerdir. Yılmaz Arslan'ın *Langer Gang* (*Uzun Yürüyüş*, 1992), *Yara* (1998); Hussi Kutlucan'ın *Summer in Mezra* (*Mezra'da Yaz*, 1991); *Ich Chef Du Turnschuh* (*Ben Patron, Sen Spor Ayakkabısı*, 1998); Aysun Bademsoy'un *Nach dem Spiel* (*Maçtan Sonra*, 1997); Thomas Arslan'ın *Geschwister* (*Kardeşler*, 1997), *Dealer* (*Satıcı*, 1999); Fatih Akın'ın *Kurz und Schmerzlos* (*Kısa ve Acısız*, 1998); Yüksel Yavuz'un *Aprilkinder* (*Nisan Çocukları*, 1998) ve Kutluğ Ataman'ın *Lola+Bilidikid* (1999) filmleri dönemin öne çıkan göçmen sineması örneklerindendir.

Gerd Gemünden, yukarıda anılan filmlere, Alman yönetmen Lars Becker'in, bir Türk-Alman genci (Ertan) üzerinden esprili bir dille anlattığı suç öyküsü *Kanak Attack* (2000) ve Fatih Akın'ın *Im Juli* (2000) filmlerini de ekler

ve şu tespitlerde bulunur:

“Bu filmlerin ulusaşırı boyutu ne sinemacıların biyografileriyle ne de otantik ya da kişisel deneyimleri kaydetme iddiasıyla belirlenmiştir... Bu filmler, bize, 1970-80’li yıllarda temsil edilenden farklı bir Türk-Alman ilişkisi sunar. Almanya’da, iki kültür arasında kaybolmuş göçmen topluluklar stereotipini terk ederek Türk ve Alman kimliklerindeki akışkanlık fikri üzerinde durmayı tercih eder. Dolayısıyla, bu filmler, Deniz Göktürk’ün, Sinan Çetin’in *Berlin in Berlin* (1993) filmiyle örneklediği, ‘1970’lerin görev sinemasından melezliğin hazlarına geçiş’ özelliğini doğrulamaktadır. Diğer yandan, yukarıda anılan örnekler, Göktürk’ün seçtiği örneğe göre, daha oyunbaz ve kültürel stereotipleri ters yüz etme açısından daha ironiktir; ırksal ya da etnik kimliğin en önemli özelliklerini gülünçleştirecek biçimde, etnisiteyle ilgili birçok mizah sahnesi içerirler; Almanya’daki azınlıkların karmaşık yaşamlarını resmetmek üzere performansa ve kılık değiştirmeye, komediye, ironiye ve pastişe dayanırlar. Bu filmler, aynı zamanda, dilde geçişliliği/esnekliği vurgulayarak yüksek kültürün direndiği ancak popüler kültürde karşılığını bulan bir değişimi onaylarlar” (2004: 182-183).

Bu değişim, ikinci kuşak sinemacıların, filmlerindeki göçmen temsillerine de yansıyacak biçimde, otorite yapılarını ve egemen kültürel kimlik söylemlerini sorgulayıcı, yeni olasılıklar ve bağlamlar arayan; aynı zamanda, uzlaşmacı yaklaşımlarından ileri gelmektedir. Diğer yandan, bu dönemin ve daha sonraki yılların göçmen filmlerine yansıyan kimlik temsillerinde, “yersiz-yurtsuzlaşma”ya eklemlenen “melezleşme”nin, bütünüyle benimsendiği bir “yeniden yer-yurt edinme” tablosuna dönüştüğü söylenemez.

Georg Seesslen, henüz 1980’lerin başında dile getirilmeye başlanan “Melez bir kültürden, nereye varılabilir?” sorusunun yanıtının, 1990’lardaki göçmen filmlerinde aranmaya başlandığını belirtir: “Fatih Akın’ın filmleri bu soruya ‘Hemen her yere.’ cevabını verirken Thomas Arslan’ın filmleri, ‘Hemen hiçbir yere.’ diye seslenmektedir. Dahası, Kutluğ Ataman’ın *Lola+Bildikid*

filminde temsil edilen, iki kültüre de ait olmayan ancak her iki kültür bağlamınca reddedilen Türk-Alman eşcinsel kimliği örneğinde olduğu gibi, bazı filmlerde ‘alt kültürün alt kültürü’ temsillerine rastlanabilir. Bu durumda ‘yurdu’ (geçici olarak) imleyebilmenin yolu, böylesi bir alt kültürün, üyeleri tarafından üçüncü bir kültür olarak yapılandırılması ve benimsenmesinden geçmektedir” (Seesslen, ty). Dolayısıyla, 1990'larda, Almanya'daki göçmenler özelinde üretilen “melez sinema”nın, farklı kültürel ortamların çelişki ve gerilimlerinden beslenen bir melezliği temsil ettiği; ancak temsil edilen melez kültür ve kimliklerin, iki kültürün karışımından olan bir bütünleşmeyi ya da “yeniden yer-yurt edinme” olarak anlaşılabilir bir özdeşleşmeyi beraberinde getirmediği söylenebilir. “‘Yabancılık’ ve yoksunluk, ‘melez sinema’ içinde, kimsenin, kendi kültürünü oluşturup benimsemediği sürece içinden çıkamayacağı bir alan olarak varlığını sürdürmektedir” (Seesslen, ty.). 1990'ların ikinci yarısında çekilen göçmen filmlerinden bir bölümü, bu tespiti destekleyici başka bir ortak özellik taşımaktadır.

Fatih Akın'ın (*Kurz und Schmerzlos* (Kısa ve Acısız, 1998); Yüksel Yavuz'un *Aprilkinder* (Nisan Çocukları, 1998); Thomas Arslan'ın *Geschwister* (Kardeşler, 1997) ve *Dealer* (Satıcı, 1999); Kutluğ Ataman'ın *Lola+Bilidikid* (1999) ve Lars Becker'in, Feridun Zaimoğlu'nun *Abschaum* adlı romanından uyarladığı *Kanak Attack* (2000) filmleri, kendi içinde homojen bir kültürü ifade eden getto merkezli anlatılardır (Yaren, 2008: 125-126). Bu örneklerin, bir taraftan, Fransız *beur* sinemanın banliyö kültürünü temsil eden anlatılarıyla benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Ancak Türk göçmenlerin, Mağripli Fransızlar gibi sömürge geçmişlerinden kaynaklanan bir kültürel karşılaşma ve etkileşim sürecini yaşamamış olmaları, Almanya'daki getto yapılanmalarının kültürel karşılaşmalardan daha uzak, yerel kimlikleri yeniden üretmeye daha yatkın ve etkileşime daha kapalı olması sonucunu doğurmuştur. Ev sahibi toplumdan ayrı yapılanmış, kültürel alışverişe kısmî derecede izin veren “paralel toplum”lar (*parallelgesellschaft*) (Löser'den Akt. Rendi, 2006: 79-80) olarak nitelendirilen gettolar (Berlin'in Kreuzberg ya da Hamburg'un Altona semtleri gibi), ikinci kuşağın filmlerinde, oluşturulan alt kültür ya da melez kimliklerin yaşayabildiği tek dünya olarak resmedilmiştir. Rob Burns (2006:

142), bu dönemde ortaya çıkan getto merkezli anlatılarda, önceki dönemin kurbanlaştırılmış Türk göçmen stereotiplerinin yerine bir başka “klişeler seti”nin önerildiğini belirtir. Bu filmlerde genellikle “kadın veya uyuşturucu satıcısı/bağımlısı, fahişe, soyguncu, serseri, gangster olarak görünen Türkler, 'anti sosyal ve iflah olmaz suçlular' gibi, yabancılara ilişkin üretilmiş popülist stererotipleri güçlendirmektedir.” Diğer yandan, önceki dönemde, ikincil bir konuma hapsedilmiş biçimde öne çıkan kadın temsillerinin yerini, marjinalize edilmiş ya da tehlike ve baskı altındaki erkek karakterin kaçış/kurtuluş yolu olarak gösterilen kadınlar almıştır. Barbara Mennel'in Amerikan getto merkezli filmlerle benzeşim kurduğu bu anlatılarda “cinsiyetçi bir suç söylemi söz konusudur. Öykü ya intikam ya da bir kahramanın gettodan kaçmak için (genellikle başarısız) bir girişimde bulunması üzerine kuruludur. Ancak kurtulmayı başaran bir karakter olsa da alternatif bir uzam gösterilmez” (Akt. Yaren, 2008: 126). Dolayısıyla bu filmlerde, ikinci kuşağın gettolar içinde oluşturduğu alt kültürlerin, suç ve suçlu olma psikolojisiyle harmanlanan melez kimliklerini temellendirebilecekleri kalıcı bir bağlam oluşturduğunu söylemek güçtür. Fatih Akın'ın *Kısa ve Acısız* (1998) filminde Türk genci Cebail/Gabriel (Mehmet Kurtuluş)'in, yeni ve temiz bir başlangıç için Türkiye'ye dönme hayalleri kurması, gettodaki melez kimliklerin henüz kalıcı bir yurt bulamadıklarının göstergesi olabilir.

Özgür Yaren, getto merkezli film yapımının, göçmenlerin kendi seslerini duyurabilecekleri bir alan olarak önem taşımasına karşın, bu olanağın özgülleşimci potansiyelinden yeterince yararlanılamadığını belirtir. Bununla birlikte “göçmen sinemasal pratiğinin, göçmen temsillerinin stereotiplerden arındırılacağı, ulusaşırılığın ve melezliğin müzakere edileceği yeni direniş stratejilerini devreye sokacak biçimde çeşitlenmesi için” uzun süre beklemeye gerek kalmaz (2008: 127). Nitekim 2000'li yıllar, hem film üreten ikinci kuşaktan göçmen sinemacıların hem de birbirinden farklı kişisel yaklaşımlarla öne çıkan göçmen film örneklerinin farkedilir düzeyde artışına tanıklık etmiştir.

Yeni binyılın başlarında Türk-Alman sineması, yeni estetik eğilimleriyle olduğu kadar, sinema dünyası ve medya tarafından daha çok ilgi görmesiyle

de dikkat çekmiştir (Seesslen, ty.). 1990'lı yılların sonlarına doğru üretilen kimi filmleri de içine alacak biçimde, 2000'li yılların göçmen sinemasında, ticari anaakım sinemaya daha çok yaklaşan ancak kişiselliğin artarak devam ettiği; temsil edilen kimlik sorunlarının sadece göçmenlik geçmişiyle değil, baş döndürücü bir hızla dolaşımda olan küresel kültürel anlam ve simgelerle karşılaşma ve etkileşimlerle de ilişkilendirilebileceği örneklerle rastlanır.

Fatih Akın'ın *Im Juli* (Temmuzda, 2000), *Solino* (2002), *Gegen die Wand* (Duvara Karşı, 2004), *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (Köprüyü Geçmek / İstanbul Hatırası 2005), *Auf der Anderen Seite* (Yaşamın Kıyısında, 2007), *Soul Kitchen* (2009) ve senaryosunu yazdığı *Kebab Connection* (Anno Saul, 2004); Thomas Arslan'ın *Der Schöne Tag* (Güzel Gün, 2001), *Aus der Ferne* (Uzaktan, 2006), *Ferien* (Tatil, 2007); Züli Aladağ'ın *Elefantenherz* (Fil Yüreği, 2002), *Wut* (Öfke, 2005); Neco Çelik'in *Alltag* (Gündelik, 2002), *Urban Guerillas* (Şehir Gerillaları, 2003), *Hinter der Tür* (Kapının Ardı, 2004) filmleri, son dönemin farklı sinemasal türleri, öyküleri ve kimlik temsillerini barındıran örneklerindendir. Anılan erkek yönetmenlerin ve çeşitli etnik kökenlerden kadın sinemacıların yanı sıra, bu dönemde, Ayşe Polat (*Auslanstournee* [Yurtdışı Turnesi, 1999], *En Garde* [Koru Kendini, 2004]); Buket Alakuş (*Anam* [2001], *Eine Andere Liga* [Başka Bir Lig, 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* [Tüyü Takip Et, 2004]) gibi Türk-Alman kadın sinemacılar da önemli sayıda film üretirler (Yaren, 2008: 129).

Thomas Arslan'ın üçlemesinin son filmi olan *Güzel Bir Gün* (2001), Berlin'de oyunculuk yapan Deniz Turhan (Serpil Turhan)'ın yaşamından bir güne odaklanır. Bu film, bir göçmen Türk kadın temsili olarak Deniz'in, şimdiye kadar çoğunlukla edilgin ve ikincil konumlara yerleştirilen Türk göçmen kadınından oldukça farklı bir portre çizmesiyle dikkat çeker (Göktürk, 2003: 240). Neco Çelik, Kreuzberg'de geçen bir öyküyü anlattığı *Gündelik* (2002)'te, kahramanlarını Türk göçmenler arasından seçmek yerine, semtte yaşayan birkaç Alman aileden birine odaklanır. Yönetmenin 2003 tarihli *Şehir*

Gerillaları filminde ise gettonun erkek egemen kültürü, suç, şiddet, fuhuş ve ağır uyuşturucular yerine, küresel medya tarafından biçimlendirilmiş bir grafiti ve hiphop kültürü üzerinden görünürlük kazanır (Yaren, 2008: 131; Seesslen, ty.). Dönemin öne çıkan Türk kadın yönetmenlerinden Buket Alakuş'un *Anam* (2001), *Başka Bir Lig* (2005); Sülbiye Günar'ın *Karamuk* (2002), *Saniye'nin Şehveti* (2004); Ayşe Polat'ın *Koru Kendini* (2004); Nuray Şahin'in *Tüyü Takip Et* (2004) filmleri, anlatının merkezinde kadınlık ve annelik olgularının yanı sıra, anne-kız ilişkilerinin yer aldığı, göçmen kimliklerinin bu olgular ve ilişkiler üzerinden sorgulandığı, farklı sinemasal türleri birarada barındıran yapımlar olarak dikkat çeker (Ulusay, 2008: 206, 255-270). Son dönem Türk-Alman sinemasına damgasını vuran bir *auteur* olarak Fatih Akın ise göçmen sineması içinde ticari anaakım sinemaya oldukça yakın duran ancak sanatsal özgünlüğünü koruyan filmleriyle gündemde kalmıştır.

Akın, 1998'de çektiği *Kısa ve Acısız*'da, gettodaki göçmen gençlerin yaşamına odaklanır. Farklı etnik kökenlerden üç göçmen gencin, suç ve şiddetten uzak kalamayan ortak dünyaları ve arkadaşlıklarını anlatan filmde, söz konusu farklılık ve ortaklıklar, yönetmenin Almanya'daki çok kültürlülüğü vurgulayıcı tavrını destekler. Akın'ın 2000 tarihli *Im Juli (Temmuzda)* filmi bir aşk, yol ve gençlik filmidir (Ulusay, 2008: 215). Bu filmde yolculuk, salt göçmenlere yönelik bir izlek değil, sınırların giderek anlamını yitirdiği küresel bir dünyada postmodern kimliğin, hareketliliğin ve kendini arayışın bir imleyicisi olarak iş görür. Yönetmenin senaryosuna imza atmadığı tek filmi olan 2002 tarihli *Solino*'da ise Almanya'ya göç eden İtalyan bir ailenin öyküsü anlatılır. Bu sefer göçün kahramanları Türkler değil, İtalyan bir ailedir. *Duvara Karşı* (2004) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007), göçmenlikten ve küresel kültürel akışlardan kaynaklanan “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme”ye ilişkin deneyimleri, öykülerinin dokusunda barındıran filmlerdir (*Kısa ve Acısız*'da da aynı izlekler rahatlıkla gözlemlenebilir). Özellikle *Duvara Karşı*, Ulusay (2008: 225)'ın vurguladığı gibi, “güldürüden trajediye, melodramdan sanat sinemasının uyuşturucularına, geniş bir yelpaze içinde, bir anlatı biçiminden diğerine savrulan” melez yapısıyla dikkat çekmektedir. Akın'ın, bir *punk-opera* olarak tanımladığı bu film başta olmak

üzere, pek çok filminde, Batı ve Doğu'yu imleyen farklı müzik türlerinin birarada kullanılması da bu melez yapıya büyük katkı sağlar. Yönetmenin sadece senaryo ekibinde yer aldığı *Kebab Connection* (Anna Saul, 2004) ve son filmi *Soul Kitchen* (*Aşka Ruhunu Kat*, 2009)'da farklı etnik kökenden göçmenler, çok kültürlülük vurgusu için bir kez daha biraraya gelirler. Mizah tonu yüksek olan her iki filmde de sadece göçmenlikten değil, küreselleşmenin dolaşıma soktuğu kültürel anlam ve simgelerle karşılaşma ve etkileşimlerden doğan kültürel melezleşme, olumlu ve eğlenceli bir bakış açısıyla, yoğun biçimde hissettirilir.

Burada anılmayan örnekler de göz önünde bulundurularak denilebilir ki son dönem Türk-Alman sineması, 1990'ların getto merkezli anlatılarından ve ilk yılların örneklerini de kapsayacak biçimde, Türk göçmen temsillerine ilişkin “kurban”, “çaresiz” ya da “suçlu” stereotiplerinden belirgin biçimde uzaklaşmıştır. Kişisel yaklaşımların öne çıktığı bu dönemde, sanat sinemasının uylaşımlarına olduğu kadar, Hollywood eksenli anaakım ticari sinemaya yakın duran, çeşitli tür/alt tür ve konularda, azımsanmayacak sayıda film üretilmiştir. Göçe ilişkin sorunlar birer 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 bırakmıştır” (Yaren, 2008: 130).

Son dönemin örneklerinde temsil olanağı bulan ikinci kuşak göçmenlerin kültür ve kimliklerindeki melezleşme, iki kültürün ötesine geçecek bir küresel kültürel karşılaşmalar tablosu içinde değerlendirilebilir. Diğer yandan, kültürel karşılaşma ve etkileşimlerin yoğunluğu ne derecede olursa olsun, melezlik, bu örneklerin bir kısmında (Fatih Akın'ın ikinci kuşaktan Türk göçmen temsilleri barındıran filmlerinde olduğu gibi), kimliğe ilişkin kriz ve kaygıları azaltabilecek kalıcı bir alternatif kültürel bağlam önermemektedir. Bir başka deyişle, tikel ve evrensel değerlerin karşılaşma ve etkileşimlerinden ortaya çıkan uyarılama ve dönüşümler, bir süreç ve deneyim olarak “melezleşme”yi görünür kılarken, tıpkı 1990'ların getto merkezli anlatılarında olduğu gibi, “yersiz-yurtsuzlaşma” tablosunu “yeniden yer-yurt edinme” tablosuna dönüştürebilecek kalıcı bir aidiyet ortamı

yaratmamaktadır. Çünkü bu filmlerde temsil edilen melezleşme, tüketilmek üzere dolaşıma sokulan ve bu yüzden bir parça dönüştürülüp uyarlanmasında sakınca görülmeyen küresel kültürel anlam ve simgelerle karşılaşmanın ötesinde, hâlâ ciddi biçimde eşitsiz bir Batılı “ben” ve Batılı olmayan “öteki” ya da tersi biçiminde okunabilecek bir karşılaşmayı içinde barındırmaktadır. Dolayısıyla melezleşme, çok uluslu kapitalizmin tüketim kültürünün yanı sıra, birinci kuşağın değişime direnen, ev sahibi toplumun ise egemen konumunu sürdüren kültürel değerleri karşısında, direniş müzakeresine uzun süre izin vermeyen geçici bağlamlara hapsedilmiş gözükmetedir.

Alev Çınar, yaptığı müzikten, üyelerine; şarkı sözlerinden, üyelerin kendilerini ifade ediş biçimlerine dek, tam bir melez yapı ve direniş müzakeresi örneği oluşturan Cartel grubunun “Sen Türksün, Almanyalı!” diye seslendiği kitlenin, belirli bir etnik kimliğe değil, Alman toplumu içinde ırkçılığa ve damgalanmaya maruz kalan “daha geniş ve kasıtlı olarak tanımsız bırakılmış bir topluluğa” işaret ettiğini belirtmektedir. Ancak Cartel’in bu “Türk” kategorisinin etnik içeriğini boşaltma girişimi, ulusal kimliğin etnik kimliğe sıkıca bağlı olduğu Almanya ve Türkiye’de, grubun yeniden ve kolayca “ben/biz” ya da “öteki” olarak konumlandırılabilir bir etnik kategori içinde tanımlanmasıyla sonuçlanmıştır. Türk medyası, Cartel’e “Batı müziğini en az Batılılar kadar iyi yapan bir 'Türk' grubu” olarak yaklaşırken Alman medyası da “Sen Türksün, Almanyalı!” ifadesinin ikinci kısmını görmezden gelmiş ve bu sesleniş, anayurdun keşfi ve Türkiye’ye bağlılığın bir işareti olarak yorumlamayı yeğlemiştir. Böylece, “Almanyalı Türk”, nihaî olarak anayurda bağlı ve hiçbir zaman Almanya’nın bir parçası haline gelemeyecek bir yabancı olarak, verili bir bağlamın içinde yeniden konumlandırılmıştır (2006: 135,137,141). Daha önceki yıllarda olduğu gibi, son dönemin Türk-Alman sineması içindeki kimi örneklerde de ikinci kuşaktan göçmen temsillerinin yaşadığı kimlik krizi Cartel örneğindeki yaklaşımdan nasibini almaktadır. İki kültür arasında kalmanın çaresizliğine boyun eğmese de göçmen gencin azmi, kendisini bireysel ya da kolektif düzeyde ifade edebileceği ve “öteki”nce tanınan kalıcı bir üçüncü bağlam oluşturmaya yetmeyebilmektedir.

Bu yetersizlikte belirleyici etken olarak, kimi zaman birinci kuşağın, kimi zaman modern Batı'nın (daha özelde Alman toplumunun), kimi zaman da Kuzey/Batı merkezli küresel kapitalizmin temsil ettiği kültürel değerler öne çıkmaktadır. Ancak Türk-Alman sinemasındaki göçmen temsillerinde kültürel melezleşmenin, kimlik sorununu hangi boyutlara taşıdığını tespiti çalışırken bu unsurların her birinin değişen derecelerde devreye girebileceğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Son dönemin göçmen sinemasına damgasını vuran bir isim olarak Fatih Akın'ın filmleri, temsil ettiği göçmen kimliklerinin tam da bu düzeyde bir bakış açısıyla değerlendirmeye ihtiyaç duyması açısından dikkat çekicidir. Özellikle çalışmada çözümlenmek üzere seçilen *Kısa ve Acısız*, *Duvara Karşı* ve *Yaşamın Kıyısında*, Türk-Alman sinemasında temsil olanağı bulan ikinci kuşaktan göçmen kimliklerindeki melezleşmeyi, söz konusu farklı kültürel kaynakların etkisini de göz önünde bulundurarak “yersiz-yurtsuzlaşma” ve “yeniden yer-yurt edinme”yle bağlantılı biçimde sorgulamaya olanak veren örnekler olması bakımından önem kazanmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİRER KÜLTÜREL METİN OLARAK FATİH AKIN FİMLERİ VE ÇÖZÜMLEMELER

3.1. FATİH AKIN KİMDİR?

Fatih Akın, Trabzon'dan Almanya'ya göç etmiş Karadenizli bir ailenin ikinci çocuğu olarak 1973 yılında, Almanya'nın Hamburg kentinde dünyaya gelir. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını, Türklerin yanı sıra farklı etnik kökenlerden göçmenlerin de yaşadığı bir semtte, Altona'da geçiren Akın'ın sinemadaki kariyeri oyunculukla başlar.

Kuzenin'in işlettiği video kiralama dükkânı sayesinde çok sayıda yerli film, İtalyan western ve Amerikan aksiyon filmleri izleme olanağı bulan (Nicodemus, ty) Akın, 1994 yılında, 19 yaşındayken çıktığı Hamburg Thalia Tiyatrosu'nun deneysel sahnesinde ilk oyunculuk deneyimini yaşar. Aynı yıl, Hamburg Güzel Sanatlar Akademisinde Görsel İletişim öğrenimi görmeye başlar ve bazı televizyon dizileri ile sinema filmlerinde üstlendiği küçük rollerle oyunculuğa devam eder. Ancak oyunculuk, Akın'ın kendini bu alanda pek başarılı bulmaması ve kamera arkasını tercih etmesi nedeniyle ikinci planda kalacaktır.

Fatih Akın, ilk yönetmenlik denemesini, 1995'te çektiği *Du bist es!* (*Sensin*) adlı kısa filmle gerçekleştirir. Hamburg Uluslararası Kısa Film Festivali'nde İzleyici Ödülü alan *Sensin*'in ardından, ikinci kısa metraj çalışması, *Getürkt* (1996) gelir. Çeşitli festivallerde gösterilen ve ödüller alan bu filmin sonrasında ise kariyerinin ilk uzun metraj filmi, *Kurz und Schmerzlos* (*Kısa ve Acısız*, 1998)'u gerçekleştirir. *Kısa ve Acısız*, Akın'ın uluslararası düzeyde sesini duyurduğu ilk önemli çalışmasıdır. Film, Almanya'da oldukça önemli kabul edilen Adolf Grimme Ödülü'nün yanı sıra En İyi Genç Yönetmen dalında Bavaria Film Ödülü'nü ve Locarno'da Bronz Leopar'ı kazanır. Akın, alkışlarla karşılanan *Kısa ve Acısız*'dan sonra ikinci uzun filmi olan *Im Juli* (*Temmuzda*)'yi çeker. İki Alman gencin Almanya-İstanbul arasındaki maceralarla dolu yolculuğunu aşkla taçlandıran bu romantik-komedi, Akın'ın

Kısa ve Acısız'daki başarısının tesadüf olmadığını gösterir. Film, Tromsø Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Yönetmen dalında İzleyici Ödülü'ne ve Alman Film Ödülleri'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'ne (Moritz Bleibtreu) layık görülür. Akın, senaryosunu yazıp yönettiği bu iki filminin ardından, *Denk Ich an Deutschland: Wir haben vergessen zurueckzukehren* (Geri Dönmeyi Unuttuk, 2001) adlı belgeseli çeker. Televizyon için gerçekleştirdiği bir saatlik yapımda, 1960'larda ilk emek göçü dalgasıyla Almanya'ya göç eden anne-babasının öyküsünü anlatır. Bir yıl sonra çektiği *Solino*, yönetmenin senaryosunu yazmadığı tek kurmacasıdır. Akın, üçüncü uzun filmi olan *Solino*'da, Almanya'ya göç eden İtalyan bir ailenin dramını, ailenin iki oğlunu merkeze alarak anlatır. Akın'ın filmografisinde en büyük yankıyı uyandıran *Gegen Die Wand* (Duvara Karşı) ise "Aşk/Ölüm/Şeytan" üçlemesinin ilk filmi olarak 2004'te izleyici karşısına çıkar. Film, sinema tarihinde sıklıkla işlenen bir konu olan "aşk"ı, alışılmadık biçimde melez, çarpıcı ve evrensel bir sinema diliyle anlatarak büyük beğeni kazanır. Akın'ın, *Corazón International* adlı yapım şirketinin katılımıyla, ilk yapımcılık deneyimini de yaşadığı *Duvara Karşı*, başta 54. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı (En İyi Film) olmak üzere, Amerika ve Avrupa'nın çeşitli festivallerinden toplam 23 ödülle döner. Akın, kendisini dünyanın tanınmış yönetmenleri arasına yerleştiren bu filminden sonra, çok sayıda yönetmenin kısa filmlerinden oluşan *Visions of Europe* (Avrupa Manzaraları, 2004) adlı projede ve Anna Soul'un yönettiği *Kebab Connection* (2004) adlı filmin -özgün öyküsünü yazmakla birlikte- senaryo ekibinde yer alır. Ardından kamerasını Türkiye'ye çevirir ve pek çok farklı kültüre ev sahipliği yapan İstanbul'un seslerini, müziklerini kayda alır. *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (Köprüyü Geçmek / İstanbul Hatırası, 2005), İstanbul'a daha önce *Duvara Karşı*'nın müzik çalışması için gelen ve hayran olan müzisyen Alexander Hacke'nin anlatımıyla beyazperdeye yansır. Film, Orhan Gencebay, Sezen Aksu, Ceza, Siyasiyabend, Baba Zula, Müzeyyen Senar... gibi birbirinden farklı müzik türlerinin ve icra biçimlerinin kahramanlarını, yorumlarıyla birlikte öyküsüne taşıırken, kentin kendine özgü tüm seslerini ve bu birlikteliğin ortaya koyduğu muazzam kültürel yapıyı yansıtabilmek konusunda büyük başarı göstermiş

bir müzik belgeselidir. Akın, büyük beğeni toplayan belgeselinin sonrasında Aşk/Ölüm/Şeytan üçlemesinin ikinci halkası olan *Auf der anderen Seite* (*Yaşamın Kıyısında*, 2007)'yi çeker. *Yaşamın Kıyısında*, kahramanlarının birbirinden bağımsız görünen öykülerinin, tıpkı yaşam ve ölüm ilişkisinde olduğu gibi, birdenbire kesiştiği ve iç içe geçtiği gürültüsüz ama etkili bir filmidir. Bu film de *Kısa ve Acısız* ve *Duvara Karşı*yla benzer biçimde ilk iki kuşaktan Türk göçmen temsillerine yer verir. Diğer yandan, kahramanları arasında, Türk-Alman buluşmasını dramatik yapı içinde görünür kılan Alman bir anne ve kızı da yer alır. Öyküsü, Almanya-Türkiye ekseninde konumlandırılan *Yaşamın Kıyısında*, Fatih Akın ve ekibine, 60. Cannes Film Festivali'nde En İyi Senaryo dalında olmak üzere çeşitli festivallerde 20'nin üzerinde ödül kazandırır. Akın, 2009'da, çeşitli yönetmenlerin kısa filmlerinden oluşan iki ayrı projede (*New York I Love You* ve *Deutschland 09-13 kurze Filme zur Lage der Nation*) kendi filmleriyle yer alır ve aynı yıl senaryosunu, çeşitli filmlerinde birlikte çalıştığı arkadaşı Adam Bousdoukos'la beraber yazdığı ve bizzat yönettiği *Soul Kitchen* (*Aşka Ruhunu Kat*, 2009)'ı çeker. *Soul Kitchen*, farklı etnik kökenlerden göçmen gençlerin ağırlıkta olduğu bir çok kültürlülük tablosunu mutfağa taşır. Akın'ın, *Temmuz*'da filminde olduğu gibi, eğlenceli ve iyimser tonuyla dikkat çeken komedisi, 2009 Venedik Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü ve Genç Sinema Ödülü'ne, Hamburg Uluslararası Film Festivali'nde ise Sanat Sineması Ödülü'ne layık görülür. Akın, sadece ciddi filmler çeken bir yönetmen olarak algılanmak istemediği için, senaryosu çok önceden tamamlanmış olan *Soul Kitchen*'i, *Duvara Karşı*yla başlayan üçlemesinin son halkasından önce gerçekleştirdiğini ifade eder.²⁵ Yönetmen henüz üçlemesini tamamlamamış olsa da başka projeler üzerinde yoğun biçimde çalışmaya devam etmektedir. Akın'ın anne-babasının memleketi olan Trabzon'un Sürmene ilçesine bağlı Çamburnu beldesinde yaşanan çevre sorunu, yapım-sonrası aşamasındaki son belgeselidir. Yönetmen, belgeselinde, yaşadıkları yeri çöplüğe çevirme kararı alan resmi kurumlara karşı, Çamburnu halkının mücadelesini

25 Akın'ın *Frankfurter Rundschau* gazetesine verdiği röportajdan alıntılar için bkz. <http://www.bakiniz.com/fatih-akindan-son-haberler/>

aktarmayı amaçlamaktadır.

Fatih Akın, sinema kariyerine *auteur* sıfatını haketmiş bir yönetmen olarak devam etmekle birlikte, oyunculuğu tamamen terk etmez. 1994'ten bu yana, yönettiği filmlerden bazıları da dahil olmak üzere, 10'un üzerinde sinema ve televizyon yapımında, ağırlıklı olarak küçük roller üstlenir. Bunlardan sonuncusu, 2005 tarihli, Türkiye yapımı bir film olan *Hırsız Var*'da canlandığı Lokman karakteridir. Akın, oyunculuğun yanı sıra ve daha yoğun biçimde, yapımcılık faaliyetleri de yürütmektedir. 2004 yılında Andreas Thiel²⁶ ve Klaus Maeck'le birlikte kurduğu *Corazón International* adlı yapım şirketi, Akın'ın yönettiği önemli filmlerin yapım ve ortak yapımcılığını üstlenmiştir. Ayrıca genç Türk-Alman yönetmen Özgür Yıldırım'ın ses getiren filmi *Chiko* (2008) ve bir başka başarılı Türk-Alman ortak yapımı *Takva* (Özer Kızıltan, 2006) da *Corazón International*'ın yapım ve ortak yapımcılığında çekilmiş filmlerdendir. Diğer yandan, ne oyunculuk ne de yapımcılık faaliyetleri, Akın'ın sanatsal ve politik yönüyle olduğu kadar, uluslararası düzeyde geniş bir izleyici kitlesine seslenebilen popülerlikte filmler üretebilen *auteur* sinemacı kimliğinin önüne geçebilmiştir.

Fatih Akın'ın farklı türlerde başarılı filmler üretebilmesi, farklı alt-türleri ve sinemasal anlatım biçimlerini etkileşim içinde kullanarak özgün ve etkili bir dile ulaşabilmesinin ardında, hiç şüphesiz, iki kültürel ortamdan beslenmesi ve başka kültürlerle de etkileşim içinde olmasına olanak tanıyan deneyimlerinin rolü büyüktür. Akın, Almanya'ya ilk emek göçü dalgasıyla birlikte gelen anne-babasının yanında, Hamburg'un Altona semtinde büyür. Burada, Türk göçmenlerin yanı sıra farklı etnik kökenlerden göçmenlerle de biraradadır. 1980'lerden sonra, özellikle göçmenler arasında çoğunluğu oluşturan Türklere karşı ırkçı saldırılar yoğunlaşınca, arkadaşlarıyla birlikte kurdukları *Türk Boys* adlı karşı-çete içinde bazı kavgalara karışır, hatta başı sık sık polisle derde girer. Henüz lise yıllarında yazmaya başladığı *Kısa ve Acısız*'ın öyküsünde, Akın'ın, çeşitli suçlara bulaşmış çetelerin mıntıkası olan; ancak aynı zamanda farklı etnik kökenlerden göçmenleri barındırması

26 Fatih Akın'ın yakın arkadaşlarından Andreas Thiel, *Yaşamın Kıyısında* adlı film tamamlanmadan önce hayatını kaybetmiş ve Akın, filmini Thiel'e adamıştır.

nedeniyle çok kültürlü bir ortam sunan getto yaşamına ilişkin deneyim ve gözlemlerinin izleri vardır. Diğer yandan, Akın, uyuşturucu satıcılığı gibi ağır suçlardan ve bu tür suçlara bulaşmış çetelerden uzak durmayı başaramamıştır. Kendi deyişiyle, tam zamanında grafiti yapan politik bir gruba katılmış olması, ilk gençlik yıllarında Cuma namazlarının hiçbirini kaçırmamaya özen gösterecek kadar dindar oluşu ve en önemlisi, öğretmen annesinin onu suç dünyasından uzak tutmak için sarfettiği çaba ve okumaya teşvik etmesi, Akın'ın, gettonun karanlık sokaklarından sıyrılarak başarılı bir yol tutmasında önemli rol oynamıştır.²⁷ Yönetmenin o yıllara ilişkin üzerinde durduğu bu tür etkenler, kimi ilgi alanları ve uğraşlarıyla birlikte, onun kimliği ve filmlerinde de karşılık bulan bir güce sahip olmuştur. Örneğin, Doğu ve Batı'ya özgü çok çeşitli müzik türlerini birarada ve güçlü bir anlatım aracı olarak kullanabilmesinde, sıradan bir dinleyici olmanın ötesine geçen ve arşivcilikten DJ'lik uğraşına dek varan müzik tutkusunun payı büyüktür. 12-13 yaşlarında, henüz ilgisini Amerikan sinemasına kaydırmadan önce, video kasetlerden izlediği Yeşilçam, özellikle Yılmaz Güney filmleri, sinemasal biçimini etkileyecek önemli izler bırakmıştır (Güneş ve Kökçeoğlu, ty.). Ancak Akın'ın, sinemasını biçimlendiren kişisel deneyim, ilgi ve uğraşlarının, anılan tekil örneklerden çok, melez kimliğini benimsemesine ve görünür kılmasına olanak sağlayan yaşam koşulları ve bütün bir yaşam çizgisi tarafından belirlendiğini vurgulamak gerekir.

Akın, kendi deyişiyle, büyük felaket ve dramlardan uzak, sevgi dolu bir ailede, özgür bir çocuk olarak büyümüş (Arman, Hürriyet, 13.03.2004); pek çok ikinci kuşak Türk göçmenden ayrılacak biçimde, eğitimine devam edebilmiş ve dilediği alanda öğrenim görmüştür. Nihayet filmleriyle yakaladığı uluslararası düzeydeki başarı, onu hem maddi hem de manevi anlamda, özellikle Alman toplumu içinde kabul gören ve düşüncelerine kulak verilen bir konuma yükseltmiştir. Yabancı damgasından henüz kurtulamamış farklı kuşaklardan göçmenlerin arasında kişisel öyküye dayalı bir farklılık gibi algılanabilecek bu tür bir ilerleyiş, Akın'ın kültürel melezliğini de etkili bir ifade

27 Akın'ın *Die Zeit* gazetesine verdiği röportajın çevirisi için bkz. <http://www.euractiv.com.tr/kultur-ve-sanat/article/fatih-akin-beni-kurtarip-adam-eden-annemdir-008408>

biçimi olarak kullanabilmesinin yolunu açmıştır. Bir başka deyişle, Akın'ın kişisel gelişimi ve sinema sanatında gösterdiği başarılar -bu başarıların her iki toplumca sahiplenilmek istenmesinin de etkisiyle- onun Türk toplumunda “Almancı”, Alman toplumunda “yabancı” olarak değerlendirilmek yerine, melez kimliğiyle onay görmesini ve kendini, kısmen de olsa ait olduğu kuşağın kültürel konumunu, görece özgür biçimde ifade etmesini kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla Akın'ın, bugün geldiği noktada kendini göçmenlikle, Türk, Alman ya da her ikisi olmakla tanımlama çabasına girmemesi; daha çok, yaşadığı kent olan Hamburg'la özdeşleştirmesi; diğer taraftan, küreselleşmenin ulaştığı boyutların ve sonuçlarının farkında bir sanatçı olarak kimliğini ve filmlerini küresel bir tablo içinde değerlendirmesi anlaşılır gözükmemektedir. Akın, sinema hayatının hiçbir evresinde kimliğini düşünmediğini; filmlerinde, göçmenlik ve kimliğe ilişkin sorunları, elbette kendi yaşamının etkisi olmakla birlikte, bilinçli biçimde ele almadığını belirtmekte (Akbiyık, 2009: 23); ancak birden çok kültürel bağlam içinde yetişmenin hiçbir yere ait olmama duygusunu da beraberinde getirdiğini kabul etmektedir. Nitekim ona göre, son dönem müzikte, sinemada ve edebiyatta, Almanya'da yaşayan göçmenlerin atakta olması biraz da bu sıkıntının yarattığı etkiden kaynaklanmaktadır (Göktaş, ty.). Diğer yandan, Akın'ın, içinde yaşadığı toplum ve etkileşim halinde olduğu farklı kültürlerle ilişkin bir aidiyet ve özdeşleşme sorunu yaşamadığı anlaşılmaktadır. Bunun yerine, melez kimliğinin, “yersiz-yurtsuzlaşma” deneyimini, tıpkı Tijuanalılar örneğinde olduğu gibi, temelde Hamburg'a aidiyet duygusuyla görünürlük kazanan bir “yeniden yer-yurt edinme” deneyimine bırakarak görece sabitlik kazandığı söylenebilir. Ancak ister göç kaynaklı kültürel karşılaşmalar ve kuşak çatışmaları, ister küreselleşmenin hız kazandırdığı daha geniş çapta kültürel akışlar, isterse bu unsurların her birinin etkisiyle olsun, Akın'ın filmlerinde temsil edilen ikinci kuşaktan Türk göçmenlerin kimlik arayışları, onları, yönetmenin yaşamından çok daha çetrefilli öykülerin kahramanları olmaya zorlamış gözükmemektedir.

3.2. GENEL HATLARIYLA FATİH AKIN SİNEMASI

Son dönemin öne çıkan Türk-Alman yönetmenleri arasında “sineması”ndan söz edilmeyi hak eden isimlerin başında şüphesiz Fatih Akın gelmektedir. *Auteur* bir sinemacı olarak filmlerine damgasını vuran kişiselliği, özgün tarzı ve uluslararası alanda elde ettiği başarılarla Akın, ulusaşırı düzeyde, akademik çevrelerin ve saygınlığı yüksek meslektaşlarının olduğu kadar, azımsanmayacak düzeyde bir izleyici topluluğunun da takip ettiği isimler arasında yerini almıştır. Akın’ın anne ve babasından kaynaklanan göçmenlik konumu ve deneyimleri, iki temel kültürün yanı sıra farklı etnik kökenlerden göçmenlerin de temsil ettiği çok kültürlü bir ortamda yetişmiş olması, filmlerinin göç ve göçmenlik olgularıyla bağlantısını açıklayan nedenlerdir. Ayrıca yönetmenin de sık sık ifade ettiği gibi, içinde yaşadığı dünyayı, deneyimlediği ya da gözlemlediği olayları çeşitli düzeylerde kendi sanatına yansıtması doğaldır. Ancak onun filmlerini salt “göçmen sineması” gibi oldukça genel bir başlık altında değerlendirmek ya da başka herhangi bir alt sınıflandırma içine hapsedmek de doğru gözükmemektedir. Nitekim Akın’ın *auteur* kimliğini destekleyen ve filmlerinin hem içerik hem de anlatım biçimlerinde gözlemlenen; salt göçmenlikten değil, daha geniş çapta bir küresel kültürel karşılaşmalar sürecinden kaynaklanan melez tarzı, bu tür bir sınıflandırmaya izin vermemektedir. Bununla birlikte, onun sinemasının, göçmen anlatılarına yönelik sınıflandırma çabalarıyla belirginlik kazanan ortak sinemasal özelliklerin çoğunu taşımadığını söylemek de doğru değildir. Örneğin Akın’ın filmleri, Hamid Naficy’nin “aksanlı biçem” başlığı altında ele aldığı; göç nedenleri ve anayurtla ilişkileri bakımından birbirinden farklılıklar gösteren göçmen sinemacıların, sinemasal üretim tarzı bakımından paylaştıkları ortak özelliklerin bir kısmını taşır gözükmemektedir. Burada amaçlanan, Akın’ın sinemasal tarzını, Naficy’nin aksanlı biçeme yönelik belirlediği ortak özelliklerle tek tek karşılaştırıp farklılıklarını vurgulamak değildir. Ancak özgün bir örnek olarak Fatih Akın sinemasının genel özelliklerinden bahsederken, onun kişisel ve toplumsal konumu dolayısıyla, aksanlı biçemle paylaştığı önemli ortaklıklar da gözardı edilmemelidir.

Fatih Akın, henüz 25 yaşında gerçekleştirdiği ilk uzun metraj filmi *Kısa ve Acısız*'dan bu yana, farklı türleri denemekten, çalışmaları konusunda kendi iç sesini dinleyerek karar vermekten korkmayan cesur bir yönetmen portresi çizmektedir. Dokusunda her ne kadar mizahi bir yumuşaklık barındırsa da daha çok, sert ve yarı karanlık bir dram olarak tanımlanabilecek *Kısa ve Acısız*'ın ardından, eğlenceli bir yol öyküsü, aynı zamanda bir romantik-komedi olan *Temmuzda*'yı çekmiş ve oldukça beğeni toplamıştır. Yönetmenler için ikinci filmlerinin, ilk filmlerinden daha zor olduğunu belirten Akın, *Kısa ve Acısız*'la gelen başarının ardından tekrara düşmemek adına, ilk filmine bir tepki ve bir karşıtlık oluşturması bakımından *Temmuzda*'yı çektiğini söyler (Göktaş, ty.). Nedenleri birbirinden farklılık gösterse de Akın, daha sonraki çalışmalarında belgesel (*Geri Dönmeyi Unuttuk* [2001], *Köprüyü Geçmek/ İstanbul Hatırası* [2005] ve yapım sonrası aşamasında olan *Cennetin Bahçesindeki Çöplük*) ve komedi (*Soul Kitchen*, 2009) gibi farklı türleri denemeye devam eder; başarılı da olur. Akın, *Soul Kitchen*'ın izleyiciyle buluşmasının ardından kendisiyle yapılan bir röportajda, farklı türlerde film yapmanın riskini nasıl göze aldığına ilişkin bir soruya şöyle yanıt verir:

“İyi ki bu riski almışım. Aslında *Soul Kitchen*'ı yapma kararını verdiğimde endişeliydim. İlk kez komedi yapacak olduğumdan değildi endişem. Çünkü daha önce yaptığım kısa filmler, *Temmuzda*, komedi filmleriydi. Ancak *Duvara Karşı* ve *Yaşamın Kıyısında*'yı yaptıktan sonra, insanların beni başka bir kulvarda konumlandıklarını biliyordum. Komedi, entelektüel dünyada pek kabul görmeyen bir türdür. Ayrıca endişemin diğer bir nedeni de, acaba benim güldüğüm bir şey, başkalarına da komik gelecek mi sorusuydu. Bu anlamda bir sinemacı olarak başarıyı riske ettiğimin bilincindeydim. Bu endişe, Ang Lee'nin başkanlığındaki Venedik Film Festivali jürisinin ödüllendirmesiyle son buldu. Ang Lee de tür denemeleri yapan bir yönetmendir. Aslında yapmak istediğim, sanat ve seyirciyi buluşturmadır” (Akbiyık, 2009:21).

Ang Lee'nin, *Soul Kitchen*'ın ödül almasına ilişkin olarak yönetmene, “Biz senin cesaretini ödüllendirdik. Çünkü sen tanınmış bir *auteur* sinemacısın; senin kaybedecek bir saygınlığın var ama yine de bunu yaptın.” demesi (Öğünç, Radikal, 02.03.2010), Akın'ın, sinemasına yaklaşımındaki cesareti ve kişiselliği gözler önüne sermektedir.

Fatih Akın'ın göçmen kökeni ve göçmenliğe ilişkin deneyimlerinin; ikinci olarak, küreselleşmeye bağlı diğer kültürel akışlar ve Alman toplumunun temsil ettiği kültürle olan etkileşimlerinin, sinemasıyla olan bağlantısı oldukça güçlüdür. Filmlerinin konusu aşk, yaşam, yolculuk, ölüm, dostluk, müzik, gençlik, göç... gibi kavramlarla ifade edilebilirken tematik yönelimleri, anılan kavramlarla birlikte kültür, kimlik, yolculuk, kader... gibi diğer bazı kavramların merkezde olduğu çeşitli açılımlar sunar. Gettonun ve göçmenliğin daha çok arkaplanı oluşturduğu bir dostluk öyküsü olan *Kısa ve Acısız* (1998)'da, tematik açıdan, kaderin önlenemezliği, geleneksel değerler, göçmenlik ve diğer kültürel karşılaşmalarla bağlantılı olarak kimlik sorunları (evrensel-tikel ilişkisi, yersiz-yurtsuzlaşma, anayurda dönüş hayali vb.)... hakkında kaydadeğer vurgulamalar söz konusudur. Daniel ve Juli'nin aşkını, Hamburg'ta başlayıp İstanbul'da sona eren, tesadüf ve maceralarla dolu yolculuklarına koşut biçimde aktaran *Temmuzda* (2000), bir aşk, yol ve gençlik filmi olmanın ötesinde, çok kültürlülük, yersiz-yurtsuzlaşma, küreselleşme ve giderek belirsizleşen sınırlar, sınıraşırı yolculuklar ve Akın'ın deyişiyle, bütün bir Manu Chao kuşağı²⁸ hakkında çok şey söylemektedir (Güneş ve Kökçeoğlu ty.). 2002 tarihli *Solino*, Akın'ın senaryosunu yazmadığı tek uzun metraj filmidir. 1960'lı yıllarda İtalya'nın Solino kasabasından Almanya'ya göç eden İtalyan bir ailenin dramını 20 yıllık süreç içinde anlatan film, aile içi çekişmeler, anayurt özlemi, köklere dönüş, kimlik arayışları, kuşaklar arası çatışma gibi temalara odaklanır. Akın'ın “birinci kuşak

28 Manu Chao, İspanyol kökenli bir Fransız müzisyen ve şarkıcıdır. Siyasi sol ve küreselleşme karşıtı çevrelerce ilgi gören Chao, *reggae*, *ska*, *hip hop*, *rock* gibi farklı türlerde müzik yapmakta ve şarkılarını Fransızca, İspanyolca, Arapça, İngilizce... dillerinde, bazen bu dillerin birden fazlasını aynı şarkıda kullanarak söylemektedir. Fatih Akın, *Temmuzda* filminde temsil edilen ve kendisinin de içinde bulunduğu kuşağı, Manu Chao gibi kültürü, kimliği ve müziği melez bir müzisyenle özdeşleştirmektedir.

göçmenlerin heykeli” olarak nitelediği (Göktaş, ty.) *Solino*, tıpkı *Geri Dönmeyi Unuttuk* (2001) belgeselinde olduğu gibi birinci kuşağın göç öyküsüyle daha doğrudan bir bağlantı kurmaktadır. *Temmuzda*’ya göre oldukça tutkulu ve karanlık bir aşk öyküsü anlatan *Aşk/Ölüm/Şeytan* üçlemesinin ilk filmi *Duvara Karşı* (2004)’da yersiz-yurtsuzlaşma, kimlik arayışları, birinci ve ikinci kuşak (göçmen) ilişkileri, bireysel mücadelenin yanı sıra aşk, ölüm, kader gibi olguların yaşam üzerindeki belirleyiciliği, köklere dönüş gibi temalar dikkat çekicidir. Yönetmenin başarılı kurmacasının ardından çektiği 2005 tarihli *Köprüyü Geçmek / İstanbul Hatırası* adlı belgeselinde daha çok iç göçe tanıklık etmiş bir kentin, İstanbul’un çok kültürlü panoraması, kentin her köşesinden yükselen farklı müzik türlerine kulak verilerek resmedilir. Doğu-Batı ikiliği, kültür ve kimliklerin melezleşmesi, müziğin evrenselliği, göçmenin yersiz-yurtsuzluğu gibi temalar, yine müziğin ve onları üreten ve yorumlayanların dilinden anlatılır. Akın’ın *Aşk/Ölüm/Şeytan* üçlemesinin ikinci halkası olan *Yaşamın Kıyısında* (2007), duygu yapısı olarak ağırlığını, *Duvara Karşı*’ya göre, deyim yerindeyse, ritminin ağırlığından alan bir filmidir. Anlatı yapısı bakımından, “birbiriyle kesişen öyküleri döngüsel bir anlatımla perdeye getiren *Paramparça: Aşklar, Köpekler* (*Amores Perros*, Alejandro González Iñárritu, 2000), *Crash* (Paul Haggis, 2004) ya da *Babil* (*Babel*, Alejandro González Iñárritu, 2006) gibi yakın zamanların ilgi görmüş filmleriyle akrabalığı olan” (Ulusay, 2008: 237) *Yaşamın Kıyısında* filminin tematik vurgusu, yaşam ve ölümün iç içeliği, kader, yersiz-yurtsuzlaşma, kültürel karşılaşma ve etkileşimler, kimlik ve yer-yurt arayışları ve köklere dönüş gibi olgular üzerinde yoğunlaşır. Akın’ın son filmi *Soul Kitchen* (2009) ise, kendi deyişiyle, kahramanlarının kimlik ve aidiyet sorunu yaşamadığı tek uzun metraj kurmacasıdır (Akbiyık, 2009: 21). Filmde, Hamburg’ta “Soul Kitchen” adlı bir restoran işleten Zinos’un özel yaşamıyla birlikte iş hayatının da kötüye gitmesi ve kapatma noktasına geldiği restorana yeni bir aşçı almasıyla gelişen olaylar anlatılmaktadır. *Temmuzda* filminden sonra, daha belirgin bir komedi denemesi olan *Soul Kitchen*, farklı etnik kökenlerden karakterleri, olumlu bir çok kültürlülük tablosunu resmetmek üzere biraraya getirmiş gibidir. Film, izleyicisine, küresel çağda göçmenliğin sıradanlaştığı;

melez kimliklerin, yaşadıkları kent ve onun kendileri için tatsızlıklardan arınmış bir temsilini sunan restoran aracılığıyla yeniden yer-yurt edinme sürecini deneyimlediği, egemen toplumdan yalıtılmış bir dünya sunar. Akın, uzun metraj filmleri dışında, aşk üzerine 15 filmde oluşan *New York I Love You* (2009) ve yönetmenlerinin, ülkelerinin dünü bugünü ve geleceği hakkında çektiği 13 filmde oluşan *Deutschland 09, 13 kurze Filme zur Lage der Nation* adlı antolojilerde de birer kısa filmiyle yer almıştır. Bu tür çalışmalarda bulunması, Akın'ın, kendisinin de belirttiği üzere, salt ya da bilinçli biçimde göçmenlik ve göçmenlikle bağlantılı kimlik sorunlarına odaklanan filmler yapmadığının bir göstergesidir. Nitekim Akın, yaptığı sinemanın “dünya sineması” olarak değerlendirilmesi gerektiğini ve filmlerini giderek daha kişisel bir bakış açısıyla gerçekleştirmek istediğini sık sık dile getirmektedir.

Fatih Akın'ın filmleri, izleyicisine, ilgi çekici bir öykü vadeder; bu anlamda klasik anlatı yapısına göre yapılandırılmış metinlerdir. Başlangıçta varolan dengenin bozulması ve yeni bir dengenin kurulması söz konusudur. Bununla birlikte, *Kısa ve Acısız*, *Solino*, *Yaşamın Kıyısında* ve *Duvara Karşı*'da olduğu gibi, bazı filmlerinde, metin anlamsal açıdan mutlak kapanmayla sonuçlanmaz ve izleyiciye farklı olasılıkları okuma olanağı verilir. İkinci olarak, Akın'ın filmlerinde öykü genellikle tek bir karakterin görüş açısından sunulmadığı için anlatım koşut ve döngüsel bir nitelik taşır. Zaman genellikle düzçizgisel biçimde ilerler; ancak *Temmuzda*, *Yaşamın Kıyısında* ya da *Solino*'da olduğu gibi, anlatımın, filmin şimdiki zamanını oluşturan açılış sahnesinden geriye dönüşle (*flashback*) başladığı ve şimdiki zamana ulaşıncaya dek düzçizgisel biçimde devam ettiği örnekler de vardır. Akın'ın filmlerinin anlatı yapısında göze çarpan bir diğer özellik de farklı sinemasal anlatı tür/alt türlerinin (melodram, macera, komedi, erkek dostluğu [*buddy* ya da *bromance* filmleri], romantik komedi, ganster, yol filmleri...) sanat sinemasının uylaşımlarını da kapsayacak biçimde birarada kullanılmasıdır. *Kısa ve Acısız*, *Yaşamın Kıyısında*, *Temmuzda* ve özellikle *Duvara Karşı*'da farklı anlatı türlerinin, Akın'ın melez biçimini imleyecek düzeyde iç içe geçtiğini gözlemlemek mümkündür.

Fatih Akın'ın filmlerinde görsel biçim, Hamid Naficy'nin, aksanlı biçimin görsel düzeyine ilişkin tespit ettiği ve daha önce değinilen kimi ortak yaklaşımlarla benzerlik gösterir. Akın, filmlerinde, ağırlıklı olarak gerçek mekânlardan faydalanır. Öykülerin anlatıldığı kentlerde; kenar mahaller, caddeler, sokaklar, restoranlar, barlar, gece kulüpleri, kültürel ve tarihi özelliği olan açık-kapalı yerler, çok sayıda sahnenin geçtiği mekânlardır. Akın'ın filmlerinde bu tür mekânlar, karanlık ve klostrofobik bir hava yaratacak ve yersiz-yurtsuzluk duygusunu pekiştirecek biçimde (*Kısa ve Acısız*, *Duvara Karşı* ya da *Solino*'da olduğu gibi) ya da çok kültürlülük tablosunu resmetmek üzere (*Köprüyü Geçmek / İstanbul Hatırası* ve *Soul Kitchen*'da olduğu gibi) kullanılabilir. Marc Augé'nin “yer olmayanlar” arasında gösterdiği havaalanları, oteller, trenler, tren istasyonları, sınır bölgeleri, otomobiller ve ulaşım araçlarıyla içinden ya da kenarından geçilen yerleşim yerleri de Akın'ın filmlerinde küresel postmodern hareketliliğin ve yersiz-yurtsuzlaşmanın birer imleyicisi olarak karşımıza çıkar (*Duvara Karşı*, *Solino*, *Temmuzda*, *Yaşamın Kıyısında* ve *Soul Kitchen*'da olduğu gibi). Bunların dışında, birer mekân olarak ev içi alanlar, dekorasyonunda etnik kodların göze çarptığı ve bu yolla “geleneğin *kitsch*'e dönüştürülerek yeniden icat edildiği” (Giddens: 2001: 127); birinci kuşak için yeniden yer-yurt edinme, ikinci kuşak içinse yersiz-yurtsuzlaşma deneyimlerini imleyen ya da içinde fazla vakit geçirilmeyen, sınırlı ve dışarıya kapalı alanlar olarak resmedilir (*Kısa ve Acısız*, *Yaşamın Kıyısında*, *Duvara Karşı* ve *Solino*'da olduğu gibi).

Akın'ın filmlerinde, çerçeveleme, çekim ölçekleri, kamera açısı ve hareketleri gibi sinematografik teknikler, filmlerinin öyküsü, olay örgüsü ve yaratmak istediği dramatik etkiye göre, estetik duyarlılıkları gözardı etmeden, belirli bir denge ve çeşitlilik içinde kullanmaktadır. Bununla birlikte, karakter odaklı öykü anlatımının hâkim olduğu filmlerinde, boy, bel, göğüs ve baş/yakın çekim ölçeklerine daha sık başvurulur (*Kısa ve Acısız* ya da *Duvara Karşı*'da olduğu gibi). *Temmuzda*, *Solino* ve *Soul Kitchen* gibi örneklerde ise çekim ölçekleri açısından görece daha dengeli bir dağılım söz konusudur. Akın, filmlerinde, hem açık hem de kapalı çerçevelemeden yararlanır. *Temmuzda*, *Solino*, *Köprüyü Geçmek / İstanbul Hatırası* ve

Yaşamın Kıyısında, açık çerçevelemenin, çerçeve dışı ses ve müzikle birlikte, işlevsel biçimde kullanıldığı örneklerdir. Yatay ve dikey çevrinme, ileri, geri ve paralel kaydırma gibi kamera hareketleri, yönetmenin pek çok filminde karakterlerin eylemlerini bölmeden takip etmek üzere; ikinci olarak, sürekli hareket ve yolculuk halinde olma duygusunu aktarmak amacıyla yoğun biçimde kullanılır. Bunun dışında, “gerçekmişgibiliği” ve dramatik yoğunluğu sağlamak adına, hemen her filminde omuz kamera kullanımı karakteristiktir. Kurgu ise, sahne ve sekans düzeyinde işleyen; zaman, mekân, eylemler ve duygu durumları arasındaki zıtlıkları belirginleştirmek amacıyla kesmeye dayalı biçimde kullanılması bakımından karakteristiktir. Akın’ın filmlerinde, anlatının ses olarak sadece müziğe yer verildiği kimi bölümlerinde, video-klip estetiği yaratmak ya da ritmi bozmadan zamansal ilerlemeyi sağlamak, bir önceki sahnenin dramatik yoğunluğundan ötürü izleyicide yarattığı gerilimi düşürmek ya da kendi içinde anlatısal bütünlük oluşturan sekanslar arasında geçiş yapmak gibi çeşitli amaçlarla, sıçramalı kesme, zincirleme, kararma-açılma gibi farklı geçiş teknikleri de kullanılmaktadır.

Hamid Naficy’nin, aksanlı filmlerin anlatısal özellikleri arasında işaret ettiği çok seslilik ve çok dillilik, Fatih Akın filmlerinde de yoğun biçimde gözlemlenmektedir. Ana karakterlerini farklı etnik kökenlerden göçmenlerin oluşturmasının da etkisiyle Akın’ın hemen her filminde, Almanca’nın dışında, Türkçe, İngilizce, Yunanca, İtalyanca, Sırpça gibi farklı diller konuşulmakta; iki ya da daha fazla karakterin aralarında geçen konuşmalar içinde, Poplack’ın tanımladığı biçimiyle “dil değiştirme” (*codeswitching*)’ler gerçekleşmektedir. Bu tür bir çok dillilik içinde altyazılar, tercümeler ve müzikler de çok sesliliği güçlü biçimde destekler.

Müzik, Fatih Akın’ın filmlerinde oldukça önemli yer tutan bir sinemasal izlektir. Doğu’yla Batı’yı biraraya getirmenin, çok kültürlülüğü olumlamanın, yoğun küresel kültürel akışlarla birlikte, insana özgü ortak duygular karşısında sınırların anlamını sorgulamanın, farklı kültürel değerlerin karışımından, yeni ve güçlü ifadeler yaratabilmenin önemli bir aracıdır. Akın’ın melez kimliğinin ve melez sinema dilinin bir imleyicisi olmanın

yanında, müzik; öykünün ilerlemesinde, dramatik etkinin istenilen yön ve yoğunlukta aktarılmasında, diğer seslerle birlikte, çerçevenin sınırlarının genişletilmesinde, kesmelerin akışkanlığında ve sahne ya da sekans geçişleri sonrası zaman ve mekân bağlantılarının kurulmasında işlevseldir. *Kısa ve Acısız*'da müzik kullanımı, besteci Ulrich Kodjo Wendt'in Doğu Avrupa tadı veren müziklerinin yanı sıra Almanca ve Türkçe söylenmiş rap / hip-hop şarkılar, filmin ana karakterlerinden Costa'nın, dramatik etkinin yoğun olduğu birkaç sahnede mırıldandığı Yunanca şarkılar ve Sezen Aksu'nun, bitiş jeneriğini de içine alacak biçimde, iki sahnede ana unsur olarak olarak öne çıkan iki parçasıyla dikkat çeker. *Temmuzda*, İngiliz pop-rock grubu Scritti Politti ve Kanadalı country/blues/rock grubu Cowboy Junkies'in yorumladığı parçaların yanı sıra Ulrich Kodjo Wendt'in müzikleri ve daha önemlisi, Amerikalı grup Brooklyn Funk Essentials'ın, Hüsnü Şenlendirici ve Laço Tayfa ile birlikte çıkardığı *In the Buzzbag* (1998) albümünden parçalarla, Akın'ın "Manu Chao nesli" vurgusuna katkıda bulunur. *Duvara Karşı*, Türk sanat müziği, halk müziği, pop ve arabesken, yabancı kaynaklı pop, rock/punk-rock rap ve hip-hop örneklerine dek, 30'un üzerinde müzik parçası barındırır. Film, sinemasal dilinin melezliğini, Haliç manzarası önünde konumlandırılan ve sekanslar arasına girerek hem yabancılaştırma etkisi yaratan hem de artan dramatik gerilimi düşürmeye yardımcı olan fasıl heyetinin şarkılarıyla güçlendirir. Akın'ın sinema diliyle müzik arasında kurduğu güçlü bağ, başlı başına bir müzik belgeseli olan *Köprüyü Geçmek / İstanbul Hatırası* ile *Yaşamın Kıyısında* ve *Soul Kitchen* gibi daha sonra gerçekleştirdiği uzun metraj kurmacalarında da devam eder.

Fatih Akın'ın filmografisine bakıldığında, belirli oyuncularla birden fazla filminde çalışmayı tercih ettiği gözlemlenir. Adam Bousdoukos (*Sensin*, *Kısa ve Acısız*, *Temmuzda*, *Duvara Karşı*, *Soul Kitchen*), İdil Üner (*Kısa ve Acısız*, *Temmuzda*, *Visions of Europe* [*Avrupa Manzaraları*], *Yaşamın Kıyısında*), Mehmet Kurtuluş (*Getürkt*, *Kısa ve Acısız*, *Temmuzda*, *Duvara Karşı*), Birol Ünel (*Temmuzda*, *Duvara Karşı*, *Soul Kitchen*), Moritz Bleibtreu (*Temmuzda*, *Solino*, *Soul Kitchen*) ve oyunculuğu ikinci mesleği olarak sürdüren ağabeyi Cem Akın (*Getürkt*, *Kısa ve Acısız*, *Temmuzda*, *Duvara Karşı*, *Soul Kitchen*),

yönetmenin filmlerinde birinci, ikinci, üçüncü rollerin yanı sıra daha küçük rollerde de karşımıza çıkan isimlerdir. Akın'ın annesi Hadiye Akın ve Mustafa Enver Akın, *Kısa ve Acısız*'da, gerçek yaşamdaki göçmen konumlarıyla benzeşen roller üstlenirken *Geri Dönmeyi Unuttuk* adlı belgeselde de Almanya'ya göç serüveninin gerçek kahramanları olarak konumlanırlar. Son olarak, Fatih Akın'ın da kısa kurmacalarından sonra bazı filmlerinde (*Kısa ve Acısız*, *Temmuzda*) küçük roller üstlenerek izleyici karşısına çıktığını belirtmek gerekir.

Akın'ın filmlerinde ana karakterleri, çoğunlukla, çeşitli etnik kökenlerden göçmenler oluşturur. *Kısa ve Acısız*'da filmin kahramanları, ikinci kuşak göçmenleri temsilen, Türk Cebrail (Gabriel [Mehmet Kurtuluş]), Yunanlı Costa (Adam Bousdoukos) ve Sırp Bobby (Aleksandar Jovanovic)'dir. Onlara, Cebrail'in kardeşi Ceyda (İdil Üner), Bobby'nin sevgilisi Alman Alice (Regula Grauwiler), Ceyda ve Cebrail'in ağabeyleri Cenk (Cem Akın) ve birinci kuşağı temsilen, anne-babaları eşlik eder. Alice, bir getto anlatısı olan filmde, dikkat çekici tek Alman karakterdir. *Duvara Karşı*, ikinci kuşağı temsil eden Cahit (Birol Ünel) ve Sibel (Sibel Kekilli)'in öyküsüdür. Filmde, Sibel'in ağabeyi ve anne-babası ile Cahit'e ağabeylik eden ve kendisinden yaşça büyük Şeref (Güven Kıraç)'in de göçmen figürler olarak önemli rolleri bulunmaktadır. *Yaşamın Kıyısında*, birinci ve ikinci kuşaktan Türk göçmenlerin yanı sıra, Alman bir anne-kızı da öyküsünün merkezinde barındırır. Senaryosunu yazmadığı *Solino*, doğrudan bir göçmen anlatısıdır. Ancak bu filmde kahramanlar Türk değil, İtalyan bir göçmen ailenin üyeleridir. *Temmuzda*, Akın'ın, kahramanını Almanlar arasından seçtiği ender çalışmalarındandır. Türk göçmen karakterler filmde asal çatışmayı destekleyici roller üstlense de ana karakterler, birer Alman olan Daniel (Moritz Bleibtreu) ve Juli (Christiane Paul)'dir. Yönetmenin son filmi *Soul Kitchen*'da ise merkezî rolü Yunanlı karakter Zinos (Adam Bousdoukos) üstlenir.

Akın'ın filmlerinde çok dillilik, görsel düzeyin yanı sıra ve ağırlıklı biçimde, ikinci kuşaktan göçmen karakterler üzerinden belirginlik kazanır. Daha çok Almanca, Türkçe ve İngilizce konuşan karakterler, bir diyalog ya da

bir cümle içinde “dil değiştirme” gerçekleştirebilirler. Bununla birlikte, Almanya'da doğup büyümüş göçmen kökenli oyuncuların Almanca'ya hâkimiyetleri Akın'ın filmlerine de yansır ve canlandırdıkları karakterlerin Almancayı değil, Türkçeyi aksanlı bir tonda konuştukları gözlemlenir. Merkezî konumda olan karakterler genellikle gençtir ve çoğunluğu ikinci kuşaktan göçmenleri temsil eder. *Yaşamın Kıyısında*, *Duvara Karşı*, *Kısa ve Acısız* ve *Solino* gibi örneklerde, ikinci kuşağın ebeveynleriyle olan ilişkisi, değişen düzeylerde kültür ve kimlik temelli çatışmalar içerir. İkinci kuşak, mutluluğu, söz konusu farklılık ve çatışmaları ortadan kaldıracak eylemlerden çok, kendi iç sesinde arar ve kendi öyküsünün peşine düşer. Bu aynı zamanda, Akın'ın da belirttiği üzere, bir tür iç yolculuk ve kimlik arayışıdır (Akbiyık, 2009: 21). Ancak kahramanların mutluluk arayışı, salt göçmenlik ya da kuşaklar arasındaki farklılıklarla ilişkilendirilmemelidir. Akın, (*Temmuzda*, *Yaşamın Kıyısında* ya da *Soul Kitchen*'da olduğu gibi) bazı öykülerine, her şeyin hareket ve birbiriyle karışım halinde olduğu küresel-postmodern bir dünya içinden bakmak ister. Böyle bir dünyada ise melezlik, Akın'ın kahramanları için, çoğu kez, kalıcı bir yurdun kapılarını açacak doğru anahtar değildir.

Fatih Akın'ın sinemasal diline ilişkin yukarıda anılan genel yönelimler onu, Naficy'nin “toplumsal oluşumların ve sinemasal pratiklerin çatlaklarında (*interstices*) üretim yapan” (2001: 10) aksanlı sinemacılar ya da daha genel bir ifadeyle, göçmen sinemacılar kategorisine yaklaştıracaktır. Diğer yandan, Akın'ın, *Kısa ve Acısız*'dan itibaren farklı sinemasal türleri deneyen ve birarada kullanan; öykülerini, kişisel bir bakış açısıyla ve kendine özgü, melez bir anlatım diliyle beyazperdeye yansıtan bir *auteur* olduğunu unutmamak gerekir. İkincisi, Akın'ın sineması, hem filmlerinin üretim, dağıtım ve gösterim koşulları hem de hedeflediği izlerkitle bakımından, giderek anaakım sinemaya koşut konumlanan bir çizgide ilerlemektedir. Ancak bu eğilim, onun bir sonraki projesinin, tür, içerik ve biçim açısından bir öncekiyle benzerlikler taşıyacağı beklentisini yaratmaktan uzaktır. Nitekim yönetmenin filmografisinin tamamına bakıldığında, içerik ve tür açısından çok çeşitli çalışmalara imza attığı görülecektir. Bu bağlamda, Fatih Akın'ın sinemasını; ulusaşırı düzeyde ses getiren başarıları, *auteur* kimliğini de biçimlendiren

kişiselliği ve melez tarzıyla birlikte, dünya sineması içinde tekil bir örnek olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşımdır.

3.3. ÇÖZÜMLENECEK FATİH AKIN FİLMLERİ

3.3.1. Duvara Karşı

Orijinal adı: Gegen Die Wand

Türü: Romantik/Dram

Yapım yılı: 2004

Senaryo: Fatih Akin

Yönetmen: Fatih Akin

Yapımcı: Arte, Bavaria Film International, Corazón International, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Panfilm, Wüste Filmproduktion

Görüntü yönetmeni: Rainer Klausmann

Kurgu: Andrew Bird

Orijinal müzik: Alexander Hacke, Maceo Parker

Oyuncular: Sibel Kekilli, Birol Ünel, Katrin Striebeck, Meltem Cumbul, Güven Kıraç, Stefan Gebelhoff, Demir Gökçöl, Aysel İşcan, Cem Akin

Süre: 121 dk.

Format: 35 mm, renkli, 1:1.85

Orijinal dil: Almanca, Türkçe, İngilizce

Festival gösterimleri: Berlin Uluslararası Film Festivali (Almanya, 2004), Brothers Manaki Uluslararası Film Festivali (Makedonya, 2004), Mexico City Uluslararası Çağdaş Film Festivali (Meksika, 2005), Nürnberg Türk-Alman Film Festivali (Almanya, 2004), Ourense Bağımsız Film Festivali (İspanya, 2004), Santa Barbara Uluslararası Film Festivali (ABD, 2005)

Ödüller: Altın Ayı Ödülü, FIPRESCI Ödülü (Berlin/En İyi Film), İzleyici Ödülü (Avrupa Film Ödülleri/En İyi Yönetmen), Avrupa Film Ödülü (Avrupa Film Ödülleri/En İyi Film), Alman Kamera Ödülü (Alman Kamera Ödülleri/En İyi Görüntü Yönetmeni), Altın Film Ödülü (Alman Film Ödülleri/En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü

Yönetmeni), Goya Ödülü (Goya Ödülleri/En İyi Avrupa Filmi), Festival Ödülü (Meksika/En İyi Yönetmen), En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Erkek Oyuncu Ödülleri (Nürnberg), Jüri Özel Ödülü (Santa Barbara, ABD/En İyi Kadın Oyuncu) Altın Kamera Ödülü (Makedonya/En İyi Görüntü Yönetmeni)

Finansal destek: FilmFörderung Hamburg, Filmförderungsanstalt (FFA), Nordmedia Fonds GmbH

Filmin özeti: Hamburg'ta yaşayan ve artık kaybedecek hiçbir şeyi yokmuş gibi davranan 40 yaşlarındaki Cahit (Birol Ünel), kendini alkole boğduğu bir gecenin sonunda otomobilini duvara sürerek intihar girişiminde bulunur; ancak başarılı olamaz. Tedavi için yattığı hastanede, kendisi gibi Türk asıllı olan Sibel (Sibel Kekilli)'le tanışır. Genç kız, özgür bir hayat yaşamak istediği halde babası (Demir Gököl) ve ağabeyi Yılmaz (Cem Akın)'ın baskısından kurtulamamış; biraz da onlara gözdağı vermek amacıyla, bileklerini keserek intihara teşebbüs etmiştir. Cahit'in de Türk olduğunu öğrendiğinde, ona anlaşmalı bir evlilik teklif eder. İlişkileri ev arkadaşlığından öteye geçmeyecek ve birbirlerinin hayatlarına karışmayacaklardır. Böylece Sibel, dilediği gibi özgür bir yaşamın tadını çıkaracaktır. Cahit, önceleri Sibel'i reddetse de sonunda onunla evlenmeye razı olur. Düğünden sonra Cahit'in evinde yaşamaya başlayan çiftin ilişkisi, bir süre, anlaştıkları gibi devam eder. İkisinin de hayatında alkol ve uyuşturucu vardır. Sibel neredeyse her gece başka bir erkekle beraber olurken Cahit de bir süredir birlikte olduğu Maren (Catrin Striebeck)'le görüşmektedir. Ancak Sibel'le Cahit'in evlilik oyunu, zamanla gerçeğe dönmeye başlar. Birbirlerine âşık olduklarını anladıklarında ise mutlulukları acıya dönüşecektir. Cahit, Sibel'in birlikte olduğu gençlerden birini, Niko (Stefan Geibelhoff)'yu, Sibel hakkında söylediği sözlerden ötürü öldürünce hapse düşer. Sibel'se reddedildiği baba ocağına dönemeyerek İstanbul'daki kuzeni Selma (Meltem Cumbul)'nın yanına yerleşir. Ancak içine düştüğü boşluk ve yalnızlık duygusu, onu, kentin karanlık ve tekinsiz sokaklarına sürükler.

Cahit bir süre sonra hapisten çıkar ve İstanbul'a gelerek Sibel'i bulur. Ancak Sibel'in hayatı bir kez daha değişmiştir. Cahit'e hâlâ âşık ve resmî olarak hâlâ onunla evli olmasına rağmen kendisini ölmekten kurtaran başka

bir adamla birlikte. Üstelik bir de küçük kızı vardır. Sibel'den, her şeyi bırakıp kızını da alarak kendisiyle birlikte gelmesini isteyen Cahit, Mersin otobüsüne yalnız binmek zorunda kalacaktır.

Film, İstanbul'da Haliç kıyısına konumlandırılmış bir fasıl topluluğunun (Selim Sesler Orkestrası ve solist İdil Üner) seslendirdiği bir halk ezgisiyle açılır. Filmde, tragedyadaki epizotlar arasında sahne alan koronun işlevine benzer bir rol üstlenen topluluk, her biri kendi içinde anlam bütünlüğü oluşturan sekanslar arasına girerek hem gördüklerimizin kurmaca olduğunu hatırlatan bir yabancılaştırma etkisi yaratır hem de dramatik yoğunluğu düşürerek izleyicinin soluklanmasına olanak tanır (Ulusay, 2008: 227). İlk sekans, çalınan ilk ezginin yarattığı hafif ve neşeli havayı çabucak dağıtan bir sahneyle başlar.

Konser sonrası kalabalığın dağıldığı büyükçe bir gece kulübünde, Cahit ve Şeref (Güven Kıraç), yerlerdeki boş şişeleri toplamaktadır. Soluklanmak için bara oturduklarında konuşmaya başlarlar. Yaşça Cahit'ten büyük olan Şeref, zaten sarhoş olan arkadaşının ısrarla içmeye devam etmesine tepki gösterir. Hırpanî görünüşüyle Cahit, pek de mutluluk verici bir yaşam sürmediğinin ipuçlarını vermektedir. Aynı gece içmek için gittiği ve yabancı olmadiğı anlaşılan bir başka barda, konuşmak için yanına gelen Maren'i kovar; kendisine sataşan bir müşteriyi hırpalar ve mekândan atılır. Bir sonraki sahnede acı dolu yüzünün doldurduğu otomobilini, son hızla bir duvara sürecektir.

Cahit, tedavi gördüğü hastanede, psikiyatrin kendisine yeni bir yaşam kurması yönündeki telkinlerine pek kulak asmaz. Ancak burada tanışacağı Sibel'in zamanla hayatını değiştireceğinden habersizdir. Filmin iki kahramanının ilk karşılaşması psikiyatrin kendilerini çağırmasını beklerken gerçekleşir. Sibel, Cahit doktorun odasından çıktıktan hemen sonra Cahit'e evlenme teklif eder. Adını duymuştur. Bir Türkle evlenmek, Sibel'in özgürlüğüne kavuşacağı yolda ilk adım olacaktır.

Hastane ve çevresinde geçen sahnelerde Sibel'in ailesiyle olan ilişki biçimi sergilenir. Özellikle ağabey ve babanın, Sibel'in intihara kalkışmasına neden olan şeyleri sorgulamak ve onu anlamaya çalışmaktan çok, yaptığının

büyük bir hata olduğunu vurgulamakla yetindikleri gözlenir. Annesi Birsen (Aysel İşcan)'le ilişkisi ise Sibel için yetersiz ancak ihtiyaç duyulan bir kaçış alanı yaratmaktadır. Yine bu sahnelerde, Cahit ve Sibel'in içinde bulundukları durum belirginleşir. Sibel, yaşamak, dans etmek, sevişmek istiyordur; hem de dilediği her adamla. Ailesi yalnızca bir Türklerle evlenmesine izin vereceğinden, Cahit'i çıkış yolu olarak görmüştür. Cahit'inse ne yaşamdan ne de Sibel'den herhangi bir beklentisi vardır. Alkoliğin, uyuşturucu bağımlısının tekidir; düzgün bir işi ve hayatı yoktur. Bu halde, oyun da olsa, kendini bir kadının kocası olarak konumlamakta güçlük çekmektedir. Ancak Sibel'in ısrarını, hayatı pahasına sürdürdüğünü anladığında fikri değişmeye başlar.

Fasıl topluluğunun ikinci kez görüldüğü sahneden sonra yeni bir sekans başlar. Cahit, Sibel'le evlenmeyi kabul etmiştir. Şeref'le birlikte, Sibel'i istemeye giderler. Ailenin erkekleri tanımadıkları bu adama şüpheyle yaklaşırlar da evliliğe razı olurlar. Düşün sahneleriyle devam eden bu sekansta, Cahit'in çok sevdiği karısını kaybettiği ve bunca boşluğa düşmesinin temel nedeninin, onun acısını bir türlü unutamamış olduğu, kısmen anlaşılır. Sibel, Cahit'le evlenip onun evine taşındıktan sonra iki kahramanı hem birarada hem de ayrı ayrı sahnelerde izleriz. Punk-rock müzik, dans, alkol ya da uyuşturucu onları zaman zaman birlikte eğlendirir. Sibel, Maren'in kuaför dükkânında çalışmaya başlar. Bunun dışında, Cahit, Maren'le vakit geçirirken Sibel farklı erkeklerle beraber olur. Ancak paylaştıkları her zaman dilimi, kahramanların, başta oyun olarak gördükleri evliliklerine yavaş yavaş farklı bir gözle bakmalarının yolunu açar. Bu aynı zamanda, ne olduğunu anlayamadan aşka doğru sürüklenişin bir işaretidir. Cahit, geceyi yalnız geçirdiği evinde, Sibel'in gardrobundaki elbiselerinden birini koklar, onun yatağının üzerine koyar ve yorganı öptükten sonra uykuya dalar. Cahit'in aşkını müjdeleyen bu sahne, sekansın da sonunu getirir.

Fasıl topluluğunun yorumladığı eğlenceli ve enstrümantal bir parçayla açılan sonraki sekansta, Cahit ve Sibel'in birbirlerine duydukları aşk, açığa çıkar. Evliliklerinin üzerinden altı ay geçmiştir. Sibel bir yandan, baba evindeyken özlemini çektiği hayatına devam ederken bir yandan da Cahit'le daha çok vakit geçirmektedir. Bir akşam, hazırladığı dolma ve mezelerle,

Cahit ve kendisi için rakı sofrası kurar. İkisi de yakın çevrelerine oynadıkları karı-koca rolünü sevmiş gibidir. Ancak sofrada başlayan ve Cahit'in masadan kalkmasıyla sonlanan tatsız diyalog, Sibel'in henüz bu rolü içselleştirmeye hazır olmadığına bir göstergesidir. Aynı gece Cahit, Sibel'in ardından, gitmeyi kararlaştırdıkları bara gelir. İçeride karısını korumak isterken yediği feci dayaktan sonra eve dönerler. Aralarındaki ilk fiziksel yakınlaşma gerçekleşse de Sibel, Cahit'le birlikte olmak istemez. Uzun süre bekledikten sonra arzu ettiği hayata kavuşmuştur. Şimdi her şeyin birdenbire değişivermesinden ve kendini Cahit'e kaptırmaktan korkmaktadır. Ancak ne yaparsa yapsın, aşk, onu da ele geçirmiştir. İkisi de bunu kimseden saklayamayacak hale geldiğinde ise olan olur: Cahit, Sibel'in tek gecelik ilişkilerinden biri olan Niko'yu, Sibel'le ilgili sarfettiği sözlerle öfkelenerek öldürür. Güzel rüya, başladığı gibi biter.

Anlatının temel kırılma noktalarından biri olan bu gelişmenin ardından Cahit hapse girer. Sibel, baba ve ağabeyinin hışmından korktuğu ve onlar tarafından reddedildiği için İstanbul'a, kuzeni Selma'nın yanına yerleşir. Böylece anlatıda uzamsal çerçevenin değiştiği ve olay örgüsünün ekseninin kadın karaktere doğru kaydığı yeni bir bölüm başlar. Sibel İstanbul'da, Selma'nın çalıştığı otelde kat hizmetlisi olarak işe başlar. Saçları kısacık kesilmiş, erkek gibi giyinen; artık gülmeyen, ağlamayan ve etrafa boş gözlerle bakan genç kız, acısını ve yalnızlık duygusunu bastırmakta güçlük çekmektedir. İş çıkışları, otelin personel girişi olan arka kapısından, Beyoğlu'nun arka sokaklarına karışmaya başlar. Sokaklar küçüldükçe zaman ve eylemler de birbiri içine geçer. Sibel uyuşturucu kullanır; Selma'nın evinden ayrılır ve uyuşturucuyu temin ettiği bar işletmecisinin tecavüzüne uğrar. Girdiği karanlık sokaklardan birinde, tacizlerine küfürle karşılık verdiği birkaç serseri tarafından önce dövülür, sonra bıçaklanır. Onu, ölmek üzereyken bir taksici bulur.

Hüzünlü bir klarinet taksimının ardından açılan son sekansın ilk sahnesinde, Cahit, hapisten çıkarken görülür. Şeref'le buluşup ne yapmak istediğini anlatır. İstanbul'a gidecek ve Sibel'i bulacaktır.

Cahit İstanbul'a gelir, Büyük Londra Oteli'ne yerleşir. Selma'yla

buluştuğunda, Sibel'in yeni bir hayata başladığını, bir sevgilisi ve küçük bir kızı olduğunu öğrenir. Ancak tüm bu gelişmeler, Cahit'i Sibel'den uzaklaştırabilecek denli güçlü gerekçeler değildir. Sibel de Cahit'in İstanbul'da olduğunu öğrenmiştir ve ilk uygun zamanda Cahit'le buluşmaya karar verir. İki gün, Cahit'in kaldığı otelde birlikte olurlar. İkisi de birbirine hâlâ âşıktır. Cahit, Sibel'e, İstanbul'da kalamayacağını; doğduğu memleket olan Mersin'e döneceğini söyler. Sibel de kızını yanına alıp onunla gelmelidir. Ertesi gün İstanbul'dan ayrılmak üzere sözleşirler. Sibel eve döndüğünde, bavulunu hazırlamaya başlar. Ancak içeriden kızının sesi duyulmaktadır. Pamuk (Mısra Tomruk)'un konuşmalarından, anne ve babasıyla mutlu olduğu anlaşılmaktadır.

Ertesi gün Cahit, bir kafede Sibel'in gelmesini bekler. Sonraki sahnede otobüsün içindedir ve yalnızdır. Sibel gelmemiştir. Araç Mersin'e gitmek üzere hareket ederken fasıl topluluğunun sesi son kez duyulmaya başlar. Sözleri ayrılığa ilişkin olsa da müziğiyle iyimser bir hava yaratan bir halk ezgisi çalınır. Görüntüdeki fasıl topluluğunun üyeleri, şarkı bittikten sonra ayağa kalkıp selam verirler, perde kapanır.

3.3.2. Kısa ve Acısız

Orijinal adı: Kurz und Schmerzlos

Türü: Suç/Dram

Yapım yılı: 1998

Senaryo: Fatih Akın

Yönetmen: Fatih Akın

Yapımcı: Wueste Filmproduktion, Zweites Dutsches Fernsehen (ZDF)

Görüntü yönetmeni: Frank Barbian

Kurgu: Andrew Bird

Orijinal müzik: Ulrich Kodjo Wendt

Oyuncular: Mehmet Kurtuluş, Adam Bousdoukos, Aleksandar Jovanovic, İdil Üner, Regula Grauwiler, Ralph Herforth, Cem Akın, Mustafa Enver Akın

Süre: 100 dk.

Format: 35 mm, renkli, 1:1.85

Orijinal dil: Almanca, Türkçe, Yunanca, Sırp-Hırvatça

Festival gösterimleri: Locarno Uluslararası Film Festivali (İtalya, 1998), Thessaloniki Uluslararası Film Festivali (Yunanistan, 1998), Hamburg Film Festivali (1998), Berlin Uluslararası Film Festivali (1999), Angers Avrupa İlk Film Festivali (Fransa, 1999)

Ödüller: Bronz Leopar (Locarno [Adam Bousdoukos, Aleksander Jovanovic, Mehmet Kurtuluş]), En İyi Oyuncu Ödülü (Thessaloniki [Mehmet Kurtuluş]), En İyi Yönetmen Ödülü (Bavarian Film Ödülleri, 1998), Jean Carment Ödülü (Angers, Fransa [Aleksandar Jovanovic]), Adolf Grimme Ödülü (Almanya, [Fatih Akın, Adam Bousdoukos, Aleksandar Jovanovic, Mehmet Kurtuluş])

Finansal destek: FilmFörderung Hamburg

Filmin özeti: Hamburg'un göçmenleri barındıran semtlerinden Altona'da yaşayan üç göçmen genç; Yunanlı Costa (Adam Bousdoukos), Sırp Bobby (Aleksandar Jovanovic) ve Türk Cebrail/Gabriel (Mehmet Kurtuluş), birbirlerine kardeş kadar yakın, üç arkadaşlardır. Üçü de küçük çaplı yasa dışı işlere bulaşmıştır. Cebrail, hapse girip çıktıktan sonra, suçtan uzak durmaya ve hayatında yeni bir başlangıç yapmaya karar verir. Niyeti, biraz para biriktirip Türkiye'ye yerleşmek ve güney sahillerinde kendine yetecek bir iş kurmaktır. Bobby'nin ise geleceğe yönelik başka planları vardır. Şöhret ve paraya giden en kestirme yolun suç dünyasından geçtiğine inanan bu hırslı ve atak genç, yanında çalışmak üzere, Arnavut bir çete liderini ikna etmenin eşiğindedir. Üç arkadaşın aralarında en naif olanı Costa, hırsızlığı meslek edinmiştir. Hayatıyla ilgili herhangi bir öngörüsü olmadığı gibi, sorumsuzluklarıyla da sevgilisi Ceyda (İdil Üner)'yı usandırmıştır. Ceyda, Cebrail'in kız kardeşidir. Yakın arkadaşı, ortağı, aynı zamanda Bobby'nin sevgilisi olan Alice (Regula Grauwiller)'in dükkânında takı yapımıyla uğraşmaktadır. Üç arkadaş, Ceyda ve Alice, Cebrail hapisten çıktıktan sonra, ağabeyi Cenk (Cem Akın)'in düğününde biraraya gelirler. Gelecek planlarının anlatıldığı, Cebrail ve Alice arasında gelişecek duygusal yakınlaşmanın ilk adımının atıldığı o geceden sonra, arkadaşlar arasındaki mutlu birliktelik tablosu da yavaş yavaş değişir. Bobby'nin, fütursuzca daldığı suç dünyasının karanlık sokaklarında kayboluşu, üç arkadaşın da yaşamını derinden

etkileyecektir.

Film, Süper 8 (mm.) film kamerasıyla çekilmiş sokak kavgası görüntüleriyle açılır ve ardından birer sahneyle, tek tek kahramanlar tanıtılır. İlk sahnede, genç bir adam, gece vakti camını kırdığı otomobilin içinden bir bilgisayar çalmaktadır. Hareketlerinden pek de profesyonel olmadığı anlaşılan bu hırsızın Yunanlı Costa olduğu bilgisi, donmuş görüntüsünün üstüne bindirilen bir yazıyla verilir. İkinci sahnede, bir başka genç, Arnavutlarla gezdiğini öğrenen amcası tarafından bir kafeden tekme tokat dışarıya atılmaktadır. Yere kapaklanan gencin Sırp Bobby olduğu bilgisi, aynı yöntemle verilir. Üçüncü sahne, bir diğer genç adamı, hapishaneden çıkmış ve dışarıda kendisini bekleyen aile fertlerine tek tek sarılırken gösterir. Aynı biçimde, bu gencin de Türk Cebrail olduğu öğrenilir. Bu kısa girişin ardından, kahramanların ve diğer karakterlerin etraflıca tanıtıldığı düşün sekansına geçilir.

Cebrail ve Ceyda'nın ağabeyleri Cenk, Türkiye'de sıklıkla rastlanan biçimde bir düşün töreniyle evlenmektedir. Cebrail, o gece, Ceyda'nın ortağı ve aynı zamanda Bobby'nin sevgilisi olan Alice'le tanışır. Bobby'e rağmen, birbirlerinden etkilendikleri, aralarında geçen esprili diyaloglardan anlaşılmaktadır. Cebrail, hapisten çıktıktan sonra ilk kez biraraya geldiği arkadaşlarına, gelecek planından söz eder. Ağabeyinin taksisini işletmeye devam edecek, her türlü suçtan uzak duracak ve biraz para biriktirdikten sonra Türkiye'ye yerleşip güney sahillerinde rahat bir yaşam sürecektir. Bu fikir Bobby'nin pek hoşuna gitmez. Bobby, Cebrail'in, tıpkı eski günlerdeki gibi “sert çocuk” olarak kalmasını istemektedir. Kendisi yakında Arnavutlarla çalışacaktır ve yanında Cebrail'e de yer vardır. Ancak Cebrail kararlıdır. Bobby'nin Arnavutlarla çalışma isteğini ve teklifini pek hoş karşılamaz. Costa ise, üzerinde- ki özensiz kıyafetiyle düşün gelerek başta sevgilisi Ceyda'nın ve Cebrail'in tepkisini çekmiştir. Bu sekansta, Costa'nın, Ceyda'nın sevgilisi olduğu; ancak genç kızın sert tavırlarından, aralarındaki ilişkinin pek de iyi gitmediği anlaşılır. Nitekim aynı sekans içindeki sahnelerden birinde, Ceyda Alice'le, Costa'dan ayrılma kararını paylaşır. Genç kız, kıyafeti, duruşu, konuşma biçimi ve ağabeyi Cebrail'le olan ilişkisiyle, göçmen sinemasında

1990'ların sonlarına dek süren, stereotipleşmiş kurban ya da edilgin göçmen kadın temsiline dışında bir portre sunmaktadır. Düşün sekansında karakterlere ilişkin dikkat çekici bir diğer nokta, Cebrail'in hapishaneden çıktığı sahnede de ipuçları verilen, babasıyla kurduğu ilişki biçimidir. Bütünüyle açığa çıkarılmasa da bu sekansta Cebrail'in babasıyla olan kısa diyalogu, hapishane önünde geçen kısa sahneden devraldığı bilgiyi derinleştirir. Deyim yerindeyse, baba oğlunu, hem dövüp hem sevmektedir. Cebrail de babasının baskıcı olmayan davranışları karşısında ona saygıyla yaklaşmaktadır.

Kısa ve Acısız'da anlatı, *Yaşamın Kıyısında* ve *Duvara Karşı'da* olduğu gibi, karakter odaklı ilerlemektedir. Anlatının merkezinde konumlandırılacak birden çok karakter olduğu gibi, bu karakterlerden her birinin, kendi içinde bağımsız kabul edilebilecek biçimde ilerleyen birer öyküsü bulunmaktadır. Dolayısıyla filmin anlatı yapısı, birbirine koşut biçimde ortaya çıkan birden çok dengesizlik durumu ve çatışmanın, yine koşut biçimde birbiriyle ilişkilendirildiği bir olay örgüsü barındırmaktadır.

Ceyda, Costa'dan ayrılma fikrini hayata geçirmekte karardır. Bobby ve Cebrail, o gün Costa'yı yalnız bırakmazlar. Üç arkadaş, buluşma yerine beraber gider ve Costa'ya moral vererek onu Ceyda'nın yanına uğurlarlar. Gergin biçimde sonlanan kısa bir diyalogun ardından Costa ve Ceyda'nın ilişkisi biter. Ceyda'nın ayrılığı, Costa'nın anlamsız ve plansız devam eden hayatındaki ilk belirgin kırılma noktası olacaktır.

Ayrılığın gerçekleştiği günün gecesi, üç arkadaş, Altona'nın karanlık sokaklarında yürümektedirler. Costa üzgündür ancak yapacak pek bir şey yoktur. Üçü de Ceyda'nın yeni bir ilişkisi olduğundan haberdar değildir; tâ ki onu aynı gece bir köşebaşında, başka bir gençle öpüşürken görünceye dek. Yeni sevgili Sven (Marc Hosemann), kendisine saldıran Costa'yı ve Bobby'i hırpalır. Son âna kadar kavgayı durdurmak isteyen Cebrail'se Sven'in yumruğuyla çileden çıkar. İri yarı genç, Cebrail'in gazabına uğramış ve kısa sürede yere yıkılmıştır. Ceyda ağabeyine, ağabeyi de değişmek konusundaki kararlılığını sekteye uğratan arkadaşlarına ve Ceyda'ya kızgındır.

Cebrail, sabaha karşı eve gelir. Yorgundur ve canı sıkkındır. Odasına

geçip yatağa uzandıktan biraz sonra, babası kapıdan seslenir. Oğluna, beraber namaz kılmayı teklif eder. Cebrail yorgun olduğunu söyleyince, üstelemez. Az sonra Ceyda'yla aralarında geçecek diyalog, ikinci kuşağı temsil eden Ceyda ve Cebrail'in, birbirleriyle ve ebeveynleriyle olan ilişkisi hakkında ipuçları verir. Cebrail, Yunanlı arkadaşıyla kız kardeşinin birlikteliğine engel olmak şöyle dursun, onları desteklemiş; Ceyda'nın, ilişkisini, ailenin geri kalan üyelerinden saklaması konusunda ona yardımcı olmuştur. Ancak şimdi Costa'yı yarı yolda bırakmasına ve onu üzmesine anlam verememektedir. Üstelik Altona'da, kendi semtlerinde başka bir adamla uluorta öpüşmesi ağabeyi çileden çıkarmıştır. Ceyda ise kararlıdır: Sven, Costa'nın aksine, eğitilmiş, işi ve parası olan ve kötü alışkanlıklardan uzak duran bir gençtir. Herhalde Cebrail de ağabeyi olarak onun iyiliğini düşünüyordur ve arkadaşlarını korumaya çalışırken kardeşine zarar vermek istemez. Genç adam, Ceyda'nın bu son sözleri karşısında sessiz kalır. Bir yandan kız kardeşine hak vermekte; diğer yandan, Costa'yı incittiği ve kendi semtlerinde fütursuzca davrandığı için öfkelenmektedir. Yine de kardeşinin yeni birlikteliğini onaylayacak kadar anlayışlıdır.

Cebrail, ağabeyinin taksisini işletmeye devam ederken Costa'ya postanede bir iş ayarlar. Costa, temiz bir hayatın işaretini, gönülsüzce başladığı yeni işinde değil, gelen postalar arasından çaldığı küçük bir paketin içinde bulur. Paketten, onu geçici de olsa günden sakınması gerektiğine inandıracak; ucunda çarmıha gerilmiş İsa ikonu sallanan bir kolye çıkar. Bu sırada Bobby, Arnavut çete lideri Muhamer'in onayını almayı başarmıştır. Artık onun yanında çalışacaktır. Ancak Bobby'nin Muhamer'le ilişkisi, Alice ve Cebrail'i, Bobby'den uzaklaştırırken birbirlerine yakınlaştırır.

Bobby, patronu uğruna Alice'in kalbini kırmış; Costa'yı, Muhamer'in kendisine vereceği kirli işe bulaştırmış ve onları kurtarmaya çalışan Cebrail'in öldüresiye dövülmesine göz yummuştur. Bütün bu gelişmeler, birbirlerine olan duygularını saklamakta güçlük çeken Cebrail ve Alice'in fiziksel yakınlaşmalarının da fitilini ateşler. Cebrail, Bobby ve Costa'yı vazgeçirmek üzere Muhamer'in barına geldiğinde tekme tokat dövülerek dışarı atılır. Cebrail'i dövülerek ölmekten güç bela da olsa Costa kurtarır. Ancak Cebrail'le

gelmeyecektir.

Cebrail, gece vakti, yara bere içinde Alice'in dükkânına gelir. Bunca yakın olduğu arkadaşlarının, özellikle Bobby'nin, olanları engellemek için bir şey yapmamaları onu çok üzmüştür. Alice ve Cebrail o gece, Bobby'nin vücutlarında ve ruhlarında açtığı yaraları iyileştirmek istercesine beraber olurlar.

Bobby ve Costa, Muhamer'den aldıkları işi başaramazlar. Parayı verip silahları teslim almak üzere buluştukları silah satıcısı (Oscar Ortega Sánchez), ikisini de tuzağa düşürüp uzaklaştığında, Bobby, başına aldığı belanın farkına varır. Kaptırdığı parayı temin edebilmenin tek yolu, Alice'i, dükkânını satmaya ikna etmektir. Gece dükkâna geldiğinde Alice, kapıyı açmaz. Bobby Alice'e yalvarırken içeride Cebrail'in de olduğunu farkeder. Sessizce kapıdan uzaklaşır.

Cebrail, bir yandan, arkadaşı Bobby'e ihanet ettiği düşüncesiyle vicdan azabı çekmekte; diğer yandan, buluştuğu Costa'yla, Bobby'nin izini bulmaya çalışmaktadır. Bobby ise Muhamer tarafından bir çıkmaz sokakta kısıtılıp öldürülmüştür. Costa ve Cebrail, kısa zamanda arkadaşlarının başına geleni öğrenirler. Acı ve öfkeleri, onları, akıllarından geçen aynı şeyi, birbirlerine söylemeden yapmaya itecektir.

Costa, ortak bir arkadaşları olan Neco (Fatih Akın)'dan, Cebrail'se evdeki çekmecedan aldığı silahla yola koyulur. Ceyda, Bobby'nin öldüğünü, öfkeli biçimde kapısını çalan Costa'dan öğrenir. Cebrail, Muhamer'in peşine düşmeden önce bir seyahat acentasına uğrar ve İstanbul'a tek gidişlik bir uçak bileti ister. Ardından Alice'in yanına gelir. Alice, Cebrail'in tek planının Türkiye'ye gitmek olmadığını anlayınca ona engel olmak ister. Ancak Cebrail, Bobby'ye bir borcu olduğunu düşünmektedir. Ona ihanet etmişlerdir. Üstelik yardıma ihtiyacı olduğu anda sırtlarını dönmüşlerdir. Ne Alice'in Cebrail'e ne de Cebrail'in Alice'e duyduğu aşkın, arkadaşına yapılan ihanet karşısında bir önemi vardır. Cebrail kararlıdır. Az sonra Alice'in evine gelen Ceyda, artık ağabeyini durduramayacaklarının farkındadır.

Muhamer'e önce Costa ulaşır. Silahını ateşledikten sonra onu öldürdüğünü sanır ancak ıskalamıştır. Acımasız çete lideri, tuzağa düşürdüğü

Costa'yı defalarca bıçaklar. Tam ölümcül darbeyi vuracaktır ki Cebrail çıkagelir. Üzerine sürdüğü arabasıyla Muhamer'i yere düşürür. Arabadan inip Costa'nın yanına koşar. Arkadaşı yaşamaktadır; ancak Muhamer, Cebrail'in sıkıdığı kurşunla, birazdan ölecektir.

Filmin final sahnesinde, Cebrail eve döner. Silahı, aldığı çekmeceye usulca geri koyar. O sırada babası, sabah namazını kılmaktadır. Selam verip başını çevirdiğinde oğlunun geldiğini görür. Ona birlikte namaz kılmayı teklif eder. Cebrail, daha önce reddettiği babasının isteğini bu kez geri çevirmez. Artık herhangi bir yere yetişmek için acelesi yoktur. İkisi birlikte namaz kılarken üç arkadaşın Cenk'in düğününde, birlikte çektirdikleri son fotoğraf görüntüye gelir.

3.3.3. Yaşamın Kıyısında

Orijinal adı: Auf der anderen Seite

Türü: Dram

Yapım yılı: 2007

Senaryo: Fatih Akın

Yönetmen: Fatih Akın

Yapımcı: Anka Film, Corazón International

Görüntü yönetmeni: Rainer Klausmann

Kurgu: Andrew Bird

Orijinal müzik: Shantel

Oyuncular: Nurgül Yeşilçay, Baki Davrak, Patrycia Ziolkowska, Nursel Köse, Tuncel Kurtiz, Hanna Schygulla

Süre: 116 dk.

Format: 35 mm, renkli, 1:1.85

Orijinal dil: Almanca, Türkçe, İngilizce

Festival gösterimleri: Cannes Uluslararası Film Festivali (2007), Antalya Altın Portakal Film Festivali (2000), Bangkok Uluslararası Film Festivali (Tayland, 2007), Cinemanila Uluslararası Film Festivali (Filipinler, 2007), RiverRun Uluslararası Film Festivali (ABD, 2008), Miami Gay ve Lezbiyen Film Festivali (ABD, 2008)

Ödüller: En İyi Senaryo Ödülü (Cannes), Altın Portakal (Antalya/En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu), Bavarian Film Ödülü (Bavarian Film Ödülleri/En İyi Yönetmen), Lino Brocka Ödülü (Cinemanila/En İyi Yönetmen), César Ödülü (César Ödülleri, Fransa/En İyi Yabancı Film), Avrupa Film Ödülü (Avrupa Film Ödülleri/En İyi Senaryo), Altın Film Ödülü (Alman Film Ödülleri/En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu, En İyi Senaryo), Jüri Ödülü (Miami/En İyi Film), Jüri Ödülü (RiverRun, ABD/En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Kadın Oyuncu)

Finansal destek: FilmFörderung Hamburg, Filmförderungsanstalt (FFA), Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Kulturelle Filmförderung Schleswig-Holstein, Nordmedia Fonds GmbH

Filmin özeti: Bir Alman üniversitesinde Alman Dili ve Edebiyatı profesörü olan Nejat Aksu (Baki Davrak), işçi emeklisi babası Ali (Tunçel Kurtiz)'yle birlikte Bremen'de yaşamaktadır. Ali, bir gün, Almanya'da fahişelik yapan Yeter (Ayten Öztürk)'le tanışır. Yeter'e, yaptığı işten kazandığı parayı ödemesi karşılığında kendisiyle birlikte yaşamayı teklif eder. Yeter bu teklifi kabul edince hem onun hem de baba-oğulun hayatı değişecektir. Nejat, kızı Ayten (Nurgül Yeşilçay)'i okutabilmek için fahişelik yapan; ancak uzun zamandır ondan haber alamayan Yeter'in öyküsünden etkilenir. Babası Ali'nin, bir kıskançlık krizi sonucu Yeter'in ölümüne sebep olması ve hapse düşmesiyle Nejat, Ayten'e ulaşabilmek için Türkiye'ye gelecektir. Yasaklı bir siyasi grubun üyesi olan ve polis tarafından aranan Ayten ise polisin peşine düşmesiyle Almanya'ya kaçır. Annesine ulaşamayan genç kız, üniversite öğrencisi Lotte (Patrycia Ziolkowska) ile tanışır. Aralarında duygusal yakınlaşmanın da yaşandığı Lotte'nin evinde bir süre kalan Ayten'in Almanya'ya yaptığı siyasi sığınma talebi reddedilir ve genç kız, sınır dışı edilerek Türkiye'de hapse mahkûm olur. Annesi Susanne (Hanna Schygulla)'ın karşı çıkmasına rağmen arkadaşına yardım etmek üzere Türkiye'ye gelen Lotte, burada, kapkaççı çocuklar tarafından öldürülür. Susanne'ın kızının ölümünden sonra yaşadığı acı ve vicdan azabı, onu Ayten'e yardım etmek için Türkiye'ye getirecektir. Susanne, İstanbul'a

geldiğinde, Nejat'ın kızına kiraladığı odada kalacaktır. Nejat ise hapisten çıkan babasının memleketine, Trabzona gidecektir.

Akın'ın Aşk/Ölüm/Şeytan üçlemesinin ikinci halkası olan film, tek ebeveynli üç ailenin Almanya ve Türkiye'de geçen ve birbiriyle kesişen öykülerini anlatır. Düzçizgisel bir anlatı yapısına sahip olmayan *Yaşamın Kıyısında*, birbirine zaman zaman teğet geçen, zaman zaman da kesişen hayatları, farklı bir kurgu tarzı ve döngüsel bir anlatımla izleyiciye aktarmaktadır. Film, “Yeter'in Ölümü”, “Lotte'nin Ölümü” ve “Yaşamın Kıyısında” başlıklarını taşıyan üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, ağırlıklı olarak Nejat, babası Ali ve Yeter'in etrafında gelişen olaylar anlatılmaktadır. Baba ve oğulun ilişkilerinde, Yeter hayatlarına girdikten sonra gün yüzüne çıkan çatışmalar, Yeter'in kızı Ayten'le ilişkisi, Almanya'daki öyküsü ve Yeter'in ölümünden sonra Ali'yle Nejat'ın ayrılan yolları anlatılır. Yeter'in cenazesine katılmak ve kızı Ayten'i bulmak üzere İstanbul'a gelen Nejat, burada tesadüfen gördüğü ve sahibiyle tanıştığı (sahibi Almandır) Türk-Alman kitabevini devralır ve Türkiye'ye yerleşmeye karar verir. Filmin ikinci bölümünde, Türkiye'de yasaklı bir siyasi grubun üyesi olan Ayten ve daha sonra Almanya'da tanışacağı Lotte'nin öyküsü anlatılır. Bir gösteri sonrası polis tarafından aranan Ayten, sahte pasaportla Almanya'ya kaçmak zorunda kalır ve annesine de ulaşamaz. Bir üniversitenin kampüsünde tanıştığı Lotte, onu evinde ağırlamaya başlar. Lotte'nin annesi Susanne'ın pek de sıcak karşılamadığı Ayten'le Lotte arasında duygusal bir yakınlaşma başlayacak ve iki genç kız, Ayten'in siyasi sığınma talebinin reddedilmesiyle başlayan yeni bir serüvenin kahramanları olacaklardır.

Ayten'in sınırışı edilerek Türkiye'de hapse girmesinin ardından, Lotte de onun peşinden gidecek ve anlamsız görünen hayatında, kendisini, başkası için bir şeyler yapabilmenin tutkusuna kaptıracaktır. Ancak annesi Susanne'ın tüm itirazlarına rağmen İstanbul'a gelen genç kız, arkadaşına yardım etmeye çalışırken kapkaççı çocukların, çantasında bulduğu silahla öldürülecektir.

Filmin üçüncü ve son bölümünde, geride kalan karakterler, Türkiye'de biararaya gelir. Lotte İstanbul'a geldiğinde Nejat'la karşılaşmış ve ondan oda

kiralamıştır. Susanne da kızının ölümünün ardından geldiği İstanbul'da Nejat'la karşılaşır ve kızının kiraladığı odayı tutar. Susanne bir taraftan hapisteki Ayten'e yardım etmeye çalışırken bir taraftan da Nejat'la diyalog kuracaktır. Nejat, Susanne'la konuşmalarının da etkisiyle babasını affedecek ve hapisten çıktıktan sonra memleketine giden Ali'nin ardından Trabzon'a gidecektir.

3.4. ÇÖZÜMLELER

Çalışmada, küresel kültürel karşılaşmalar sonucu kültürel birer deneyim ve süreç olarak belirginlik kazanan “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarının, John Tomlinson’un önerdiği diyalektik ilişki çerçevesinde, söz konusu karakterlerin kimlik temsillerine nasıl yansıdığı, sorusuna yanıt bulabilmek amacıyla, İngiliz Kültürel Araştırmalar geleneğinin, kültürün medya tarafından üretilen yapay ürünlerini birer metin olarak ele alma ve çözümleme yaklaşımı benimsenmiş; birer metin olarak Fatih Akın filmlerinin, sözü edilen üç anahtar kavram ekseninde, ikinci kuşağı temsil eden Türk göçmen karakterler üzerinden çözümlemeleri gerçekleştirilmiştir. Çözümlemelerde, niteliksel çözümleme yöntemlerinden, “metni yorumlayarak anlamlandıran” (Erdoğan, 2012: 149) bir yöntem ve teknik olarak metinsel çözümleme yöntem ve tekniği uygulanmıştır. Metinsel çözümlemelerde; “bir film, dergi, televizyon dizisinin bir bölümü, dizideki karakterler... giysiler ve ses gibi her şey ele alınıp incelenebilir. Fakat anlamlı veya önemli olanın ne olduğuna karar verip onu seçmek gerekir. Önemli olanı belirleyense araştırmacının kuramsal yaklaşımı, bilgi ve ilgisidir Örneğin, ...bir filmdeki herhangi bir öğeyi (örneğin karakteri ve karakterler arası ilişkiyi) ele alıp herhangi bir bağlamda incelemek mümkündür” (Erdoğan, 2012: 149).

Çalışma kapsamında, araştırma evrenini oluşturan Fatih Akın filmlerinden, metinsel çözümlemelerde kullanılmak üzere *Kısa ve Acısız* (1998), *Duvara Karşı* (2004) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007) adlı filmler seçilmiştir. Bu filmlerin seçilme nedeni, üç anlatıda da ana karakterlerin, ikinci kuşağı temsil eden Türk göçmen karakterlerden oluşmasıdır. Çözümleme metinleri, her

filmden, önceden belirlenen ölçüte göre seçilmiş üçer sekansla sınırlı tutulmuştur. Sekansların seçimi, anlatının merkezindeki kadın ve erkek karakterlerin temsil yoğunlukları dikkate alınarak yapılmıştır.

Çözümlemeler, Tomlinson'un çerçevesini belirlediği biçimiyle “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramları ekseninde, anlatılarda ana karakterleri oluşturan ve ikinci kuşağı temsil eden kadın ve erkek karakterler üzerinden gerçekleştirilmiş; seçilen sekanslarda, sekansların anlatısal bütünlükleri içindeki öykülemeye koşut olarak ve anlatının tamamını kapsayan öykülemeyle bağlantılarını koruyacak biçimde, söz konusu karakterlerin sergilediği eylemler bütününe odaklanılmıştır. Bu doğrultuda her sekans, karakterlerin; temel kimlik bağamlarına yönelik (etnik köken, dil, din, gelenek ve ritüelleri kapsayacak biçimde) aidiyet/farklılık ilişkileri, anayurtla ilişkileri, arkadaşlık ve akrabalık (özellikle birinci kuşağı temsil eden ebeveynleriyle) ilişkileri, zaman ve mekânla, yaşanan fiziksel ve toplumsal çevreyle ilişkileri, anlatıya içkin olarak kullanılan (*diegetic*) müzikle ilişkileri, diyaloglar temelinde dili kullanım biçimleri, ekonomik ve sosyo-kültürel statüleri, giyim-kuşam, yeme-içme, eğlence alışkanlıkları ve diğer gündelik yaşam pratikleri gibi unsurlar aracılığıyla nasıl kodlandıkları, eksen alınan kavramların ve bunlara ilişkin kültürel deneyim ve süreçlerin, temsil edilen kimlik yapılanmalarına yansımalarını ortaya koyacak biçimde, yorumsamacı yaklaşımla ele alınıp çözümlenmiştir.

3.4.1. Duvara Karşı

3.4.1.1. Sekans 1: Cahit ve Sibel'in Yeni Hayatı

Fasıl topluluğunun ikinci kez görüldüğü sahneden sonra açılan sekans, Cahit'in Sibel'le evlenmeye karar vermesiyle başlayan ve evliliklerinin, Cahit'in Sibel'den hoşlandığının açığa çıkmasıyla sonuçlanan ilk evresini içerir.

Cahit Tomruk'un ikinci kuşaktan bir Türk göçmeni olduğuna ilişkin geçerli bilgiler, filmin ilk sekansından bu yana, Şeref, Sibel ve klinikteki doktorla aralarında geçen diyaloglar aracılığıyla verilir. Diyaloglar ve Cahit'in

Şeref'le olan bağlantısı çerçevesinde sergilenen sınırlı eylemleri dışında, karakterin etnik kökenini vurgulayan bir kültürel kimlik tablosu resmedilmez. Bu sekansın ilk sahnesinde, Cahit, duvarları grafiti çalışmasıyla dolu bir yapı boyunca yürürken görülür. Kesmeyle uzak plana geçildiğinde Cahit'in önünde durduğu, yine grafitiyle doldurulmuş kapının, sakin bir caddenin kenarına konuşlanmış, eskice bir meskene ait olduğu anlaşılır. Bir sonraki sahnede, genç adam, stüdyo tipi dairesinin içinde görüntülenir. Burası, içinde çok fazla eşya olmasa da birikmiş çöpler ve dağınıklık yüzünden oldukça düzensiz ve kalabalık görünen bir dairedir. Cahit, kapıdan girer girmez bir bira açar ve soluksuz içer. Karıştırdığı küçük bir sandıktan, saçları punk tarzında kesilmiş genç bir kadının fotoğrafları çıkar. O kadının Cahit'in kaybettiği karısı olduğu bilgisi daha sonraki sahnelerde verilecektir. Cahit, sandıktan çıkardığı siyah bir pantolon ve ceket, üzerinde dener. Bir süre aynada kendini seyreder. Çoxtandır reddettiği, koca rolüyle görünürlük kazanacak yeni sosyal kimliğinin provasını yapar gibidir. Genç adamın, göçmenlik geçmişinden ya da ailesinin ait olduğu kültürel bağlamdan kaynaklanabilecek herhangi bir yerellik vurgusuna ya da tikel-evrensel ikiliğine rastlamak mümkün değildir. Evindeki eşyaların hiçbiri etnik ya da dînî aidiyetlerine ilişkin bir kodlama içermemektedir. Orada Cahit'in kimliğine ilişkin en önemli kültürel imleyiciler, kapısında asılı olan, yüzü ve saçları fotoğraftaki kadına (kaybettiği karısına) benzeyen bir kadın çiziminin yer aldığı poster ve tozlu camına çizilmiş, daire içindeki "A" harfinden oluşan işaret olabilir. Bu işaretin anarşizmi simgelediği ve anarşizmin de Amerika ve Birleşik Krallık çıkışlı punk-rock müziğin ideolojik boyutuyla yakından ilişkili olduğu bilinmektedir.

Bir sonraki sahne, Cahit ve Şeref'in, çalıştıkları büyük gece kulübü *Der Fabrik*'teki diyaloglarını içerir. Cahit, Şeref'e, Sibel'le evlenmeye karar verdiğini söylemiştir. Şeref, Cahit'i kararından döndürmek için epey dil döker ancak başarılı olamaz: Sibel'i istemeye gideceklerdir. Bu sahnede aralarında geçen diyalog, ikisi de ikinci kuşağı temsil eden Şeref ve Cahit'in, anadile hâkimiyetlerini karşılaştırmak açısından önemli bir fırsat sunar. Cahit'in aksanlı ve bozuk Türkçesi, kültürel kimlik bağlamında, "öteki" olan egemen toplumun üyesiyle arasındaki sınırı belirsizleştirmektedir; ancak aynı

zamanda, kimliğindeki melezleşmeyi görünür kılacak farklı kültürel bağlamların varlığına işaret etmektedir. Türkçe'yi kötü de olsa konuşabilmesi, egemen topluma ait olanın dışında bir kültürel bağlamla aidiyet ilişkisini ortaya koyarken; dilindeki aksan ve bozukluk, bu aidiyet bağının anlatıda yer bulan ve ikinci kuşağı temsil eden diğer göçmen karakterlere göre ne denli zayıf olduğunun da altını çizmektedir. Kendisinden büyük olmakla birlikte henüz kırklı yaşlarını devirmemiş olan ve ikinci kuşağın temsilcisi kabul edilebilecek Şeref ise Cahit'ten oldukça farklı bir portre çizmektedir. Anlatı boyunca Almanca'yı, bu dile yabancılığını örtmek üzere söylediği esprili bir cümle ("Ich mochte fünf köfte.") dışında kullanmayan Şeref, bıyıklarıyla karakterize olan dış görünüşünün de etkisiyle, birinci kuşakta daha sık gözlemlenen tipik bir Türk göçmen portresi sunmaktadır. Daha önce, Almanya'da kalabilmek için kâğıt üzerinde bir evlilik gerçekleştirmesine rağmen Cahit'in evliliğine karşı çıkmaktadır. Çünkü ona göre evlilik, kendileri açısından başlıbaşına bir problemdir. Şeref'in bu düşüncesinde, elbette, hem kendisinin hem de Cahit'in, içinde bulundukları ekonomik koşullar belirleyici olmaktadır. İkisi de *Der Fabrik*'te boş şişeleri toplayarak para kazanmaktadırlar. İşyerleriyle çalışma saatleri dışında kurdukları tek sosyal bağ, genellikle birlikte, bir şeyler içmektir. Şeref'in, başka bir sahnede, kaldığı dairede görüntülenmesiyle, yaşadığı semt ve daha geniş ölçekte parçası kabul edildiği toplumsal çevreyle olan sosyal bağlarının zayıflığı daha iyi anlaşılacaktır. Bu sahnede, Cahit'le aralarında geçen diyalogun sonunda, Şeref, Cahit'in evlilikle ilgili kararını değiştirme çabasından vazgeçer ve biraz alaycı, biraz da kızgın bir üslûpla bu kararı onaylar. Şeref'in fazla ısrarcı olmaması, Almanya'daki hayatları konusunda daha fazla iyimser ya da kötümser bir beklenti içinde olmayan, kabullenmeci yaklaşımının bir göstergesi olarak da yorumlanabilir.

Mekânın Sibel ve ailesinin evi olduğu bir sonraki sahne, anne Birsen ve baba Yunus'un ikili planda çekilmiş görüntü ve diyaloglarıyla geçer. İlk planda, şarkıcı Seda Sayan'ın, televizyon ekranını dolduran görüntüsü yer alır. Kesmeyle bir sonraki plana geçildiğinde, salonda oturan anne ve babanın, şarkıcının sunduğu ve Türkiye'deki ulusal kanallardan birinde

yayınlanan programı izledikleri anlaşılır. Aralarında geçen diyalog, ertesi gün Sibel'i istemeye gelecek Cahit ve Şeref'le ilgilidir. Baba, tanımadıkları bilmedikleri bu insanlardan şüphe duymaktadır. Annenin ise babanın sorularına verdiği yanıtlardan, daha kayıtsız olduğu anlaşılmaktadır.

Sibel'in ailesiyle kurduğu ilişki biçimi, aile üyelerine olan yakınlık dereceleri ve onların Sibel'e karşı yaklaşımları, anlatının sergileme bölümünden başlamak üzere izleyiciye aktarılmaktadır. Karakter hakkında ilk bilgilerin edinildiği birinci sekansta, Sibel'in intihar girişiminin ardından, babası ve ağabeyinin hoşgörüsüz ve yüzeysel tepkileri dikkat çekmektedir. İlk sekansta, aile bireylerinin biraraya geldiği ve hastanede geçen sahnede baba, karşısında sesini çıkarmadan oturan kızına kısa bir konuşma yapar: Yaşam, Sibel'e sunulmuş en büyük hediyedir. Sibel kim oluyordur da bu hediye sokakta bulmuş gibi yine sokağa atmak ister. Baba, sözlerini, "Sen dua et ki ölmedin, yaşıyorsun." diye bitirir. Ailenin diğer üyelerini beklemeden masadan kalktıktan sonra, sözü, ağabey Yılmaz devralır. O, Sibel'i değil, babasını düşünmektedir. Sibel bu hareketiyle babasını çok yıpratmıştır. Masadan kalkmadan önce, "Babama bir şey olursa, seni yok ederim." der. Anne ve kızın suskunluğu içinde gerçekleşen bu kısa konuşmalar, Sibel'in ailesinde ataerkil ilişki biçiminin egemenliğini ortaya koymaktadır. Dînî ve ahlâkî bakımdan kabul edilemez bir davranış olan intihar girişiminin nedenleri de geleneklerine bağlı bir ailenin kabul edebileceği istek ve taleplerle bağlantılı olsa gerekir. Dolayısıyla ağabey ve baba, hiçbir sahnede, Sibel'in içinde bulunduğu durumla ve intihar girişiminin nedenleriyle ilgilenmezler. Sibel, ağabey ve babası masadan uzaklaştıktan sonra, bacak bacak üstüne atar, saçındaki tokayı çıkarır ve bir sigara yakar. Annesi de kızından bir sigara ister. Daha sonra aralarında geçen kısa diyalog, Sibel'in annesiyle kurduğu ilişkinin baba ve ağabeyiyle ilişkisinden farklılığını ortaya koyar. Annenin, baba ve ağabeyin tavrı karşısındaki edilgin tutumu ve kızına yaklaşımında daha çok uzlaştırıcı bir dil kullanması bir yana, aralarında, anne-kız dayanışmasının varlığını da ortaya koyan bir ilişki söz konusudur. Bu farklılık, anlatının ilerleyen bölümlerinde, Sibel ve ailenin erkekleri arasındaki yeni çatışmayla birlikte tekrar vurgulanacaktır.

Çözümlemeye bağlam oluşturan sekansın ilk sahnesine dönülecek olursa; anne ve baba arasında geçen diyalogun yukarıdaki açıklamayı kuvvetlendiren bir içeriğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Baba, kızlarının şimdiye kadar pek çok hata yaptığını kabul eden anneye “Onu sen şımarttın.” diyerek yanıt verir. “Ne zaman gelecek bu namussuzlar?” diye sorar. Yarın geleceklerdir. Anne ve babanın aralarında geçen kısa konuşma, kızlarının geçmişteki hataları ve son davranışı karşısında yılgın ve çaresiz kaldıkları izlenimini uyandırmaktadır. Öyle ki Türk de olsa, tanımadıkları bir adamın Sibel’le evlenme fikri karşısında, özellikle baba, yoğun bir karşı tepki göstermez.

İlgili sahnede, anne ve babanın oturduğu salonun dekorasyonu ve kimi nesneler, Sibel’in de paylaştığı; birinci ve ikinci kuşağı biraraya getiren özel alanın düzenlenişi hakkında bilgi vermektedir. Duvara çivilenmiş geleneksel motifler taşıyan kilim, büyük çerçeve içinde Sultan Ahmet Camii’nin yukarıdan çekilmiş bir fotoğrafı, sehpanın üzerindeki beyaz, saçaklı örtü, yaldızlı ince belli çay bardakları; özellikle birinci kuşak Türk göçmenlerin edimlerinde belirginlik kazanan ve “yersiz-yurtsuzlaşma” ile “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarına işaret eden önemli imleyicilerdir. Anlatıda, birinci kuşağı temsil eden anne ve baba, tikelin/yerelin, evrensel/küresel olanla ya da daha dar bir çerçevede, egemen toplumun temsil ettiği değerlerle karşılaşmanın birer deneyimleyicisidir. Kendi kimliklerini tanımlayan yerel kültürel değerlerinin egemen toplumun değerleriyle karşılaşması, onları, Stuart Hall’un vurguladığı üzere, “hayali, bildik yerlerin yeniden inşası ve yeniden yaratılmasına” yönlendirmiştir. Böyle bir yaratım, insanların köklerini ve konuşabilmeleri için gerekli alanı aradıkları “ân”a karşılık gelmektedir. Ancak hatırlanacağı üzere, Hall, “etniklik” olarak adlandırdığı böyle bir arayışın; dinamik ya da karmaşık olmayan, tarihsizleştirilmiş bir geçmişin yeniden keşfini değil, olsa olsa bir yeniden üretimini gerçekleştirebileceğini de belirtmiştir (1998: 57, 59, 60). Birer etnik kod olarak alımlanabilecek; odanın düzenlenişinde ve günlük yaşamda kullanılan eşyalar, tam da bu türden bir yeniden üretimi temsil etmesi bakımından önemlidir. Gelenek, Giddens’in deyişiyle, *kitch*’e dönüştürülerek yeniden icat edilmiştir (2001:

127). Uydu aracılığıyla izlenebilen Türk yapımı televizyon programları ve sehpanın üzerinde duran Hürriyet gazetesi ise, hem sözü edilen yeniden üretime hem de anayurtla kurulan hayâlî bağın güçlü biçimde sürdürülmesine katkıda bulunan diğer imleyiciler olarak göze çarpmaktadır. “Yersiz-yurtsuzlaşma”nın bir göstergesi olarak “kültürel deneyimin ‘yer’e sıkı bir biçimde bağlı olduğu daha önceki durumdan uzaklaşma” (Tomlinson, 2004: 178) hâli, küreselleşmenin imleyicilerinden biri olan iletişim teknolojilerindeki gelişmenin de katkısıyla, bu kez, bir yeniden “yer-yurt edinme” sürecini beraberinde getirmiştir. Bir başka deyişle, kültürel deneyim, “yersiz-yurtsuzlaşma”yı açığa çıkarır biçimde, “yer”den bağımsız olarak yaşanırken (Tomlinson, 2004: 178); yerelliğin, aynı yoldan, dışarıya kapalı biçimde yeniden üretimi, birinci kuşak için “yeniden yer-yurt edinme”nin bir aracı haline gelmiştir. Ancak bu tablonun, birinci kuşak için kültürel bir melezleşme sürecini içermediğini ve ev gibi özel alanlarla sınırlı olduğunu kestirmek güç değildir.

Şeref ve Cahit, bir Türk berbere tıraş olduktan sonra, ellerinde çiçek ve çikolatayla Sibel’i istemeye giderler. Eve girmeden önce, aralarında, ailenin dikkate alabileceğini düşündükleri kimi ayrıntıları hatırlatan bir konuşma geçer. Cahit, birkaç defa Şeref’e, çikolatanın içinde alkol olup olmadığını sorar: Çikolatanın içinde alkol yoktur. Şeref, Cahit’e saçını tokayla bağlaması nedeniyle tepki gösterir ve eşcinsel benzetmesi yapar. Bir eliyle Cahit’in saçındaki tokayı çıkarırken bir yandan da böyle adama kız vermeyeceklerini söyler. Bu kısa sahnede, Cahit’in çikolatanın içeriği konusunda gösterdiği hassasiyet dikkat çekicidir. Alkolik olan bir adamın çikolatanın içinde alkol olup olmadığını defalarca sorması, elbette ne kendi kimliği ne de Sibel’in kimliğiyle bağlantılı bir duyarlılık göstergesi olabilir. Bu, olsa olsa, anne, baba ve belki ağabeyden gelebileceği öngörülen tepkiye karşı bir tür tedbirdir ve Cahit’in özellikle birinci kuşak Türk göçmenlerin önemseydiği değerlere o kadar da yabancı olmadığını bir işaretidir. Berber dükkânındaki sahnede, ailesinin Mersinli mi Malatyalı mı olduğunu Şeref’in bile bilmediği anlaşılan Cahit’in, göçmen geçmişine ve kökenine ilişkin kimi kültürel göstergeler, tıpkı bu sahnede olduğu gibi zaman zaman su yüzüne

çıkacaktır. Şeref'in, Cahit'in saçıyla ilgili, Sibel'in ailesinin hassasiyetlerini düşünerek verdiği tepki ise yine etnik ve dînî aidiyete dayalı geleneksel değerlerin, birinci kuşak temsilcilerinin kendilerini ifade etmedeki önemini vurgulayıcı niteliktedir. Bu sahneyle birlikte belirtilmesi gereken bir diğer nokta, Cahit ve Şeref'in arasındaki ağabey-kardeş ilişkisidir. Her ne kadar akrabalık bağları yoksa da Şeref'in Cahit'le olan yakın ilişkisi ve onu gözetip kollayan tavrı, anlatının başından itibaren ikilinin yer aldığı her sahnede vurgulanmaktadır. Cahit'se tam bir *loser* (kaybeden) olarak resmedildiği ilk sahneden bu yana, kimseyi umursamaz tavrı ve şiddete, kendini yok etmeye varacak denli açık oluşuyla dikkat çekmektedir. Ancak Cahit'i karakterize eden bu yönleri, Şeref'le olan ilişkisine yansımamaktadır. Belki de Şeref'in, ne kadar isterse istesin, kendi hayatına ancak bir ölçüye kadar müdahale edebileceğinin farkındadır; tıpkı aniden ölmeye karar verişinde olduğu gibi. Diğer yandan, onunla kurduğu ilişkide seve seve kardeş rolünü oynamakta; gerektiği zaman Şeref'ten yardım istemekte ve onun tatlı sert azarlarına, kardeşiymişçesine, sessizce boyun eğmektedir. Cahit, her ne kadar, postmodernitenin toplumsal ve dilsel olarak merkezsizleşmiş ve parçalanmış öznesinin (Kellner ve Best, 1998: 18) tipik bir örneğini temsil etse de kendini anlamlandırmasına yardımcı olabilecek kültürel bağlam arayışlarından bütünüyle uzak değildir. Sibel'in ailesiyle tanışmaya giderken aklına düşen çikolatadaki alkol olasılığı da kendisine bir zamanlar verili olarak sunulduğu varsayılan kültürel ortama ilişkin değerleri bütünüyle unutmamış olmasının bir göstergesidir.

Bir sonraki sahne, Sibel'in ailesi ile Cahit ve Şeref'i biraraya getirir. Ağabey Yılmaz'ın da hazır bulunduğu salonda, âdet haline geldiği üzere, kahveler içilir ve bir yandan sohbet edilir. Kendisini Cahit'in amcası olarak tanıtan Şeref, aileleri hakkında bilgi verir. Bir parça çelişkili anlatılanlar, gergin olan baba ve ağabeyin tedirginliğini arttırır. Anne, Cahit'e, ailenin geri kalan üyeleri hakkında sorular sorar. Cahit'in anne ve babası ölmüştür; Frankfurt'ta yaşayan ablasıyla ise ara sıra görüşmektedir. Damat adayının derdini anlatmaya çalışırken konuştuğu bozuk Türkçe, ağabeyin dikkatini çeker. Cahit'e "Türkçen berbat. Ne yaptın?" diye sorar. Cahit "Attım." diye yanıt

verir. Ancak anlatı boyunca, anadili olduğu kabul edilemeyecek derecede bozuk konuştuğu Türkçe'yi, melez kimliğinin bir ifadesi olabilecek düzeyde ve nitelikte kullanacaktır.

Babanın çikolatayı, içinde alkol olmadığını öğrendikten sonra yemesi, Cahit'in öngörüsünü de doğrular. Tıpkı intihar konusunda gösterdiği hassasiyet gibi, alkole olan yaklaşımı, babanın dînî yasaklara gösterdiği duyarlılığın bir kanıtıdır. Bununla birlikte, Yunus'a (baba) ilişkin dînî aidiyet göstergeleri, *Kısa ve Acısız'da*, Cebrail'in babasınınkinden farklılıklar taşımaktadır. Örneğin, Yunus, filmin herhangi bir sahnesinde namaz kılarken görülmez; ancak bu eksiklik, dînin, onun kimliğindeki yapıcı rolünde önemli bir azalmaya da yol açmaz. Bunun nedeni, Nilüfer Göle'nin, çalışmada daha önce yer verilen şu tespitiyle yakından ilişkilidir:

“Şüphesiz, Müslümanlar göç ettikleri için kendilerini toplumsal kökenlerinden tümüyle kopmuş değilse bile, uzaklaşmış hissediyor... Bunun sonucunda ise, bu insanların eskisinden farklı bir dînî yaşantısı oluyor... Onlar için dînî yaşantı bir çeşit toplumsal tasavvur haline geliyor ve yeni ve kendilerine yabancı bir çevrede İslâm'a ait olma duygusunu yeniden inşa ediyorlar... Gerçekten de dînî kimliğe dönüşü başlatan, modern hayattan uzak olma değil, modern hayatın yakınında bulunmadır. En güçlü radikalizm; hareketlilik ve yer değiştirme sonucunda, Batı'nın laik siyasal düşünce tarzı ve kentsel yaşamıyla tanışan gruplarda ortaya çıkmaktadır” (2005: 57).

Göle'nin işaret ettiği bu eğilim; yaşadığı “yersiz-yurtsuzlaşma” karşısında, birinci kuşağın, etnik-dînî kolektif aidiyetler aracılığıyla kimliğini yeniden yapılandığı bir yeniden “yer-yurt edinme” girişimine karşılık gelmektedir. Bu tür bir yeniden yapılanma, evrensel ya da egemen olana ait kültürel değerlerle etkileşime direnen ve modern Batı'ya ilişkin “öteki” algısını güçlendiren bir kapanma içinde gerçekleşmektedir. Sibel'in anne ve babası, anlatı boyunca, hastane ve düğün salonu dışında, toplumsal etkileşime açık, herhangi bir başka mekânda görülmezler. Görüldükleri hiçbir sahnede ise

Türkçe dışında bir dil kullanmazlar. Cahit ve Şeref'in Sibel'i istemeye geldiği sahnede, ikiliyle Almanca konuşan, yalnızca ağabey Yılmaz'dır. Cahit'in Türkçe konuşmakta zorlandığını anladığında, Almanca, "Türkçen berbat. Ne yaptın?" diye sorar. İkinci kuşağı temsil eden Yılmaz'ın, Cahit'in bozuk Türkçesi'ne gösterdiği bu tepki, kimlik yapılanmasındaki öncelikli unsurlara dikkat çeker. Yılmaz, *Kısa ve Acısız*'daki ana karakter Cebrail'den farklı bir kimlik portresi çizmektedir. Cebrail, kız kardeşi Ceyda'yla ilişkisini, ikisinin paylaştıkları ve ebeveynlerinin bütünüyle yabancı olduğunu kabullendikleri bir kültürel bağlam üzerinden, zaman zaman Homi Bhabha'nın işaret ettiği "üçüncü-uzam"a karşılık gelen bir bağlam üzerinden yürütmektedir. Kardeşinin, ebeveynlerinin temsil ettiği kültürel ortama ve bu ortamın, kendisinin de benimsediği kimi değerlerine ters düşen davranışlarını da kendi aralarında tartışmayı tercih etmektedir. Oysa Yılmaz, ailedeki ataerkil yapının kurucularından biri olarak, Sibel'le çok daha mesafeli bir ilişki yürütmeyi tercih eder. Bu ilişkide, Sibel'in arzuları ve tercihleri değil, bir rol model olarak kabul edildiği gözlemlenen babanın fikirleri önceliklidir. Yılmaz, evlenip ayrı bir yuva kurmasına rağmen ailesinden kopmuş değildir. Aksine, Sibel'le ilgili her yeni gelişmede, anne ve babasıyla birlikte görülür; kardeşi üzerindeki otoritesini ve babadan gördüğü biçimiyle, "koruyuculuk/kollayıcılık görevi"ni sürdürmeye devam eder. Kısacası, kimliğini, kendisine doğduğu andan itibaren verili olarak sunulan, ailesinin temsil ettiği kültürel ortama bağlı kalarak yapılandırmayı tercih etmiştir. Yılmaz'ın, ev sahibi toplumun kültürüyle etkileşimini açığa çıkaran en belirgin unsur ise dildir. O da ikinci kuşağın diğer pek çok temsilcisi gibi, Almanca'yı günlük yaşamında sıklıkla kullanmaktadır. Ancak, Almanca'ya hâkim olması, "öteki" karşısında kültürel kolektif kimliğini imleyen başat bir unsuru, anadilini ikinci plana attığı anlamına gelmez. Nitekim Cahit, Yılmaz için, yakın çevresini oluşturan Türklerle karşılaştırıldığında, oldukça uç bir örnek olarak göze çarpmaktadır.

Sahne, Yılmaz'ın Cahit'e sorularıyla devam eder. Ağabeyin, Sibel'le nerede tanıştıkları sorusuna Şeref yanıt verir. Her ne kadar Almanca konuşmasa da bu dilde sorulmuş bir soruyu anlamıştır. Kendisinin hastanede çalıştığı ve Cahit'in, onun yanına gelip giderken Sibel'le tanıştığı yalanını

uydurur. Cahit, ağabeyin bir başka sorusuna, fabrikada değil, Altona'daki bir kültür ve gösteri merkezi olan *Der Fabrik*'te işletme müdürü olduğunu söyleyerek yanıt verir. Bu diyalogtan sonra Sibel ve annesinin mutfaktaki kısa diyaloguna yer verilir. Sibel kirlenmiş tabakları yıkarken annesi sigara içmektedir. Damat adayını oldukça yaşlı ve tıpsız bulmuştur. Ancak Sibel kararlıdır. Âdete uygun olarak gerçekleştirilen kız isteme faslından sonra babası, Sibel'i yanına çağırarak evlenmekte kararlı olup olmadığını sorar. Sibel, ayakta dikilmiş; elleri önünde, isteğini tekrarlar. Baba, gönülsüzce de olsa, "hataları"ndan usandığı kızını Cahit'e vermeye razı olur. Bu sahnenin son planında, kayınpederinin elini öpen Cahit, bir sonraki sahnenin ilk planında evindeki kanepede çırlıçıplak yatarken görüntülenecektir.

Cahit çırlıçıplak uzanıyorken, ısrarla kapı çalınır. Gelen Sibel'dir. Genç adam, yerde duran pantolonunu alır, kapıyı açar ve tekrar kanepeye uzanır. Sibel'in, eve girdikten sonra ilk dikkatini çeken, evdeki dağınıklık olur. Tuvaleti ya da banyosu bile olup olmadığı anlaşılmayan bu küçük dairede boş bira kutuları, sigara izmaritleri ve lavaboyu ağzına kadar dolduran bulaşık yığını, Cahit'in bütün hayatını istilâ etmiş gibidir. Evde, Cahit'in kimliğine atıfta bulunan tek aidiyet unsuru, punk-rock tarzda çalan İngilizce bir şarkıdır. Şarkının o sırada tesadüfen mi yoksa Cahit'in tercihiyle mi çalıyor olduğu bilinmez; ancak sonraki sahnelerden birinde genç adamın punk müziğe olan ilgisi açığa çıkacaktır. Kökleriyle kopma noktasında olan zayıf bağı, Alman toplumu bir yana, yaşadığı gettoda üretilen alt kültür içinde dahi herhangi bir sosyal rol ya da aidiyet unsuruyla özdeşleştirilememesi, yaşamak için herhangi bir motivasyondan yoksun oluşu, Cahit'i âdeta kimliksiz kılan temel nedenlerdir. Daha önce belirtildiği üzere, kimlik oluşumu, bireysel düzlemde başlayan ve tanıma, tanınma ve aidiyet gibi temel kurucu bileşenleri nedeniyle (Yıldız, 2007: 10) toplumsal düzlemde devam eden; "öteki"nin varlığının zorunlu hale geldiği bir benzeşme-farklılaşma sürecini beraberinde getirmektedir. Oysa Cahit'in, şimdiye dek, ne bireysel ne de toplumsal düzeyde, kendini tanımlayabileceği ve tanınabileceği bir "öteki"ne ihtiyaç duyduğunu söylemek mümkündür. Şeref'le olan ilişkisi ya da Sibel ve ailesiyle kurduğu zorunlu diyalog, Cahit'in, ancak, pek de umursamadığı etnik

kökenine ilişkin çok temel bir bilgi vermektedir. Bunun dışında, melez de olsa, Cahit'in kimliğini tanımlayabilecek aidiyet ve farklılıklar silsilesinin görünürlük kazanabildiği kültürel bir bağlamdan söz etmek oldukça güçtür. Ancak Cahit'in, önceki sahnelerde Şeref'le kurduğu ağabey-kardeş ilişkisi ya da Sibel'in ailesinin değerlerine ilişkin öngörülerinde olduğu gibi, kimlik yapılanmasına temel oluşturabilecek farklı kültürel ortamlarla bağlantısını açığa çıkaran edimleri arttıkça, bu belirsizlik de bir ölçüde ortadan kalkacaktır.

Cahit'le Sibel'i ilk defa Cahit'in evinde biraraya getiren bu sahnede, karakterlerin aralarında geçen diyalog, yukarıdaki savı destekleyebilecek bir karşılaştırmaya izin vermektedir. Cahit, Sibel'e Türk düğününün pahalı olacağını söylediğinde, Sibel "Param var." diye karşılık verir. Bir gün evden kaçacağı düşüncesiyle para biriktirmiş; ancak annesi nedeniyle bu düşüncüyü hayata geçirmemiştir. Cahit, isteksiz ve öfkeli gözükmemektedir. Sibel'e, şahidinin erkek kardeşi olup olmayacağını sorar. Sibel'in şahidi, İstanbul'dan gelecek olan kuzeni Selmadır. Selma düğüne yalnız gelecektir çünkü boşanmıştır. Sibel, Cahit'in öfkeyle sorduğu sorulara sakince yanıt verir. Sahnenin sonuna doğru, cebinden çıkardığı bir kutuyu sehpanın üzerine bırakır. Nikâhtan sonra takacakları yüzükleri almıştır.

Anlattıkları ve davranışları, Sibel'in kendini özgürce ifade edebilmek ve dilediği gibi yaşamak için ne denli güçlü bir motivasyona sahip olduğunun da göstergesidir. Dışarıda, gençlerin, aile baskısına maruz kalmadan diledikleri kadar dans edip sevişebildikleri sınırsız bir dünya vardır. En azından Sibel'in konumundan değerlendirildiğinde, mutlu ve özgür bir yaşam bu şekilde tanımlanmaktadır. İçeride ise kuralları baba ve ağabey tarafından belirlenen; Sibel'in alışkın olmakla birlikte, benimsemeyi ve daha fazla yaşamayı reddettiği sınırlı bir dünyadan söz edilebilir. Sibel, o dünyanın içinde büyümüş; ancak kendisini dışarıdaki dünyada ifade etme ve konumlandırma arzusundan asla vazgeçmemiştir. Para biriktirip kaçış planları kurmuş; ağabey ve babasının gözünü korkutmak için bileklerini kesmiştir. Onların, başka bir genç kızın pekâlâ sinebileceği fiziksel ve psikolojik şiddeti karşısında boyun eğmemiş ve arzuladığı hayatın peşinden gitmek

konusundaki kararlılığını sürdürmüştür. Diğer yandan, tasarladığı kaçış planını annesini üzmemek adına gerçekleştirmeyen, babasının ve ağabeyinin sözlerine karşılık vermeyen, giyim- kuşam konusunda belli sınırları gözetken, kendisini istemeye gelenlere kahve pişiren bir Sibel de vardır. Bir başka deyişle Sibel, benimsememiş de olsa, çocukluğundan bu yana ailesiyle paylaştığı dünyanın kurallarını öğrenmiş ve bunlardan bir kısmına uyum göstermiştir. Sibel'in nasıl bir aile ortamında yetiştiği, dışarıdaki dünyaya ilişkin izlenimleri, arzuları ve aldığı kararlarla ilgili sunulan veriler, elbette onun mevcut kimliği ve kimliğinin yapılanma süreci hakkında, Cahit'inkine göre çok daha belirgin bir tablo ortaya koymaktadır. Sibel'in Cahit'le evlenmek istemesi de bu tablonun önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Genç kız, ailesinin temsil ettiği tikel/yerel kültürün kurallar ve değerler bütünüyle, dışarıya egemen olan evrensel/küresel kültürün kurallar ve değerler bütünü arasında kimi seçimler yapıp bunları kendine özgü biçimde uyarlayarak kimlik yapılanması için farklı bir bağlam oluşturmuştur. Kalıcılık göstermeyeceği anlatının ilerleyen bölümlerinde açığa çıkacak olan bu bağlam, Sibel'e, bir süre de olsa, melez kimliğinin görünürlük kazandığı bir “üçüncü-uzam” sunar. Sibel, bir Türkle evlenmenin dilediği yaşama ulaşmak için akıllıca bir yol olduğunu düşünür. Evlenecek ancak evliliği kâğıt üzerinde kalacaktır. Böylece hem kendisi için “öteki” konumunda olan ve daha çok ağabey ve baba tarafından temsil edilen ailesince onaylanacak hem de ailenin temsil ettiği kültürel ortamın kurallar ve değerler bütününe bağlı kalmadan dilediği gibi yaşayacaktır. Kimliğine ilişkin bu tür bir tercih ve uyarlama bütünü çerçevesinde Sibel, ailesi ve ağabeyinin sosyal çevresi içinde evli ve “namuslu” bir eş, kâğıt üzerindeki kocasının gözünde bir ev arkadaşı, bir parçası olmak istediği topluluğun gözünde ise özgür bir genç kız olacaktır. Özgür genç kızın kimliği ise, daha çok, küresel akışın bir parçası olan, tüketime elverişli kültürel ürünler ve boş zaman etkinlikleri tarafından belirlenecektir. Sibel'in, bir taraftan melez, bir taraftan parçalanmış ve çok katlı kimliğini ortaya koyan bu tablo, Kellner'in postmodern kimliklere ilişkin daha önce yer verilen şu açıklamasında belirginlik kazanır:

“Postmodern kimlik şu halde rol yapma ve imaj oluşturmak suretiyle, sahnede oyun karakterlerini oynar gibi teatral biçimde kurulur. Modern kimliğin konumu, insanın mesleği, kamusal (ya da ailevi) alandaki işlevi etrafında oluşurken, postmodern kimlik, görünüşler, imajlar ve tüketime dayanan, boş zaman faaliyetleri çerçevesinde oluşur. Postmodern kimlik... kuralları bozmadan ama rakibin dikkatini dağıtıp sinirlendirerek oyunu kazanma sanatına dayanırken, modern kimlik kişinin kim olduğunu (meslek, aile, politik özdeşleşmeler vb.) gösteren temel tercihleri içine alan ciddi bir mesele idi “(2006: 199).

Sibel'in kimliğine ilişkin, anlatı boyunca gözlemlenen yapılanma süreci, bir taraftan çok katlı kültürel karşılaşma ve etkileşimlerin sınırlarını belirlediği bir oyun ve üçüncü bir bağlam içinde gerçekleşirken bir taraftan “varoluşsal güven duygusu”nu yaratabilecek bir süreklilik ve istikrar arayışını beraberinde getirecektir. Cahit için de durum çok farklı olmayacaktır.

Sekansın “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarına atıfta bulunan bir başka sahnesi, Sibel ve Cahit'in düğün törenini içeren sahnedir. Ancak bundan bir önceki sahnede, Alman yetkili tarafından kısılan nikâhın ardından Sibel, Cahit'in dul olduğunu öğrenir. Nikâhtan hemen sonra Cahit'e karısının niçin öldüğünü sorduğunda, yanıt alamaz. Cahit, köklerini, geçmişini hatta o zamana dek bütün hayatını karısının ölümüyle birlikte mezara gömmüş gibidir. Bu sahneye dek, Cahit'in evindeki sandıkta duran kadın fotoğraflarının, kaybettiği karısı olabileceğine yönelik güçlü bir tahminde bulunmak mümkün değildir. Ancak izleyici, şimdi, Cahit'in kendini niçin bu kadar koyverdiği, yoğun bir içsel çatışma yaşadığı ve hayatına devam edebilmek için niçin herhangi bir motivasyondan yoksun olduğu konusunda daha belirgin bir ipucuna sahiptir.

Düğün töreni, *Kısa ve Acısız*'da olduğu gibi, Türkiye'de kentli orta sınıfın gerçekleştirdiği düğünlere benzer bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Kamera, 180 derece çevrinerek salon ve davetlilerin genel görüntüsünü verir. Gelin ve damat, şahitlerle birlikte, abartılı renk ve biçimde dekore edilmiş,

zeminden yüksekçe bir alanda oturmaktadırlar. Piyanist şantör, kısa bir “Hoşgeldiniz” konuşmasından sonra, çifti dans etmek üzere piste davet eder. Cahit, önce reddetse de Sibel ve şahitlerin ısrarıyla piste çıkmaya razı olur. Sibel’in Cahit’i yönlendiren etkin rolü, daha sonra olacağı gibi düğünde de devam etmektedir. Ailenin diğer üyeleri ise salonun farklı köşelerine konumlanmış, çiftin dansını izlemektedir. Anne, ayakta ve pistten uzak bir köşede Sibel’le göz göze gelirken kızının sırf babası ve ağabeyinin otoritesinden kurtulmak için evlendiğinin farkındadır. Sibel dans ederken belindeki kırmızı kuşak ve elindeki altın kesesi dikkat çeker. Bu aksesuarlar, düğünün Türk geleneklerine uygun biçimde gerçekleştiğini gösteren güçlü birer etnik kod olarak göze çarpar. Sonraki planda, ağabey Yılmaz, çifti başka bir odaya alır. Burası, gelin ve damadın yemek yemesi için hazırlanmıştır. Sibel ve Cahit içeriye geçip otururlar. Cahit, gerginliğini üzerinden atmak için olsa gerek, kokain çeker; Sibel’e de teklif ettiğinde, genç kız, reddetmez. Bir sonraki planda, Cahit’in oldukça rahatladığı görülür; nitekim Sibel ve diğer konuklarla birlikte, pistte göbek atmaktadır.

Yerel kültüre ait bir ritüelin bütün ayrıntılarıyla Hamburg’a taşınması, izleyiciyi, “kültürün coğrafi ve toplumsal kara parçalarıyla doğal ilişkisinin yok olduğu” (Canclini, 2005: 229) bir “yersiz-yurtsuzlaşma” örneğiyle karşı karşıya getirmektedir. Bu, aynı zamanda, Vertovec (1998: 8)’in işaret ettiği; diaspora üyelerinin “burada ya da orada” veya “evden uzakta ev” gibi “çifte yerellik” bilinci içinde gerçekleştirdiği bir “yeniden yer-yurt edinme” sürecini de beraberinde getirmektedir. Diğer yandan, bu şekilde düzenlenen bir düğün töreni, Cahit ve Sibel için, kültürel kimliklerinin bir parçası olarak benimsemedikleri ve zorunluluktan ötürü katılım gösterdikleri bir pratiğe karşılık gelmektedir. Sibel’in isteği, telli duvaklı bir gelin olarak, böylesi bir düğünle dünya evine girmek değildir; aksine, buradaki kültürel ortama karşıtlık oluşturan başka bir ortamın üyesi olabilmek adına bu pratiğe boyun eğmektedir. Aynı şekilde, Cahit’in, evlenmeyi istememesi bir yana, düğünün başından itibaren, yapması gerekenleri uyarı ve zorlamalarla gerçekleştirmesi, kendini buraya ait hissetmediğinin bir göstergesidir. Ancak her ikisinin de uyuşturucunun rahatlatıcı etkisiyle üzerlerindeki gerginliği attığı

ve sanki evlenmeyi uzun zamandır bekliyorlarmış gibi, kendileri için hazırlanan eğlencenin gönüllü birer parçası oldukları gözlemlenir. Bu geçici ancak gönüllü katılım, bu sefer her ikisinin de mevcut kültürel ortamın kurallarını farklı bir bağlama taşıyarak kendilerine uyarladıkları, melez kimliklerini görünür kılan bir pratiğe dönüşür.

Cahit ve Sibel, düğün töreninden sonra, artık beraber yaşayacakları eve gelirler. Sibel'in Cahit'e kaybettiği karısının ismini sorması, Cahit'i öfkelenendirir. Genç adam, Sibel'i evden kovduktan sonra eski eşinin ismini fısıldar: "Katarina." İzleyici, Cahit'in bir zamanlar bir Alman'la evli olduğu bilgisini bu sahnede pekiştirir. Bir sonraki sahnede Sibel bir barda yalnız başına oturmaktadır. Üzerinde gelinliği vardır ve kapatmak zorunda olduğunu söyleyen barmenden bir içki daha ister. Aralarında geçen kısa konuşma ve Sibel'in imâlı bakışlarından, o gece barmenin evinde kalacağı anlaşılır. Kesmeyle sonraki plana geçildiğinde sahne ve zaman da değişmiştir. Güneşli bir günde, belki sabahın erken saatlerinde, gülen yüzüyle Sibel, Altona sokaklarında görülür. Ağır çekimle verilen bu sahne Sibel'in arzuladığı hayata kavuştuğunun bir göstergesidir. O artık özgür bir kızdır; Cahit'le evliliğinden sonra başlayan yeni hayatında canı nerede isterse orada olabilecek yetkinliğe sahip bir genç kız. Sahne kısa sürer ve kesmeyle, Cahit'in dairesinin olduğu küçük apartmanın merdivenlerine geçilir. Sibel kapıyı çalar. Açan olmayınca da basamaklara oturup beklemeye başlar. Kısa süre sonra kapı açılacak ve Sibel içeri girecektir. Bu sahnede Sibel'in ceketinin cebinden çıkardığı altın ve paraların ne için kullanıldığı, daha sonraki sahnelerden birinde gösterilecektir.

Sibel'in, kuzeni Selma'yı İstanbul'a uğurlamak üzere havaalanına götürdüğü arabadaki sahnede, aralarında geçen diyalog, genç kızın eğitim düzeyi ve sosyo-kültürel konumu hakkında başka bir bilgi daha verir. Selma, Sibel'in, evdeki baskıdan kurtulmak için yapabileceği çok şey varken evlenmek zorunda oluşuna anlam verememektedir. Sibel, Selma'dan bir tane farklı seçenek söylemesini isteyince "Okuyabilirdin; okumak için başka şehre gidebilirdin." der. Sibel yanıt verir: "Sanki liseden mezunum da." Selma, evlenmek için niçin Cahit gibi bir adamı bulduğunu sorduğunda Sibel bu kez

“Bu yaşıta ciddi ciddi evlenecek miydim, ev kadını mı olacaktım!” diye yanıt verir. Bu sahnede öğrenilen Sibel'in eğitim durumu, aynı zamanda, onun niçin Altona'nın dışında bir hayat düşlemediğinin açıklaması olabilir.

Fatih Akın'ın kahramanları, *Kısa ve Acısız*'da olduğu gibi, *Duvara Karşı*'da da yaşadıkları göçmen semti Altona'nın dışına çıkmazlar. Bunun yanında, her iki filmde de semt, ağırlıklı olarak, sınırlı biçimde ve kapalı mekânlar aracılığıyla resmedilir. İzleyici, öykünün geçtiği kentin Hamburg, semtin ise Altona olduğunu, net biçimde diyaloglardan öğrenir. Bir başka deyişle, bu göçmen semtinin, diğer gettolarda olduğu gibi, Alman toplumunun ortak yerleşim birimlerinden bir anlamda yalıtılmış olduğu düşüncesi, her iki anlatıda da desteklenecek biçimde temsil edilir. Sibel'in eğitim düzeyi, onun, gettonun dışına çıkabileceği ve ev sahibi toplum içinde kabul görebileceği düzeyde bir ekonomik ve sosyo-kültürel statüye kavuşmasını engellemiştir. Dolayısıyla Sibel'in yaşamayı arzuladığı dışarıdaki dünya, aslında bir anlamda gettoyla sınırlıdır. Diğer yandan, farklı etnik kökenlerden göçmenlerin yanı sıra ev sahibi toplumun kültürel değerlerinin ve daha geniş ölçekte, küresel kültürel anlam ve simgelerin dolaşımında olduğu böyle bir yaşam alanında, ortaya çıkan kültürel tablonun tam da melez olarak nitelenmesi gerektiği düşünülebilir. İşte, Georg Seesslen'in Türk-Alman sineması çerçevesinde gündeme getirdiği “Melez bir kültürden nereye varılabilir?” sorusu da bu noktada oldukça önem kazanmaktadır. Gettoda üretilen melez kültür; daha özelde, Sibel, Cahit, Ceyda ya da Cebrail'in kimliklerine yansımış haliyle melez kimlikler, taşıyıcılarını, getto ya da anayurdun dışında bir yere götürmemektedir. Bir başka deyişle, ev sahibi toplumun “öteki” ya da “yabancı” olarak konumlandığı kişi ya da grupların, tıpkı Cartel örneğinde olduğu gibi, melez kültür ya da kimliklerin taşıyıcıları olsalar bile kendi topluluklarını aşan toplumsal bir ölçekte görünürlük kazanmaları hiç olmasa bile kalıcı olarak zor gözükmektedir.

Bir sonraki sahne, izleyiciyi, yeniden Sibel ve Cahit'in evine götürür. Ancak bu sefer, evin görüntüsü baştan aşağı değişmiştir. Sibel, düğünde kendilerine takılan altın ve paraları harcayarak evi yeni eşyalarla dekore etmiş ve evli bir çiftin yaşayabileceği bir alan haline getirmiştir. Cahit bu köklü

değişikliğe oldukça şaşırır ancak olumsuz bir tepki göstermez. Sibel'in hayatına girişiyle, yaşadığı ev başka bir kimlik kazanmıştır. Sibel Cahit'in saçlarını keserken dinledikleri müzik, evin bu yeniden düzenlenmiş haliyle koşutluk göstermektedir. Nitekim çalan, hiphop/rap tarzında Türkçe bir parçadır. Amerikan gettolarından çıkan bir alt-kültür örneği olarak hiphop, zamanla kendi içinde biçimlenen rap müzikle birlikte dünyaya yayılmış ve farklı coğrafyalarda yaşayan alt kültür temsilcilerinin bir tür kimlik ifadesi haline gelmiştir. Yerel kültürel bağlamından koparak dolaşıma giren bu müzik türü, farklı coğrafyaların yerel kültürlerine özgü biçimde uyarlanıp dönüştürülmüş ve “yeniden yerleştirilmiştir”. Bir başka deyişle, yerel bir kültür ürününün küresel akış içinde başka kültürlerle karşılaşması, karşılaşma ve etkileşimle birlikte, “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” süreçlerini görünür kılmıştır. Aslında Sibel ve Cahit gibi ikinci kuşaktan göçmenleri temsil eden karakterlerin de benzeri süreçleri deneyimlemeleri beklenmektedir. Nitekim Sibel, bir Türkle evlenerek kavuştuğu yeni ve özgür hayatında, sürekli yapılanma halinde olduğu kabul edilen melez kimliğini görünür kılabilceği kalıcı bir kültürel bağlam arayışı içindedir. “Yeniden yer-yurt edinme” girişimi olarak da değerlendirilebilecek bu arayışa, Cahit'le paylaşacağı evi kendine göre yaşanabilecek bir alan haline getirmekle başlamıştır. Bu arayış, daha sonraki sahnelerde, yaşam biçimindeki belirgin değişikliklerin ortaya çıkmasıyla devam edecektir.

Sibel'in Cahit'in saçlarını kestiği ev sahnesinden sonra, Cahit'i, sıklıkla gittiği barda Maren'le otururken görürüz. İkisinin de sırtı kameraya dönüktür ve Maren'in belini enine kaplayan dövme, dikkat çekicidir. Bir sonraki sahnede Cahit ve Maren, Maren'in evindedirler. Kokain çektikten sonra birlikte olurlar. Fonda çalan müzik, evin dekorasyonu, Maren'in kıyafet ve aksesuarları, kültürel kimliğinin bir parçası olarak benimsediği anlaşılan punk-rock kültürün birer göstergesidir. Yatakta uzandıkları sırada Maren, Cahit'e, saçlarını kimin kestiğini sorar. Cahit'in ev arkadaşı olduğunu öğreneceği Sibel, Maren'in kuaför dükkânında işe başlayacaktır.

Cahit'in evinde geçen bir başka sahnede, Sibel aynanın karşısında durmaktadır. Bluzunu, göbeğine yeni taktırdığı *piercingi* açığa çıkaracak

şekilde sıyrır ve kendini seyreder. Giyim ve makyaj tarzı değişmiştir. Artık daha kadınsı ve daha olgun görünmektedir. Odada yüksek sesle çalan punk-rock tarzı şarkıya dansla eşlik ederek Cahit'in yanına gelir. Cahit de Sibel'in *piercingini* beğenmiştir. Sibel belini göstererek kendine bir de dövme yaptıracağını söyledikten sonra ekler: "Maren çekici bir kadın... Poposu çekici değil mi?" Cahit, onaylar. Birlikte dans etmeye başlarlar. Genç kız, taktırdığı *piercingi* kastederek "İnsanların bunu görmesini istiyorum." der ve Cahit'i dışarıda dansa davet eder. Olumlu bir yanıt alamayınca "Haydi lütfen! Seninle hava atmak istiyorum." diyerek diretir. Cahit kabul eder. Evin içinde çılgınca dans ederlerken haykırmaktadırlar: "Punk ölmedi!"

Sahne, aynı müziğin eşlik ettiği kesmeyle, gece kulübünde geçen sonraki sahneye bağlanır. Sibel yine dans etmektedir; ancak bu kez üzerinde cinselliğini daha çok vurgulayan ve göbeğini açıkta bırakan başka bir giysi vardır. Cahit, pistin dışında dikilmiş, Sibel'i seyretmektedir. Az sonra Sibel'le, birlikte dans etmeye başladıkları genç bir adam arasında, yüksek sesli müzik nedeniyle seyircinin duyamadığı kısa bir konuşma geçer. Genç adam uzaklaştıktan sonra Sibel de çıkmak için hazırlanır ve Cahit'in yanına gelerek şöyle der: "Cahit, sevişmeye gidiyorum. Tipi gördün mü?"

Cahit, kalakalmıştır. Bir sonraki sahnede, tek başına evdedir. İçer, etrafı dağıtır, tek saçma tüfekle boş bira kutularına ve Sibel'le düğün günü stüdyoda çektikleri belli olan çerçeve içindeki resimlerine ateş eder. Bekler... Cahit'in bir karakter olarak değişimi, en belirgin biçimde bu sahneye başlar. Dağıttığı evi yeniden toparlar ve bu arada, çerçevedeki resimlerini de düzeltir. Cahit, Sibel'in evinde yaptığı her değişikliği, yeni hayatının ve kimliğinin bir parçası olarak kabul etmeye hazırdır. Sabah uyandığında Sibel henüz gelmemiştir. Genç kızın gardrobundan çıkardığı bir elbiseyi yatağın üzerine koyar; uzanır ve yorgana sarılarak gözlerini kapatır.

Sibel, kişisel/cinsel ve kültürel kimliğinin bir ifadesi olarak ailesiyle yaşarken giydiklerinden farklı şeyler giymek ister. Dışarıda dilediği kadar vakit geçirmek, dans etmek ve dilediği erkekle, ona bağlanmadan birlikte olmak ister. Fiziksel ve psikolojik şiddet görmeden, üstelik annesinden uzak kalmadan bütün bu arzularını yerine getirmenin yolunu ise onların kurallarıyla

oyunarak bulmuştur. Sibel'in Hamburg'ta, ailesi ve ağabeyinin arkadaşları dışında, sürekli iletişim kurduğu bir sosyal çevresinin olduğu söylenemez. Bu yoksunluğun nedeni, Sibel'in eğitimine devam etmemesi ya da herhangi bir yerde çalışmaması olabileceği gibi, baba ve ağabeyinin her ikisine de izin vermemeleri ve günlük yaşamının bütününe müdahale etmeleri olabilir. Sibel, sahip olmak istediği yaşam tarzı içinde, bir sosyal çevreye de dahil olacak ve kimliğini görünür kılan aidiyet ve farklılıklar silsilesini yeniden tanımlayacaktır. Bütün bu süreç içinde elbette hem ailesinin temsil ettiği hem de dışarıdaki, artık sadece ev sahibi topluma özgü kabul edilemeyecek ve küresel kültürel akışların etkisiyle çoktan melezleşmiş olan kültür, kimliğine bağlam oluşturmaya devam edecektir. Cahit de Sibel'e yavaş yavaş alışmasıyla birlikte, yaşamına devam etmek konusunda giderek güçlenen bir motivasyona sahip olacaktır. Onun için bunun ilk göstergesi, kendini adım adım "Sibel'in kocası" rolüyle özdeşleştirmesidir.

Cahit, yalnız yaşayan bir erkek olmasına rağmen, Sibel'in aksine, karşı cinsle ilişkilerinde istikrarlı ve tek eşlilik ilkesine uygun bir portre çizmektedir. Geçmişindeki kadını çok sevmiş ve onunla evlenmiştir. Ancak karısının ölümü, onun hayatını, silik kimliğinin temel gerekçesi olabilecek denli derinden etkilemiştir. Cahit, Sibel'e âşık olduğunu farkedinceye kadar da yalnız Maren'le birlikte olmuştur. Bu, Cahit'in kimliği hakkında iki şeyi söylemeye olanak verir. Birincisi, Cahit'in duygusal dünyası, onun yaşamında ve kimliğine bağlam oluşturan kültürel değerlerin açığa çıkmasında oldukça belirleyicidir. Tıpkı Şeref'le birlikte olduğu sınırlı zamanlarda, onunla kurduğu ağabey-kardeş ilişkisi ya da Sibel'in ailesine, gündelik yaşamındaki ilişkilerine göre oldukça özenli ve dikkatli yaklaşımında olduğu gibi. İkincisi, Cahit, Hamburg Altona'daki getto yaşamı içinde üretilen aynı zamanda melez olarak nitelenebilecek alt kültürün bir parçasıdır. Hem kaybettiği eşi Katarina hem de daha sonra birlikte olduğu Maren, etnik kökenleri Alman olmakla birlikte buradaki melez kültürün birer taşıyıcılarıdır. Resimlerinde görüldüğü kadarıyla Katarina'nın ve gündelik yaşamı içinde Maren'in giyim-kuşam tarzı, Altona'da Cahit'in de paylaştığı ve bir başka "yersiz- yurtsuzlaşma" ve "yeniden yer-yurt edinme" örneği olan punk-rock kültürünün işaretleridir. Bu

noktada, oldukça bozuk Türkçesi ve kökleriyle olan zayıf bağı nedeniyle, Cahit “Almanlaşmış bir Türk müdür?” sorusuna verilebilecek yanıt “Cahit ne Almandır ne de Türktür.” olabilir. Cahit, ailesinden devraldığı ve Chambers (2005: 40)'ın deyişiyle tamamen parçalanmayan bir kimlik bağlamının yanısıra farklı etnik kökenlerden göçmenlerin, modern Batı'nın ve küresel kültürel anlam ve simgelerin karşılaşma ve etkileşim içinde olduğu melezleşmiş bir kültürel ortamdan beslenen, melez bir kimliğin taşıyıcısıdır. Ancak Cahit'in Sibel'den önceki hayatı gözönüne alındığında, Sibel'in varlığıyla ve ona duyduğu aşkla yeniden doğduğu kabul edilmelidir. Aynı şekilde Sibel de Cahit'le evlendikten sonra yeni bir hayata başlamış; üstelik Cahit'ten yaşça epey küçük olan bu genç kız, yapılanmakta olan kimliğini kısmen de olsa sabitleyebileceği bir kültürel bağlama henüz kavuşmuştur. Dolayısıyla her ikisi de Hamburg'taki hayatlarını kültürel “yersiz-yurtsuzlaşma”nın henüz “yeniden yer-yurt edinme”ye dönüşmediği bir eşikte yaşamaya devam etmektedirler.

3.4.1.2. Sekans 2: Yeni Hayatta Kimlik Arayışları

Fasıl topluluğunun üçüncü kez görüldüğü sahneden sonra açılan sekans, Sibel ve Cahit'in inişli çıkışlı devam eden ilişkilerinin aşka dönüştüğü ve Cahit'in Niko'yu öldürmesiyle anlatıda yeni bir kırılmanın yaşandığı, Hamburg'taki ikinci ve son evresini anlatır.

Sekansın arabada geçen ilk sahnesinde, Sibel ve Cahit arasındaki diyalogtan, evliliklerinin üzerinden 6 ay geçtiği ve bu sırada Sibel'in ailesine hiç ziyarete gitmedikleri anlaşılır. Cahit gönülsüzdür. Sibel'in kocası olma fikrine iyiden iyiye ısınmış olsa da bu tür gerekliliklere kendini hazır hissetmemektedir. Cahit'in Sibel'le konuşurken sarfettiği Türkçe bir küfür Sibel'i güldürür. Sibel Cahit'e “Senin Türkçen epey ilerledi.” diye takılır.

Bir sonraki sahnede, dört erkek; Sibel'in ağabeyi Yılmaz, Yılmaz'ın iki yakın arkadaşı ve Cahit, okey oynamaktadırlar. Cahit dışında diğerlerinin bu oyunu sık sık oynadıkları, el hareketlerinden ve kıvraklıklarından anlaşılmaktadır. Hatta oyunu ağırlaştırıyor diye içlerinden biri Cahit'e tepki gösterir. Oyun devam ederken Yılmaz'ın arkadaşlarından biri, geçen hafta

gittiği genelevden söz etmeye başlar. Diğer, Cahit'e "Enişte, sen de gelmelisin." der. Cahit "Ne yapacağım?" diye sorunca, esprili bir küfürle yanıt verir. Bunun üzerine Cahit "Kendi karılarınızı niçin becermiyorsunuz?" diye sorar. Odada soğuk bir sessizlik olur. Yılmaz'ın arkadaşı ayağa kalkarak Cahit'in üzerine yürür. Cahit'in, onların eşleriyle ilgili konuşurken "becermek" kelimesini kullanması genç adamı çok öfkelenmiştir. Oysa Cahit, yanlış bir şey söylememiştir. Yılmaz'ın iki arkadaşının, hakkında konuştukları şey, Cahit'in kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde "namus", "ahlâk" gibi kavramları onlardan nasıl farklı değerlendirdiğini açığa çıkarmıştır. Bir başka deyişle, Cahit, bu tür kavramlara ilişkin basmakalıp yargılara sahip olmayan biri olarak kendisi gibi ikinci kuşağı temsil eden Yılmaz'ın arkadaşlarından farklı bir kültürel duruş sergilemektedir. Başka kadınlar yerine yalnızca kendi karısıyla birlikte olmak, Cahit'in bakış açısından, namuslu ve ahlâklı bir davranıştır. Oysa arkadaşları Cahit'in bu düşünceyi ifade ediş biçiminden rahatsızlık duymuşlardır. Kendilerine ahlâksızca gelen, başka kadınlarla birlikte olmaları değil, Cahit'in, eşleriyle ilgili konuşurken "becermek" kelimesini kullanmasıdır.

Erkeklerin bir odada okey oynadıkları sırada kadınlar da salonda oturmuş sohbet etmektedirler. Bu sahnede dikkat çekici olan, Yılmaz'ın evinin baba evindeki gibi dekore edilmemiş olmasıdır. Gelenekler ve otorite konusunda babasından farklı bir bakış açısına sahip olmayan Yılmaz'ın evine ilişkin bu ayrıntı, "çift dillilik"le birlikte, onun kimliğindeki farklılaşmayı ortaya koyan ikinci unsurdur. Geleneğin yerel kültürü temsil eden eşyalar aracılığıyla yeniden üretildiği ve anayurt fikrinin canlı tutulduğu baba evinden farklı olarak bu ev, küresel kültürden nasibini almış gibidir.

Sibel'in kimliğinin farklı kültürel sınırlar arasında gidip gelişini gösteren birkaç önemli sahne de yine bu sekansta yer almaktadır. Sibel'in, Cahit'in sürekli gittiği barda tanıştığı Niko'yla, Cahit'inse Maren'le birlikte olduğu gecenin ardından Sibel, Cahit'e güzel bir sofraya hazırlamaya karar verir. Cihan Okan'ın Sezen Aksu'yla birlikte seslendirdiği "Yine mi Çiçek" şarkısı eşliğinde, bir video klip estetiğiyle verilen bu birkaç sahnede Sibel'in sofrayı hazırlayışı, etkileyici bir ritüel havasında sunulur. Sibel'in alış veriş için gittiği

marketin raflarında dizili olan rakı şişeleri, “yersiz-yurtsuzlaşma” deneyimine aracılık eden önemli bir örnektir. Hamburg'ta bir evde biber dolması pişirmek, sofrayı rakı, peynir ve kavunla donatmak; bugün Türkiye'de, evi IKEA marka mobilyalarla döşenmiş bir Türk'ün sıklıkla yaşayabileceği türden bir “yersiz-yurtsuzlaşma” tablosuna işaret etmektedir. Ancak anlatıda farklı olan, bu tür bir karşılaşmada merkezle çevrenin yer değiştirmiş olmasıdır. İkincisi, tıpkı Tijuanalıların, kentin kozmopolit kimliğini kendi kültürel kimliklerinin bir parçası olarak benimsemelerinde olduğu gibi, Sibel'in bu sahnede ortaya çıkardığı tabloyu benimsemesi, “yersiz-yurtsuzlaşma”yla birlikte “yeniden yer-yurt edinme” deneyimini de görünür kılacaktır. Ancak farklı bağlamlar arasında gidip gelen kimlik henüz melezliğini ifade etmekten memnuniyet duyacağı kalıcı bir bağlam bulamamıştır.

Sibel ve Cahit sofraya oturduklarında, Cahit'in bu evcilik oyunundan hoşnut olduğu anlaşılır. Yemeği çok beğenmiştir. Sibel “Annemden öğrendim.” diye karşılık verir. Ardından sözü, annesinin merakıyla ortaya çıkan çocuk konusuna getirir. Cahit “Yaparız birkaç tane.” der. Ancak Sibel, bu esprinin altındaki gerçek arzuyu anlamamıştır. Çok sıkışırsa Cahit'in iktidarsız olduğunu söyleyecek; hem böylece boşanmaları da kolay olacaktır. Genç kadın, Cahit'in, söylediklerine olumsuz bir tepki verebileceğini düşünmeden “Akşama Taksim'e gidelim mi?” diye sorar. Cahit hiçbir şey söylemeden masadan kalkar ve evi terkeder. Sibel şaşırmıştır. Bir sonraki planda müzik kesilir; Sibel yemeği tuvalete dökmektedir. Ardından kısa planlarla makyaj yaparken ve kokain çekerken gösterilir. Çiçekli örtüyle süslenmiş masadaki sofradan yapılan bu sert geçiş, Sibel'in görece kalıcı bir bağlam arayan kimliğindeki parçalılığı ve istikrarsızlığı vurgulamaktadır.

Sibel'in Cahit'e birlikte gitmeyi teklif ettiği “Taksim”, adından da anlaşılacağı üzere Türklerin işlettiği bir gece kulübüdür. Cahit, Sibel'i görmek için geldiği kulübün kapısında, korumalarca durdurulur. Karısının içerde olduğunu söylese de inandıramaz. Aralarında kavga çıkmak üzereyken Sibel gelir ve Cahit'in, onun kocası olduğunu söyler. Birlikte içeriye girerler. Cahit Sibel'den özür diler, barışırlar. Beklendiği gibi, kulüpte Türkçe müzik çalmaktadır. Cahit ve Sibel dans etmeye başlarlar. Bir süre sonra aralarına

başka bir adam girer ve Sibel'le yakınlaşmak ister. Cahit'in adama müdahale etmesiyle ortalık karışır. İçeridekiler, bir anda Cahit'in üzerine çullanarak onu tekmelemeye başlarlar.

“Yersiz-yurtsuzlaşma”nın gündelik bir deneyim olarak ortaya çıktığı bu mekânda, Cahit'in etnik kökeninin hiçbir önemi yoktur. Çünkü Cahit, etnik kökeni üzerinden aidiyet bağları kuran ve bunu sergileyen bir kimliğe sahip değildir. Aynı şekilde Cahit'in kimliğinden bakıldığında da “öteki” olarak konumlandırılabilir kişi ya da grupların etnik kökeni, bir ölçüt olarak kabul edilemez. Sibel dışarıda, Cahit'in burnundaki kanı silmeye çalışırken Cahit kulüptekileri kastederek küfrederek. Sibel “Niye? Sen de onlardansın.” diye karşılık verir. Oysa Cahit “ne o ne de o”dur.

Eve geldiklerinde Sibel aynanın karşısına geçmiş, makyajını temizlemektedir. Bir önceki sahnede Cahit'e “Hakkında o kadar az şey biliyorum ki...” dediğinde Cahit “O zaman beni tanımaya çalış.” diye yanıt vermiştir. Oysa Sibel, önce kendisinin kim olduğuna ya da olacağına karar vermesi gerektiğinin farkında gibidir. Bir süre aynanın karşısında, makyajdan arınmış yüzünü seyrederek. O gece Cahit'le Sibel, ilk fiziksel yakınlaşmalarını yaşarlar. Yan yana uzandıklarında, kendilerini ilk defa keşfediyorlarmış gibi dokunurlar birbirlerine. İyice yakınlaştıkları bir anda ise Sibel Cahit'i durdurur. Ona, devam ederlerse karı koca olacaklarını söyler. Sanki Cahit'in karısı olunca, başından beri olmak istediği Sibel'i de bütünüyle kaybedecektir. Kaybettiği Sibel'in yerine nasıl birinin geleceğini kestiremediği için de korkmaktadır. Oysa o, Maren ya da Selma gibi bir kadın olmak istemiştir; kimseye hesap vermeyen, bağımsız, dilediği zaman dilediği yerde olan ve dilediğini yapabilen, güçlü bir kadın. Önceki sahnelerden birinde, Selma'yı İstanbul'dan Hamburg'a getiren uçak, Sibel'in gözünden, dikenli tellerin arkasından gösterilmiştir. Sibel, kuzeni dönerken de uçağa bakakalmıştır. Bu sahnede, üzerindeki çıkarıp çıplak kaldığında ise belindeki dövmenin Maren'in dövmesine ne kadar benzediği farkedilir. Sibel onlar gibi olmak istemiştir ama belki bunun yolunun, sadece imaj ve tüketimden geçmediğini yeni yeni anlamaktadır.

Sibel aşktan da kaçamamıştır. Bir gece birlikte olduğu Niko'nun Sibel'le konuşmak için yolunu kestiği sahnede, genç kızın ilk cümleleri, olmayı istediği özgür ve güçlü kadının ağzından dökülür gibidir. Niko'ya, sadece bir gece birlikte olduklarını, onun yatakta nasıl olduğunu merak ettiğini ve öğrendiğini, şimdi birbirlerinin yolundan çekilmeleri gerektiğini söyler. Ancak Niko'nun ısrarını farketmediği anda, yabancısı olmadığı geleneksel değerlerin söylemine sığınır: “Benden uzak dur. Ben evliyim. Evli bir Türk kadınıyım ve bana yaklaşırsan kocam seni öldürür, tamam mı !” Sibel hem Cahit'e duyduğu aşkla gelen aidiyet duygusu hem de kendini ifade edebileceği üçüncü bir bağlamın yokluğundan olsa gerek, kendini Cahit'in karısı olarak ilk defa bu tür bir söylem içinde konumlandırmıştır. Yaşamayı istediği ve bir anlamda kavuştuğu hayat; cinselliğini ve özgürlüğünü vurgulayan bir dış görünüme sahip olmak, dans etmek, içmek, uyuşturucu kullanmak ya da her gece başka bir erkekle birlikte olmak, modern Batı'nın karşısında görünür olmak için başka herhangi bir donanıma sahip olmayan Sibel'in, âşık olmasını ve kendini, edilgin bir konumda resmeden ataerkil söylem içine yeniden hapsetmesini engelleyememiştir.

Niko, Sibel'in kocasının Cahit olduğunu Maren'den öğrenir. Sibel'in sözlerini hazmedememiştir. Bir gece, sürekli gittikleri barda, Cahit'e karısı hakkında oldukça kışkırtıcı sözler sarfeder. Yılmaz ya da arkadaşlarının daha ilk cümlede tepki vermesi beklenen bu sözlere karşı Cahit, uzun süre sessiz kalır; ancak sonunda dayanamaz. Elindeki küllükle Niko'nun suratına vurur. Niko, Cahit öyle olsun istemediği halde, ölmüştür. Sonraki sahne, bir elin (Sibel'in olduğu varsayılmaktadır.) CD-çalara koyduğu Ağır Roman albümünden Yusuf Taşkın'ın seslendirdiği “Ağla Sevdam” şarkısıyla açılır. Pek çok sahnenin gerçekçi ya da simgesel müzik kullanımıyla birbirine bağlanışında olduğu gibi, önceki iki sahnede simgesel olarak kullanılan *After Laughter Comes Tears (Kahkahadan Sonra Gözyaşı Gelir)* adlı parça, bu sahnenin başlangıcında zayıflar ve bir ağıt havası veren Türkçe şarkı duyulur. Bu andan itibaren, Sibel'in Şeref'in evine sığınmaya dek yaşananlar, çalan şarkı eşliğinde ve yine bir video klip havasında izleyiciye sunulur. Ardarda gelen sahnelerde; Sibel'in hastanede bileklerinin

dikilmesiyle noktalanacak intihar teşebbüsü, ailenin, bir bulvar gazetesinin “St. Pauli’de Kıskançlık Dramı” başlığıyla duyurduğu olayı öğrenmesinin ardından yaşadığı üzüntü, babanın Sibel’in fotoğraflarını yakışı ve ağabeyin Sibel’le yaşadığı kovalamaca gösterilir. Sibel, ağabeyinden kaçmayı başarmıştır. Şeref’in yanına sığınır.

Sibel’in artık Hamburg’ta dönebileceği bir baba ocağı yoktur. Baba kızını reddetmiş; ağabey Yılmaz, öfkeyle Sibel’in peşine düşmüştür. Gazetenin haberi aktarış biçimi, ailenin olaya bakış açısıyla koşutluk göstermektedir. Olay sadece bir cinayetten ibaret değildir. Yakın çevrelerinin öğreneceği haliyle “Sibel’in kocası, başka bir erkeğin Sibel’le ilişkisi nedeniyle kıskançlık krizine girmiş ve karısı yüzünden katil olmuştur”. Bu tür bir tablo, baba ve ağabeyin öfkesi ve Sibel’in Hamburg’ta barınamaması için yeterli bir nedendir. Annenin ise başından itibaren olduğu gibi, kızını savunmak için yapabileceği fazla bir şey yoktur. Sibel kendisine yeni bir kimlik oluşturmaya çalışırken Hamburg Altona’da bu kimliğe bağlam oluşturabilecek bütün kültürel ortamlardan yoksun kalıvermiştir.

Şeref’in uzun süre yanında kalamayacağını söylemesiyle Sibel, İstanbul’a, kuzeni Selma’nın yanına gitmeye karar verir. Gece iki ayrı yatakta uyurlarken Şeref onu, anladığı ve Sibel’in de anlayacağı tahmin ettiği bir dille, mırıldandığı bir türküyle teselli etmeye çalışır: “Bu da gelir bu da geçer, ağlama...” Gerçekçi biçimde kullanılan bu müzik bir sonraki sahneye de sarkar. Sibel, anne ve babasının yaşadığı apartmanın koridorunda, babasının evden çıkmasını bekler. Baba gittikten sonra, kapıyı açan annesiyle birbirlerine sarılırlar.

Sekansın da sonunu getiren bir sonraki sahne, Sibel’le Cahit’i hapishanede buluşturur. Hapishane, Fatih Akin’in pek çok filminde (*Kısa ve Acısız, Yaşamın Kıyısında, Soul Kitchen*) hem olay örgüsü hem de tematik açıdan işlevsel bir mekân olarak göze çarpar. *Yaşamın Kıyısında* ya da (öykünün başlangıcı açısından değil ancak açık uçlu bırakılan sonu açısından belirleyici olmak koşuluyla) *Kısa ve Acısız*’da olduğu gibi, bu filmde de kader çizgisinde, beklenmedik şekilde ortaya çıkan ve ulaşılması kaçınılmaz bir durak olarak kahramanın (ya da merkezî konumda olan

karakterlerden birinin) karşısına çıkar. Hapishane, Cahit için tam anlamıyla bir “yer olmayan yer” örneğidir. Anlatı boyunca yalnızca iki kez başkasına şiddet uyguladığı gözlemlenen Cahit, bu yola her başvurduğunda daha çok, kendine zarar vermektedir. Niko'yu istemeden öldürmesi, onu ait olmadığı ve ait hissetmeyeceği bu “yer olmayan yer”e hapsetmiştir. Mekânın yarattığı soğukluk ve boşluk duygusu, Sibel'i Cahit'e götüren görevlinin mekanik şekilde sıraladığı cümleler ve Cahit'le buluştuğu odada o yokmuş gibi davranmalarını beklediği varlığı, Cahit'in hapishane hayatı boyunca burada deneyimleyeceği “yersiz-yurtsuzlaşma”nın basit işaretleri olmaktadır. Cahit hapishaneye, hapishane ise hiçbir yere ait değildir. Ancak bu deneyim, aynı zamanda, Cahit'in geçireceği değişime bağlam oluşturacak; Sibel'e yeniden kavuşup kendini yeniden tanımlamak adına sarfedeceği çaba için de ona güç verecektir.

3.4.1.3. Sekans 3: Köklere Dönüş

Çözümlemenin üçüncü sekansı, Cahit ve Sibel'in; Cahit'in hapisten çıkışıyla başlayan ve Sibel'i bulmak için gittiği İstanbul'da, iki aşığın kavuşmasının imkânsızlığıyla noktalanan, birlikteliklerinin son evresini içerir.

İlk sahne, Cahit'in hapisten çıkışını gösterir. Özgürlüğüne kavuşması için açılacak son kapının önünde durduğunda, yüzündeki çelik gibi ifade farkedilir. Onu, dışarıda, “ağabey” dediği Şeref beklemektedir. İkinci sahnede, Şeref ve Cahit, Şeref'in götürdüğü bir dönercide yemek yemektedirler. Hamburg, Altona ya da Almanya'nın herhangi bir kent ya da semtinde olduğu gibi, bu Türk işletmesi de yerel kültürün fiziksel bağlamından koparılmış biçimde deneyimlenmesine aracılık eden bir mekân olması açısından “yersiz-yurtsuzlaşma”ya örnek oluşturmaktadır. Ancak bir kez daha anımsamak gerekir ki bu tür mekânlar, bazı diğer kültürel ürün ve deneyimlerde olduğu gibi, evrensel/küresel değerlerle karşılaşma sürecinde yerel/tikel değerlerin - saflığını korumamakla birlikte - belirgin bir uyarılma ya da dönüşüme maruz kalmadan yeniden üretildiği ve bu şekilde “yeniden yer-yurt edin(dir)ilen” mekânlar olarak göze çarpmaktadır.

Yemek yedikleri sırada Şeref, Cahit'in Sibel'i bulmak için İstanbul'a

gitmeye kararlı olduğunu anlar. “Sibel yüzünden başına gelenlere bak. Yetmedi mi!?” diye sorduğunda Cahit “Abi, o olmasaydı ben bunu yapamazdım.” diye yanıt verir. Sibel'e duyduğu aşk; üstelik Sibel'in de onun duygularına karşılık vermesi, Cahit'i hayata bağlamıştır. Hamburg'ta, oldukça sınırlı etkinliği ve sosyal ilişkiler ağı içinde, kimliğine bağlam oluşturabilecek bütün değerlerin birbiri içinde eridiği Cahit, bundan sonra yeni bir bağlam arayışı içine girecektir. Şeref, Cahit'in kararlılığını görünce onun için biriktirdiği bir miktar parayı uzatır. Cahit önce kabul etmek istemez. Ancak Şeref ısrarlıdır. Cahit'in “Ağabey” hitâbına itiraz eder ve “Ben senin amcan değil miyim! Unuttun mu!?” der.

Cahit, İstanbul'a gitmeden önce Sibel'in ağabeyinin çalıştığı işyerine uğrar. Yılmaz, bir oto tamir servisinde çalışmaktadır. Bu sahnede, aralarında geçen diyalog, Cahit ve onunla aynı kuşağı paylaşan Yılmaz'ın “namus” kavramına yaklaşımlarındaki farklılığı bir kez daha ortaya koyar. Bu fark, en basit haliyle, kimliğin yapılanma sürecindeki tercih ve özdeşleşmelere atıfta bulunmaktadır. Cahit, Yılmaz'a “Kardeşin nerede?” diye sorar. Yılmaz “Artık kardeşim yok benim.” deyince Cahit “İkinizin de annesi aynı.” diye yanıt verir. Yılmaz sessiz kalır. Cahit bu kez “Annen ne düşünüyor bu konuda?” diye sorar. Yılmaz annesinin bu konuda sözü erkeklere bırakmak zorunda olduğunu anlatmak ister gibi “Namusumuzu temizlemeliydik, anlıyor musun.” diye yanıt verir. Cahit'in son cümlesi yine manidar olur: “Ee? Temizlediniz mi namusunuzu?”

Cahit, tıpkı Yılmaz ve arkadaşlarıyla biraraya geldiği gecede yaşanan tartışmada olduğu gibi, “namus”, “ahlâk” gibi kavramlara yönelik basmakalıplaşmış yargıları bir kez daha sorgulamaktadır. Kendisine hâlâ enişte diye hitap eden Yılmaz, kız kardeşini yok sayarken Cahit, bu etkileşime kapalı geleneksel bakış açısını alaya alırcasına, kan bağına dikkat çekmektedir. Cahit'in yaklaşımı, onun Yılmaz'la kurduğu iletişimde, Bhabha'nın işaret ettiği “üçüncü-uzam”ı kullandığının bir göstergesidir. Bir taraftan Yılmaz'ın ne kastettiğini çok iyi anlamakta; diğer taraftan, onun söylediklerini, herhangi bir temel kültürel bağlama atfedilemeyecek bir söylemsel çerçeve içinde sorgulamaktadır. Yılmaz'ın arkadaşlarına “Niçin

kendi karılarınızı becermiyorsunuz?” diye sorduğunda aynı söylemsel çerçeveyi kullanmış ve onların ahlâki bakış açılarını bir anda ters yüz etmiştir. Bu sahnede söyledikleriyle de Yılmaz'ın cümlelerinin içini boşaltır ve ağabeyin yaklaşımının, sorunu çözmemesi nedeniyle, anlamsızlığını vurgular.

Cahit İstanbul'a geldiğinde taksisine bindiği genç şoförle aralarında geçen diyalog da kültürel karşılaşma ve etkileşimlerin kimlik üzerindeki etkisini görmek açısından dikkat çekicidir. Genç adam Cahit'in Hamburg'tan geldiğini öğrenince çok heyecanlanır. Hiç duraksamadan konuşmasına Almanca devam eder. Kendisi de (belli ki uzun süre) Münih'te yaşamıştır; ancak uyuşturucu nedeniyle sınırdışı edilmiştir. Şoför'ün Cahit'in Almanya'dan geldiğini duyar duymaz dil değiştirmesi, melez kimliğin en önemli göstergelerinden biri olarak ifade edilen çift dilliliğe işaret eder. Genç adam Almanca'yı da en az Türkçe kadar akıcı konuşmaktadır. Heyecanı, yabancı bir ülkede, uzun süre sonra kendi milletinden biriyle karşılaşmış bir göçmeni/yabancıyı anımsatmaktadır. Genç adam, Münih'teki yaşamından “önceki yaşamım” diye söz etse de orada kaldığı süre içindeki kültürel etkileşimlerin izlerini taşımaya devam etmektedir. Bir zamanlar aralarında yaşadığı egemen toplumun temsilcilerinden “domuzlar” diye söz eder. Bu ifade, Sibel ya da Cahit'in, Hamburg'taki, devam edip etmemesi neredeyse günlük değişimlere bağlı olan hayatlarını anımsatmaktadır. Nitekim iki ya da üç dili konuşabiliyor olmak; kimliğini, farklı kültürel bağlamlara ilişkin kurallar ve değerler bütünü arasından yaptığı seçimler ve uyarlamalar sonucunda yapılandırabiliyor olmak ya da “Ne o ne de o” olarak konumlandırılmak; Chambers (2005: 38-39)'ın deyişiyle “efendilerin sokaklarını ellerine geçirip dillerini yeniden icat ederek metropol estetiğinin ve yaşam tarzlarının etkin belirleyicisi” olmak için yeterli değildir. Bu yetersizlik, Fatih Akın'ın kahramanları özelinde gözlemlendiği üzere, Cebirail, Ceyda (*Kısa ve Acısız*) ve hatta Nejat (*Yaşamın Kıyısında*) için de geçerlidir. Taksi şoförüne dönüşecek olursa, kendisini uyuşturucu nedeniyle sınırdışı eden egemen toplumun idarecilerini, basitçe “öteki”leştirerek aralarından dışlanmanın kolay yoldan intikamını aldığı söylenebilir.

Cahit, hiç bilmediği bu kentte, kendisine hemşehri muamelesi yapan taksi şoförünün yardımıyla Taksim'deki bir otele yerleşir. Fatih Akın'ın özel bir ilgisinin olduğu bilinen Büyük Londra Otel, anlatının sonuna dek pek çok sahne boyunca Cahit ve daha sonra aynı zamanda Sibel için, “yer olmayan yer” aracılığıyla “yersiz-yurtsuzlaşma”nın deneyimlendiği bir mekân olacaktır. Oysa taksi şoförü tarafından hayaletli olarak tanımlanan bu otel, kentin köklü yerleşikleri için Augé'nin ifadesiyle “ilişkişel, tarihsel ve kimlikle alâkalı olarak tanımlanabilecek” (1995: 78) gerçek bir yerdir.

Cahit, otele yerleştikten sonra, Selma'yı görmek üzere The Marmara Otel'e gider. Aralarında geçen konuşma, Cahit'in Selma'yla iletişim kurabilmek için Bhabha'nın tanımladığı biçimiyle, “üçüncü-uzam”dan nasıl yararlandığına ilişkin bir örnek sunar.

Sibel'in özendiği, onun gibi bağımsız ve güçlü olmak istediği Selma, Sibel'e İstanbul'daki ilk günlerinde anlattığı gibi hedefini gerçekleştirmiş ve oteldeki işinde yönetici konumuna yükselmiştir. Cahit, onu çalışırken bulur. Oturup konuşmaya başlarlar. Kısa bir hâl hatır sorma faslından sonra Cahit Sibel'i sorar. Selma'yla, uygun olduğu üzere, Türkçe konuşmaktadır. Selma, Sibel'in İstanbul'da olduğunu söyler. Cahit “Beni ona götür.” deyince “Olmaz.” diye yanıt verir. Cahit nedenini sorar. Selma anlatır: Sibel'in yeni bir hayatı vardır. Sevgilisi, çocuğu vardır ve artık Cahit'e ihtiyacı yoktur. Cahit bir şey söylemez. Başını dışarıya çevirir ve kısa bir süre Haliç'i seyrederek. Suyundan bir yudum aldıktan sonra “How do you know that?” (“Nereden biliyorsun?”) diye sorar. Bu sefer ne Almanca ne de Türkçe konuşmuştur. Kullandığı dil, İngilizcedir. Selma'nın, belki mesleki konumunu da göz önünde bulundurarak, İngilizce'yi anlayacağını varsayar. Sözlerine İngilizce devam eder: “Sibel'i ilk gördüğümde ölüydüm. Onu tanımadan çok önce ölmüştüm.” Bu iki cümlemin ardından tekrar Türkçe kullanır ve “Ben kendimi kaybettim, çoktan.” der. Ardından yeniden İngilizce'ye döner: “Sonra o geldi ve hayatıma girdi. Bana sevgi verdi, güç verdi.” Bu sefer önce Türkçe ardından İngilizce olarak “Anladın mı?” “Do you understand?” diye sorar. Sonraki cümleleri yine İngilizcedir: “Ne kadar güçlüsün Selma? Aramıza girecek kadar güçlü müsün?” Selma'nın yanıtı da İngilizce olur: “Sen onun hayatını mahvedecek

kadar güçlü müsün?” Cahit son sözünü Türkçe söyler ve kalkıp gider: “Hayır, değilim.”

Cahit'le Selma arasında, “dil değiştirme”nin (*code-switching*) yoğun biçimde gözleendiği bu konuşma, Cahit'in, melez kimliğine yapılanma fırsatı verdiği varsayılan “üçüncü-uzam” üzerinden gerçekleşir. Burada “üçüncü-uzam”ı görünür kılan, Türkçe ve Almanca dışında, üçüncü bir dil olarak İngilizce'nin kullanılması değildir. Bhabha (2004: 55)'nın da vurguladığı gibi, dilin temsil ettiği “herhangi bir kültüre ilişkin anlam ve simgeye öncelik ve değişmezliğin bahşedilmemesi”dir. Cahit, anlatı boyunca sadece, hiç Almanca konuşmayan Şeref'le ve Sibel'in ailesiyle, bütünüyle Türkçe iletişim kurmuştur. Bu sahnede ise duygu ve düşüncelerini Selma'ya etkili biçimde iletebilmek, bir başka deyişle, onu söylediklerine ikna edebilmek amacıyla, hem İngilizce'yi hem de Türkçe'yi, bu dillerden herhangi birine öncelik ya da önem atfetmeden kullanmayı tercih etmiştir. Cahit'in her iki dili, cümleleri arasında değişmeli biçimde ve kimi zaman vurguyu artırmak amacıyla kullanması, aynı zamanda, anadili Türkçe olan Selma'nın anlayışına erişebileceği bir bağlam olasılığı yaratma çabasına işaret etmektedir. Dolayısıyla konuşmasının bütününe bakıldığında, Selma'ya kendini en iyi biçimde ifade edebileceğini varsaydığı, “üçüncü-uzam”da yapılandırılmış bambaşka bir söylem ortaya çıkmaktadır. Bu, aynı zamanda sürekliliği sağlandığında, melez kimliğin kendini hegemonik güçlerce biçimlendirilmiş egemen kültürel bağlamlarda da görünür kılabilceği bir yapılanma zemini sağlar. Ancak ne Sibel ne de Cahit'in hayatı, onlara, bu tür bir zemini görece kalıcı kılabilcek bir ekonomik ve sosyo-kültürel olanak sağlamıştır.

Cahit'i bir akşam, kaldığı odadan Sibel arar. Aralarında kısa bir konuşma geçer. Cahit, Sibel'i görmeden hiçbir yere gitmemeye kararlıdır. Aradan geçen birkaç günlük zaman; zincirleme geçişler ve Cahit'in piyanoda tekrar ettiği temaya eşlik eden bir melodi eşliğinde verilir. Bu sahnelerde dikkat çekici olan, Selma'yla buluşması da dahil olmak üzere, Cahit'in hiç alkollü içecek tüketmemesidir. Bunun yerine, genç adam, sadece su ve çay içerken gösterilir. Zincirleme geçişle bağlanan sahnelerden birinde ise otele büyük bir paket halinde su taşırken görüntülenir. Cahit'in hapisten çıktığından

bu yana içki yerine sık sık su içerken gösterilmesi, bir anlamda geçmişinden arınma, kendine yeni bir kimlik ve hayat kurma konusundaki kararlılığının/çabasının ifadesidir. Sibel ise bu sekansta ilk kez, Selma'nın evinde karşımıza çıkar.

Sibel'in, bir önceki sekansta olduğu gibi, saçları hâlâ kısadır ancak şimdi gözlük de kullanmaktadır. Kıyafetleri ise, önceki sekans boyunca giydiği erkeksi ve karanlık biçimden kurtulmuştur. Yine önceki sekansın en son sahnesinde, karanlık bir ara sokakta birkaç serseriyle ettiği kavga ve kendini yok etme girişimi, bir taksicinin onu tesadüfen bulmasıyla, yeni bir hayata dönüşmüştür. Sahnede, Sibel'in adının Cem (Selim Erdoğan) olduğu öğrenilecek olan sevgilisinden, Pamuk adında küçük bir kızı olduğu da anlaşılacaktır. Sibel, İstanbul'a geldiği günden bu yana, Selma'nın evi, çalıştığı otel, kentin arka sokakları ve izbe mekânları içinde konumlandırılarak resmedilmiş; bir anlamda, kültürüne bütünüyle yabancı olmasa da pek tanımadığı bu kentin, “yersiz-yurtsuzlaşma” ve “yeniden yer-yurt edinme”yi görünür kılan yerleşik kimliği içinde bir yabancı, kayıp bir benlik olarak konumlandırılmıştır. Hep olmayı istediği Selma'nın, yaşamını görünce uğradığı hayal kırıklığı ve Cahit'ten uzakta, içine düştüğü boşluk duygusuyla, tam yokluğa teslim olmuşken şimdi ipuçları verilen yeni bir düzen kurmayı başarabilmiştir. Bu yeni düzende resmî olmasa da yine bir eş ve üstelik anne rolünü başarıyla üstlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu rolleri kişisel ve sosyal kimliğinin birer parçası olarak benimseyip benimsemediği çok net değildir; ancak İstanbul gibi, küresel kültürel akışın kavşaklarından biri olan melez kimliğe sahip bir kentte yerleşik bir hayat kurabilmesi, “yeniden yer-yurt edinme” girişiminin Hamburg'takine göre başarıyla sonuçlandığının bir işaretidir.

Sibel Selma'ya, Cem'in iki günlüğüne Zonguldak'a gittiğini ve kendisinin de belki iki gün eve gelmeyeceğini söyler. Pamuk'a Selma bakacaktır. Sibel, Selma'nın yanından ayrılırken kuzeni “İnşallah ne yaptığını biliyorsundur.” der. Sibel “Hayır, bilmiyorum.” diye yanıt verir. Cahit'e olan duyguları etkisini yitirmemiştir. Onu hâlâ çok sevmektedir. Tekrar biraraya gelecek olmaları, pekâlâ, İstanbul'da kurduğu yeni hayatından da

vazgeçmesine neden olabilir.

Sahne değişir; Cahit ve Sibel, Büyük Londra Oteli'nde, Cahit'in odasında biraraya gelirler. İkisi de çıplaktır. Birbirlerini tanıdıklarından bu yana ilk defa cinsel birliktelik yaşarlar. Yatakta uzanırlarken Sibel, Cahit'e "Ne yapmayı düşünüyorsun? İstanbul'da mı kalacaksın?" diye sorar. Cahit "İstanbul'da kalmam, hayır. Mersine gideceğim. Doğduğum yere. Dert etmiyorum." diye yanıt verir.

Sibel, bir ara otel odasından telefonla Selma'yı arar ve kızıyla konuşmak ister. Bir gece daha Cahit'le birlikte olurlar. Cahit Sibel'e, ertesi gün otogarda buluşmayı teklif eder. Sibel, kızını da yanına almalı ve üçü Mersin'de yeni bir hayata başlamalıdır. Sibel kararsız görünmektedir. Cahit'in yanından ayrılmak üzere hazırlanırken "Yarın saat kaçta?" diye sorar. Öğlen on ikide buluşacaklardır.

Sibel bir sonraki sahnede, kendi evinin yatak odasında, hızlı biçimde eşyalarını toplarken görülür. Kesmeyle plan değiştiğinde, yatağın kenarında oturmuş, düşünmektedir. Yan odadan kızıyla babasının konuşmalarını duyar. Pamuk babasına oyuncağıyla ilgili bir şeyler söylemektedir. Belli ki baba kız, iyi anlaşmaktadır. Sibel, kızının bu aile ortamında resmedilen mutluluğu karşısında, kararsız görünmektedir.

Sonraki sahnede Cahit, bir kafeteryada Sibel'i beklemektedir. Kısa süre sonra diğer sahneye geçildiğinde, Sibel'in gelmediği anlaşılır. Hareket etmeye başlayan otobüste, Cahit'in yalnız görüntüsüyle birlikte, fasıl topluluğunun sesi son kez duyulur. Çalan müzik, Cahit'in işlediği cinayetin ardından, topluluğun iki kez duyulan ağır ve hüzünlü klarinet geçişlerinden farklıdır. Bu sefer yine neşeli ve umut dolu bir halk ezgisi çalınmaktadır. Cahit, tek başına, Mersin'e doğru yol almaya başlar.

Cahit'in İstanbul'da kalmayıp Mersin'e, doğduğu yere gitmeye karar vermesi, birinci kuşağın sürekli hayal ettiği ancak çok azının gerçekleştirdiği fizikî anlamda bir "köklere dönüş" hareketine karşılık gelmektedir. Cahit'in Mersin'e dönüşü, anlatının ilk sekansındaki sahnelerden birinde, psikaytrla olan konuşmasını da anımsatır. Doktor, Cahit'e, hayatını bitirmek için kendisini öldürmesi gerekmediğini ve Hamburg'taki hayatını sona

erdirebileceğini söyler. Ardından, İngiliz müzik grubu “*The The*”nın bir şarkısından örnek verir: “Dünyayı değiştiremiyorsan dünyanı değiştir.” Cahit’in Sibel’i bulmak üzere İstanbul’a geldikten sonra Hamburg’a dönmek istememesi, doktorun önerisiyle örtüşür biçimde, yalnızca dünyasını değiştirme girişimi olarak da okunabilir. Ancak yeni bir hayat için Mersin’i, doğduğu memleketi seçmesi oldukça anlamlıdır. Bu tercih, doğduğu andan itibaren kendisine verili olarak sunulan kimlik bağlamına ilişkin aidiyet duygularını bütünüyle yitirmediğini; bir başka deyişle, köklerinden bütünüyle kopmadığını açıkça göstermektedir. Fatih Akın, farklı filmlerindeki kimi karakterlerde olduğu gibi, Cahit’e de anlatı boyunca melez niteliğinin izlerinin sürüldüğü kimliğini yeniden yapılandırabileceği yeni bir bağlam sunar. Burası ne kültürel melezleşmenin kentin kimliğine yansıdığı Hamburg çevresi ne Almanya’da başka bir kent ne de yine melez kimliğiyle dikkat çeken İstanbul’dur. Burası, Cahit’in doğduğu topraklar olan Mersin’dir. Cahit, yaşadığı “yersiz-yurtsuzlaşma”yı “yeniden yer-yurt edinme” tablosuna dönüştürebilecek ve belki melez niteliğini yitirecek kimliğini, yeniden yapılandırarak sabitleyebileceği kalıcı kültürel bağlamı, köklerinde bulacağını düşünmektedir.

Sibel için de çok farklı bir tablo ortaya çıkmamıştır. Babasının ve ağabeyinin kendisini yaşatmayacağını düşündüğünden İstanbul’a gelmiş; içinde bulunduğu koşullar çerçevesinde, arzuladığı kimliğe sahip olamamanın da etkisiyle, kendini kentin arka sokaklarına bırakmıştır. Hem Cahit hem de Sibel, pek çok kültürel anlam ve simgenin yerel bağlamından koparılıp farklı kültürler içinde yeniden yapılandırıldığı ve yeniden yerleştirildiği bir dünyada, Hamburg’ta ya da İstanbul’da “yersiz-yurtsuzlaşma”yı görünür kılan pek çok gündelik deneyim yaşamıştır. Ancak ikisi de önceki hayatları içinde bileşenlerini benimseyebilecekleri birer kimlik yapılandırmayı başaramamıştır. Bu noktada, farklı kimlik bağlamlarının kural ve değerlerinden yararlanarak üçüncü bir bağlamda melez nitelikli bir kimlik yapılandırması ve bu kimliğin birer direniş temsili olarak ortaya çıkması mümkün olmamıştır. Postmodernist söylem, parçalı ve istikrarsız kimlikleri onaylarken bu tür başarısızlıkları kimliğin yapılanma sürecinin doğal bir

parçası olarak kabul etmiş gözükmetedir. Ancak böyle bir kabullenme, kimliğin, bütünüyle olmasa da bireyi ya da grupları toplum içinde ve “öteki” karşısında görünür kılacak kalıcı bağlamlara ihtiyaç duyduğu gerçeğini göz ardı etmemelidir. Sibel, resmî bir evliliğe ihtiyaç duymadan, Türkiye’de başka bir adamla birlikte olmuştur. Yaşamına ne kadar Cahit’le devam etmeyi arzulasa da en azından kızının mutluluğu için, bu yeni hayatını da yıkmaya cesaret edememiştir. Kendini bir anne ve bir eş olarak yeniden konumlandığı böyle bir noktada, yalnızca ailesinin de ait olduğu kültürel ortamın kural ve değerler bütünü geçerlidir. Aksi halde, Sibel’in çocuğunu da yanına alıp Cahit’le Mersin’e gitmesi beklenir. Sibel seçimini yapmıştır. Fiziksel olmasa bile kimliğine bağlam oluşturacak kültür açısından köklerine dönmüş ve yeni kimliğini kendi ailesini kuşatan kültürel ortam içinde yapılandırmayı ve sabitlemeyi tercih etmiştir.

3.4.2. Kısa ve Acısız

3.4.2.1. Sekans 1: Gettoda Üretilen Melez Kimlikler

Çözümlemeye bağlam oluşturan ilk sekans, Cebrail ve Ceyda’nın ağabeyi Cenk’in düğün törenini ve üç sıkı dostun Cebrail hapisten çıktıktan sonra yeniden biraraya gelişlerini anlatır.

İlk sahne, düğün salonunda başlar. Ağabey Cenk ve evlenmek üzere olduğu eşi, tavla oynamaktadırlar. Arka planda, kalabalık bir davetli topluluğunun, çalınan Türkçe oyun havasıyla dans ettikleri görülür. Kısa süren bu mizansenin ardından kesmeyle, Cebrail’in yüzünü gösteren yakın plana; ardından, kahramanın fiziksel bağlamını verecek biçimde üçlü plana geçilir. Ceyda “her şeyden çok sevdiği” ağabeyini “en iyi, en güzel, en samimi arkadaşı ve iş ortağı” Alman Alice’le tanıştırmaktadır. Bu sahnede Alice’in, adı ve fiziksel görünümü dışında, etnik kökenini vurgulayan herhangi bir görsel ya da sözel unsur yoktur. İzleyici, sadece onun Alman olabileceği varsayımında bulunabilir. Nitekim üçü de akıcı biçimde Almanca konuşmaktadırlar. Üçlü planda dikkat çekici olan, Ceyda’nın görünümüdür. 20’li yaşlarında olan bu genç kız, kızıla boyalı saçları, kolundaki dövmesi ve

Alice'in elbisesine göre, vücudunun önemli bir bölümünü açıkta bırakan elbisesiyle, klişeleşmiş Türk göçmen kadını portresinden oldukça uzak ve modern bir portre sergilemektedir. İkisi de ikinci kuşağı temsil eden Türk göçmenler olarak Ceyda ile *Duvara Karşı*'daki Sibel'in kimliksel farklılıkları henüz bu planda ortaya çıkmaya başlar. Ceyda'nın giyim-kuşamı ve genel görüntüsünden, Sibel'in ailesi gibi, ataerkil yapının baskın olduğu bir aile ortamında yetişmediği anlaşılmaktadır. Cebrail de düğüne uygun bir kıyafetle, takım elbiseyle katılmıştır. Ceyda ve Alice, Cebrail'e, kendi yaptıkları ve onu kötülüklerden koruyacağına inandıkları bir kolye hediye ederler. Cebrail ikisini de öperek teşekkür eder. Bu sırada, çerçeve dışından bir insan sesi yükselir. Bu, Cebrail'in en yakın iki arkadaşından, Sırp Bobby'nin sesidir. Kamera kesme yapmadan sesin kaynağına doğru çevrinir ve Bobby'le Cebrail'in hararetle kucaklaşmasını gösterir. Bobby Cebrail'e "Muhammed Ali!", Cebrail ise Bobby'e "Bobby Capone!" diye seslenir. Bu yakıştırmalar hem iki karakterin kişilikleri hakkında fikir vermekte hem de iki farklı etnik kökenden biraraya gelen arkadaşların sergilediği çok kültürlülük tablosunu ve küresel kültürle etkileşimlerini vurgular. Bobby "Şu haline bak, Gandhi gibi olmuşsun." der. Cebrail'se "Hapishanede döner vermiyorlardı." diye takılır. Bobby "Sana kulaklarından fışkırana dek döner yedireceğim." der ve Cebrail'i bir kez daha öper. Aralarındaki konuşma, Bobby'nin, Türk Cebrail'in kendi kültürel ortamına ilişkin bir değer olan döneri, yaşadıkları çok kültürlü ortamda nasıl içselleştirmiş olduğunun bir göstergesidir. Diyalogları sona erdiğinde Bobby, Alice'i yanına çağırarak onu bir kez daha Cebrail'le tanıştırır. Bu sefer farklı olan Bobby'nin Cebrail'i tanıtmaya biçimidir: O, Altona'da yaşayan en sert, en zalim adamdır. Televizyondakiler birer sabun köpüğü iken Cebrail, gerçek bir katildir. Bobby, Cebrail'i bu cümlelerle tanıtırken arada İngilizce küfürler de kullanır. Sıra Alice'i tanıtmaya gelmiştir. Bobby, onu, şimdiye kadar tanıdığı "sahne kraliçesi, fahişe ya da aptal sarışınlar"dan ayırır ve gelecekteki çocuklarının annesi olarak tanıtır. Bobby'nin konuşma tarzı, birbirleriyle çok benzer kişilikler sergiledikleri ileri sürülemezse de Cebrail'in yakın arkadaşı hakkında gözlemlenenler, onun Altona'da nasıl bir hayat yaşadığı hakkında ipuçları vermektedir.

Alice ve Ceyda, dans etmek üzere iki erkeğin yanından ayrıldıktan kısa süre sonra, üçüncü arkadaş Costa'yla karşılaşma gerçekleşir. Ancak Cebrail Costa'yı aynı mutluluk ve coşkuyla karşılamaz. Bunun nedeni bir sonraki sahnede anlaşılabacaktır.

Düğün salonu, artık giderek değişmekle birlikte, kendimizi hâlâ Türkiye'deymiş gibi hissettirecek bir havaya sahiptir. Kırmızı beyaz balonlar ve çiçeklerle süslenmiş bu kapalı mekânda, Türkçe oyun havaları çalan piyanist şantör, pistte dans eden davetliler, plastik bardaklarda içilen meşrubatlar, her dekoratif nesne ve ayrıntı, birer etnik kod olarak, göçmenin hayalî ve bildik yerlerin yeniden yapılandırılması çabasına ve “yersiz yurtsuzlaşma”nın, geleneklerin yeniden üretilmesi aracılığıyla “yeniden yer-yurt edinme” deneyimine dönüşmesine atıfta bulunur.

Sonraki sahnede Costa ve Cebrail, ardiyeye benzer bir odada konuşmaktadırlar. Cebrail, Costa'nın üzerindeki özensiz kıyafeti kastederek tepki gösterir: “Bu gece size ben kefilim. Bu ne demek biliyor musun!? Herkesin bize nasıl baktığını gördün mü!? Onlar seni görüyor ve bana geliyorlar, sana gelmiyorlar.” der. Bu sözleri, Cebrail'in, Altona'da çoğunlukla Türklerden oluşan yakın çevresi ve ailesinin temsil ettiği değerlere olan hassasiyetini vurgulamaktadır. Ancak bu özenin bir gönülsüzlük ya da zorlama neticesinde gösterildiğine işaret eden hiçbir ipucu yoktur. Biraz sonra içeriye, elinde bir poşetle Ceyda girer. İkisinin hareketlerinden ve konuşmalarından, Ceyda ve Costa'nın sevgili oldukları anlaşılır. Ceyda öfkeli. Costa'yı telefonda uyarmasına rağmen genç adam onu dikkate almamış ve en paspal haliyle düğüne gelmiştir. Ceyda elindeki poşeti birkaç defa Costa'nın kafasına vurduktan sonra onun kucağına bırakır ve öfkeyle odadan çıkar. Bu sırada Cebrail kenara çekilmiş; kardeşiyle Costa'nın aralarında geçen diyaloga hiç müdahale etmemiştir. Bir sonraki sahne Ceyda'nın bu etkin konumunu ve ağabeyiyle kurduğu ilişkinin Sibel'in ağabeyiyle ilişkisinden ne denli farklı olduğunu biraz daha açığa çıkarır.

Ceyda ve Alice tuvalette konuşmaktadırlar. Ceyda bir sigara yakar ve Alice'e Costa'dan ayrılmak istediğini söyler. Artık daha fazla devam

edemeyecektir. Bunu nasıl yapabileceği konusunda Alice'ten yardım istediğinde Alice “Ona bir mektup yaz.” der. Bu fikir Ceyda'ya çocukça gelmiştir. Karşısına çıkıp kararını Costa'nın yüzüne karşı söylemelidir. Bu kez Alice, Costa'nın onsuz yapamayacağını ve belki ona bir şans daha vermesi gerektiğini söyler. Ancak Ceyda kararlıdır. Costa'ya karşı artık bir şey hissetmemektedir. Ceyda'yı çok iyi tanıyan bir arkadaşı olarak Alice, her şeyin bununla sınırlı olmadığını ve Ceyda'nın hayatında başka birisi olabileceğini tahmin eder. Ceyda'ya bu konuyu ısrarla sorunca tahmininde yanılmadığını anlar.

Bu sahnede Ceyda'nın sözlerinden, onun kendi kararlarını tek başına verebilen ve ikilemde kalmayan, bağımsız bir kişiliğe sahip olduğu, çıkarımı yapılabilir. İkinci olarak Ceyda, *Duvara Karşı*'da Sibel'in olmayı istediği bir genç kız portresi çizer. Ancak ailesinden başlamak üzere, içinde konumlandığı ilişkiler ağının onun kimliğine yansımaları, başka sahnelerde daha ayrıntılı biçimde ortaya çıkacaktır.

Sonraki sahnede, tekrar düğün salonunun merkezine dönülür. Bobby, gelin, damat ve düğündeki konuklarla birlikte halay çekmekte; düğüne kocasıyla geldiğini söyleyen bir Türk kadınının aklını çelmeye çalışmaktadır. Bobby'nin halayda, dansa aşına bir tavırla yer alması, göç sonucu yaşanan kültürel karşılaşmaların, sadece modern Batı ekseninde değil, farklı etnik kökenlerden kültür taşıyıcılarının da birer parçası oldukları küresel ekseninde gerçekleşen bir kültürel etkileşim sürecinin varlığına dikkat çekmektedir. Bobby Costa ya da Alice'in düğün salonundaki varlık ve edimleri, hem onlar hem de Türk göçmenler açısından, “yersiz-yurtsuzlaşma”nın beraberinde getirdiği bir “melezleşme” ve “yeniden-yer yurt edinme” tablosunu resmetmektedir.

Costa üzerini Ceyda'nın verdiği ve Cebrail'e ait olduğu anlaşılan takım elbiseyle değiştirdikten sonra, üç arkadaş tekrar yan yana gelir. Bobby ve Costa, Cebrail'e, hazırladıkları küçük sürpriz için bir süre düğün salonundan ayrılıp ayrılamayacağını sorarlar. Sonraki sahnede üçü, Cebrail'in ağabeyinin taksisiyle yol almaktadırlar. Cebrail, arkadaşlarına, o hapisteyken neler yaptıklarını sorar. Her şey bildiği gibidir. Costa çalmakta, Bobby ise onun

çaldıklarını satmaktadır. Az sonra, Cebrail'le Costa arasında Ceyda'yla ilgili kısa bir konuşma geçer. Bu diyalog, Cebrail'in, kız kardeşiyle ilişkisi ve kendi kimliği hakkında fikir yürütmek için bazı ipuçları verir. Cebrail Costa'ya, kız kardeşine kötü davrandığına ilişkin duyumlar aldığını söyler. Bunu söylerken gülümsemektedir. Costa ise pek oralı olmaz. Cebrail Costa'ya kızmak yerine ona, Ceyda'yı kaybetmemesi gerektiğini ve onun harika bir kız olduğunu söyler. Costa "Ya harika erkeklerle birlikte olduğunu söylesem ne derdin?" diye sorduğunda Cebrail'in tepkisi yine değişmez. Sadece Bobby'le gülüşürler.

Cebrail'in, kız kardeşinin Yunanlı bir gençle ilişkisine engel olmak yerine desteklemesi, Hamburg Altona'da biraraya gelen farklı milliyetten bu üç gencin, etnik kökenlerine ilişkin kültürel ve tarihî önyargıları kendi dostlukları çerçevesinde çoktan yıktıklarının bir göstergesidir. Cebrail'in babasının ya da ağabeyinin onların dostluklarına karşı çıkmamış oluşu da baba özelinde temsil edilen birinci kuşağın etnik kökenlere dayalı geleneksel yargılama biçimlerinden uzak bir kültürel konumunun olduğuna işaret eder. İkinci olarak, Costa, Cebrail ve Bobby'nin kimliklerinde, küresel kültürel akışların resmettiği melez tablo bir yana, ailelerince verili olarak sunulan kültürel ortamlara ilişkin kural ve değerlerin birbiriyle etkileşim sürecini içeren bir melezleşmenin de gözlenebileceğini söylemek mümkündür. Birbirlerine bu kadar yakın olan üç dost, köklerine dayalı kültürel değerlerinin dışında, büyük olasılıkla, Altona'nın kültürel ortamının zemin oluşturduğu farklı kültürel anlam ve simgelerle etkileşim içinde olmalıdırlar ki bu da çatışmayı önleyen ortak bir kültürel payda doğurur. Üçüncüsü, Cebrail gerek ailesinin, gerek Altona'nın kültürel ortamının, gerekse farklı etnik kökenlerden arkadaşlarının temsil ettiği değerler bütününe etkileşiminden nasibini almış bir genç olarak kız kardeşinin karşı cinsle kurduğu ilişkileri ataerkil söylemin çok dışında, farklı bir pencereden değerlendirebilmektedir. Dolayısıyla Cebrail, Ceyda ile Costa'nın ilişkisinde çatışmacı bir tutum yerine, uzlaştırmacı ve arabulucu bir yaklaşım sergiler.

Üç arkadaş gidecekleri yere yaklaştıklarında, Costa direksiyona geçer. Sürprizin bozulmaması için Cebrail'in gözünü bağlamışlardır. Fahişelerin yol

kenarında sıralandığı karanlık bir caddeye girerler ve onlardan birinin önünde arabayı durdururlar. Bobby ve Costa arabadan inerlerken, anlaştıkları kadın içeriye girer. Cebrail'i öptükten sonra, gözündeki bağı çıkarır. Cebrail, iki arkadaşının hazırladığı bu sürprizden hoşlanmış gibidir. Ağabeyi Cenk'in gelin arabası olarak süslenen taksisinin içinde, bir fahişeyle birlikte olmakta herhangi bir sakınca görmemektedir. Cebrail'in sakinliği, ne girdikleri bu karanlık cadde ne de orada yaşayacaklarına ilişkin herhangi bir kültürel yabancılık çekmediğinin göstergesidir. Arabanın temsil ettiği yerel/geleneksel değerler, fahişelerin çalıştığı karanlık cadde, Cebrail ve fahişe, başka bir "yersiz-yurtsuzlaşma" örneği için biraraya gelmişlerdir. Bu sırada Costa ve Bobby, Costa'nın çaldığı lap-top üzerinden sıkı bir pazarlık yürütmektedirler.

Sonraki sahnenin başında üç arkadaş, düğün salonunun kapısından içeri girerlerken görülür. Cebrail'i farkedene babası, uzaktan yaptığı bir el işaretiyle onu yanına çağırır ve Cebrail'i tatlı-sert bir dille azarlamaya başlar: Ağabeyinin düğünü olmaktadır ve Cebrail bir saattir ortalarda yoktur. Yine arkadaşlarını bulmuş ve babasını yalnız bırakmıştır. Cebrail, babasının söylediklerine karşı çıkacak olur. Ona göre gitmesinin üzerinden on beş dakika bile geçmemiştir. Ancak babası ısrar edince Cebrail daha fazla üstelemez. "Tamam baba, haklısın." der. Babası da "Hah, şimdi oldu. Bir daha yapma bunu" dedikten sonra oğlunu alnından öper.

Cebrail'le babası arasında geçen diyalog, babanın hapisane çıkışındaki davranışını destekler niteliktedir. Cebrail'in "kulağını çekse" de fazla üzerine gitmez. Cebrail de aralarındaki bu sessiz anlaşmayı onaylarcasına babasının sözünü dinlediğini gösterir biçimde konuşur, "saygısızlık" etmez. Bu ilişki biçimi, Cebrail'in aile bağlarını koruduğuna ve arkadaşlarıyla paylaştığı dünya ile ailesiyle ilişkisini temellendirdiği diğer "özel alan" arasında bir sınır koyduğuna işaret etmektedir. Bu sınır, Cebrail'in, Ceyda'yla olmasa bile ebeveyniyle ilişkisinde, kültürel kimliğine ilişkin, birinci kuşağın temsil ettiği kültürel bağlamca onaylanmayacak kimi aidiyet ve farklılık bileşenlerini devre dışı bıraktığını gösterir.

Sıra takı törenine geldiğinde Cenk ve eşini önce Cenk'in anne ve babası tebrik eder. Annenin anlatı boyunca görüldüğü tek sahne budur. Onlar

çiftin yanından ayrılırlarken annesi, sıraya girmiş bekleyen Cebrail'in eline gizlice para tutuşturup uzaklaşır. Cebrail yengesini ve ağabeyini tebrik ettikten sonra, annenin verdiği parayı, yengesinin gelinliğine tutturur. Bu sırada Almanca “Her şey çok güzel.” derken cümlelerin sonuna Türkçe “yenge” kelimesini ekler. Kültürel melezleşmenin kimlikteki yansımasına oldukça somut bir örnek olarak gösterilebilecek bu “dil değiştirme”, aynı cümle içinde gerçekleşmiş ve “üçüncü-uzam”da üretilen bir söylem özelliği kazanmıştır. Cebrail sözlerine Türkçe devam eder ve ağabeyiyle de Türkçe konuşurken, tercih ettiği dil yeniden değişir. Ağabeyi, parayı ona annesinin verip vermediğini sorarken Almanca konuşur ve diyalog, bu dilde devam eder. Ağabey, Cebrail'e çok içmemesini, ertesi gün onun taksisiyle işe çıkacağını söyler. Cebrail, polis lisansına el koyduğunu hatırlatınca “Benim lisansıyla çıkacaksın.” der. Ardından ekler: “Yanlış bir şey yaparsan kafanı kopartırım.” Ağabey ve kardeşin diyalogu, Cebrail'in hapse girmesinin ilişkilerini çok da olumsuz etkilemediğinin bir göstergesidir. Babadan sonra Cenk'in de Cebrail'e karşı tatlı-sert bir üslûbu benimsediği gözlenir. Cebrail de aynı şekilde, ağabeyinin uyarı ve yönlendirmelerine rıza gösterir ve saygıyla yaklaşır. Ancak burada, aileye karşı açık edilen bütün yanlış davranışların Cebrail'e ait olduğu unutulmamalıdır. Nitekim Ceyda'nın aile dışında sürdürdüğü ilişkilerden, sosyal çevresinden ya da yargılanabilecek davranışlarından, Cebrail dışında ailenin diğer erkek üyeleri haberdar değildir. Cebrail'den sonra tebrik etme sırası Bobby ve Costa'ya gelir. Her biri çifti tebrik ettikten sonra, âdete uyarak para takarlar. Alice'in de bir parçası olduğu bu melez kültürel tabloda Türkler tarafından ev sahibi toplum içinde yeniden üretilen geleneksel kültürel değerler, Türklerle aynı yaşam alanını paylaşan diğer etnik kökenlerden göçmenlerce de benimsenmiş gibidir.

Alice, Ceyda, Cebrail ve iki arkadaşı aynı masaya oturduklarında Cebrail'in gelecek planlarından konuşmaya başlarlar. Bobby Cebrail'e şimdi ne yapacağını sorar. Cebrail yeniden takside çalışacaktır. Bu fikir Bobby'nin pek hoşuna gitmez. Ona, kendisiyle çalışmasını teklif eder. Cebrail bu işin ne olduğunu merak edince “Haftaya Arnavutlarla çalışmaya başlayacağım.” diye yanıt verir. Cebrail şaşırmıştır. “Bir Sırp olarak Arnavutlarla mı çalışacaksın?”

diye sorar. Bobby “Evet. Buna günümüzde 'multi-kulti' deniyor.” diye karşılık verir. Bu diyalogta dikkat çekici olan Cebrail'in sorusu değil, Bobby'nin vurguladığı çok kültürlülük fikrinin, anlatının devamında görüleceği üzere bir suç ilişkisi içinde sergilenecek olmasıdır. Cebrail'in anlaşılması güç olarak değerlendirdiği Sırp-Arnavut yakınlaşması, sanki Cebrail ve iki arkadaşının dostluklarında olduğu gibi, ancak gettoda ve bir suç ortaklığı çerçevesinde gerçekleşebilirmiş düşüncesini uyandırmaktadır.

Cebrail Bobby'e eski günlere dönmemekte kararlı olduğunu vurgular. Suça tekrar bulaşmayacaktır. Bunun yerine bir süre para biriktirecek ve Türkiye'ye yerleşecektir. “Güneş, sahil, deniz ve iş.” Cebrail yaşamayı hayal ettiği yeni hayatını böyle tanımlar. Bu hayal Alice'in de ilgisini çeker. Cebrail'e “Ne tür bir iş?” diye sorar. Cebrail henüz bilmiyordur ama belki kuyumculuk yapabilir. Alice Ceyda'yı da kastederek “Biz senin için takı yaparız.” der. Diyalog, esprili bir şekilde, Alice'le Cebrail'in evlenip Türkiye'de bir dükkân açmaları fikri üzerinden devam eder. Bu espri Bobby'nin hoşuna gitmese de fazla bozuntuya vermez. Üç arkadaş, çalan oyun havasıyla dans etmek üzere piste çıktıklarında, Alice, üçünün yan yana fotoğrafını çeker. Bu, onların birlikte çektikleri son fotoğraflarıdır.

Sekansın da sonunu getiren bu sahnede Cebrail'in söyledikleri, hayatının geri kalanını Türkiye'de geçirmek konusundaki kararlılığını ortaya koyar. Hamburg Altona'da uzun süre ailesiyle birlikte yaşamış, iyi dostlar edinmiş bu genç adam, köklere dönüş arzusunu henüz anlatının sergileme bölümünde dile getirir. “Melez bir kültürden nereye varılabilir?” sorusunun yanıtı bir kez daha Batı dünyasının ya da egemen toplumun dışından yanıt bulmuştur. Cebrail'in hapse girmeden önce çeşitli suçlar işlemiş olması, ağabeyinin taksisini işletmek dışında herhangi bir mesleğinin olmayışı, onun eğitim durumu ve Altona'daki sosyo-kültürel konumu hakkında da bilgi vermektedir. Farklı etnik kökenlerden göçmenlerin etkileşim içindeki hayatına ev sahipliği yapması ve küresel tüketim kültürünün buraya da uğramasıyla hâlihazırda melez bir kültürel tablo sunan getto yaşamı, Cebrail'in kimlik yapılanmasındaki kültürel bağlamlardan birini oluşturması bakımından önem taşımaktadır. Ailesi aracılığıyla deneyimlediği anayurda/köklerine ilişkin

kültürel değerler de onun melez kimliğinin bileşenlerinden birini oluşturmaktadır. Ancak Cebrail'in kimliğindeki bu, Salman Rushdie (1991: 31)'nin ifadesiyle “biraz ondan biraz bundan” tablosu, onun dünyasına yenilik getirmek için yeterli olmamıştır. Köklere dönüş arzusu, bu anlamda, melezliğe bağlam oluşturan kültürel karışımın reddi ve tek bir kültürel bağlam üzerinde kimliğin “yeniden yer-yurt edin(dir)ilmesi” girişimine de işaret etmektedir.

3.4.2.2. Sekans 2: Göçmenin Sokağı Görmeyen Evi

Sekans, Ceyda'nın Costa'dan ayrılma kararını hayata geçirmesiyle başlar; üç arkadaşın, Ceyda'nın yeni ilişkisini öğrenmesinin ardından yaşanan gelişmelerle devam eder ve Ceyda ile Cebrail'in tüm bu gelişmeleri değerlendirdikleri, evdeki diyalog sahnesiyle sona erer.

Üç arkadaş, Costa'nın Ceyda ile buluşacağı yere gelmiş; park halindeki taksinin içinde oturmaktadırlar. Costa “Korkuyorum.” der. Bobby, arkadaşını teselli eder. Cebrail de kavga çıkarmaması için Costa'yı uyarır. Aksi halde hiç şansı kalmayacaktır.

Ceyda, buluşmak üzere sözleştikleri kumsalda beklerken Costa'nın Yunanca bir şarkı söyleyen sesi çerçeve dışından duyulur. Az sonra Ceyda'nın yanına gelir. Konuşmayı Ceyda başlatır. Ayrılık kararını nasıl açıklayacağını bilemese de bir kere söze girmiştir. Costa belki bu kadar hızlı olacağını tahmin etmemiştir ama olur. Ceyda'ya uyuşturucuyu bırakacağını, onun istediği gibi biri olacağını söylese de ikna edemez. Çaresizlik içinde Ceyda'nın kararlılığını seyrederken öfkelenir. Diyalog gerginlikle noktalanır ve Ceyda, Costa'nın yanından uzaklaşır.

Kesmeyle yeniden taksinin içine döndüğünde Bobby Cebrail'e Alice'ten söz etmektedir. Biraz sonra, Arnavutlarla beraber çalışmaları konusundaki teklifini yineler; ancak Cebrail bu teklifi aynı kararlılıkla bir kez daha reddeder. Ceyda'nın kendilerine doğru geldiğini farkedince dışarıya çıkar ve kız kardeşine “Ayrıldın mı?” diye sorar. “Evet” yanıtını alınca öfkelenip “İyi bok yedin!” diyerek tepki gösterir.

Cebrail'in kız kardeşiyle ilişkisi, bu sahnede onunla diyalogu ve

Costa'ya verdiği destekten de anlaşılacağı üzere, ağabey kardeş ilişkisinin ötesinde, bir arkadaşlık ilişkisini de barındırmaktadır. Cebrail ne Ceyda'yı ne de Costa'yı bütünüyle birbirlerine karşı savunur. İkisinin arasında oldukça dengeleyici ve tarafsız bir konumda yer almaktadır. Ne kız kardeşinin ne de Costa'nın incinmesini ister. Bir kadın tarafından, onu severken terk edilmek kolay değildir. Cebrail, bu zorluğu anlamakta ve Ceyda'yla ayrılığın eşindeyken arkadaşını yalnız bırakmamaktadır. *Duvara Karşı*'da, Sibel'le ağabeyi Yılmaz'ın ilişkisi düşünüldüğünde, Ceyda ve Cebrail arasındaki ilişkinin, ataerkil aile yapısı içinde biçimlenen söylemin dikte ettiğinden çok farklı bir söyleme dayandığı gözlenir. Bu farklılık, Ceyda ve Cebrail'in, ebeveynlerinin dahil olmadığı, dışarıdaki dünyaya ilişkin ortak kültürel deneyimlerinden kaynaklanmaktadır.

Ayrılıktan sonra Cebrail ve Bobby, kumsala, Costa'nın yanına giderlerken Ceyda, birlikte çalıştığı Alice'in dükkânına geri döner. İçeri girerken camda "Kismet" yazısı dikkat çeker. Kismet, dükkânın adıdır. Alice'in, dükkânına Türkçe bir isim vermesi, en azından gettoda, ev sahibi toplumla göçmenlerin temsil ettiği kültürler arasında tek taraflı bir etkilenme değil, bir etkileşimin varlığından söz edilebileceği tespitine olanak tanır. Ceyda içeri girdikten sonra, yaşadığı vicdan azabının da etkisiyle hırsını bir koltuktan çıkarır. Alice yanına gelerek onu teselli eder.

Sonraki sahnede Cebrail, Bobby ve Costa, Altona'nın karanlık caddelerinde yürümektedirler. Costa, bütün bu kötü olaylar onun başına geldiği için isyan etmektedir. Bobby'nin gözünün, elbise satan bir dükkânın vitrinine takıldığı sırada çerçeve dışından bir cam kırılma sesi gelir. Bobby var gücüyle kaçmaya başlar. Kesmeyle başka bir sahneye geçildiğinde mekân yine karanlık caddelerdir. Üçü tekrar biraraya gelmiş, konuşmaktadırlar. Bobby Costa'ya takılmakta; Cebrail, Bobby'i, Costa'nın üzerine varmaması konusunda uyarmaktadır. Costa bir ara "Lanet olası sürtük!" diye bağırır. Cebrail "Yanlış mı duydum, kardeşimden mi bahsediyorsun?" diye sorar. Costa "Evet, ondan bahsediyordum, özür dilerim. Bazen bunu unutuyorum." diye yanıt verir. Cebrail "Unutmasan iyi olur." diye uyarır. Costa'nın, kardeşi hakkında kızgınlıkla sarfettiği bu söz

üzerinde fazla durmaz. Sokağa ve erkekliğe ait bu cinsiyetçi söylemi arkadaşının da kullanıyor oluşu, kızkardeşi bile söz konusu olsa, Cebrail'i fazla rahatsız etmemektedir. Bu tür sözlerin, herhangi bir erkeği terkeden herhangi bir kız için söyleniverdiği bir dünyanın parçası olduğunun farkındadır. Bu anlamda, melez kimliğinin konumlandığı gettonun kültürel bağlamını özümsemiş görünmektedir. Onu tedirgin edense, suçla olan ilişkisidir. Sanki sahip olduğu geçmişle birlikte, Hamburg'un Altona'sından bir adım öteye geçemeyeceğinin endişesini taşımaktadır. Bu saatte kendilerinden başka kimsenin olmadığı bu cadde ve sokaklar, özellikle Cebrail için hem ait olduğu hem de artık olmak istemediği yasaklı bir dünyayı anımsatmaktadır.

Sahnenin devamında üç arkadaş arasında Costa'nın fiziksel görünümünü ve etnik kökeni üzerinden esprilerin yapıldığı bir konuşma geçer. Cebrail, birden hatırlamış gibi, Costa'ya "Babam saçlarını kesmen gerektiğini düşünüyor." der. Bobby "Doğru. Kes şu saçlarını. İsa gibi görünüyorsun dostum." diyerek uzun saça başka bir açıdan yaklaşır. Costa da "Ne diyorsunuz. Ben zaten İsa'yım. Bunu bilmiyor muydunuz?" diye yanıt verir. Gülüşürler. Bu kez Bobby Cebrail'e bir soru sorar: "Baban kızının bir Yunanlıyla beraber olduğunu öğrenseydi ne derdi acaba?" Cebrail yanıt verir: "Kafasını kopartırdı." Costa "Sırf Yunanlı olduğum için mi?" diye sorunca "Hayır. Kızıyla birlikte olduğun için." diye yanıt verir. Costa devam eder: "Ya Türk olsaydım?" Cebrail yine yanıt verir: "O zaman kendi anne babanı hayal kırıklığına uğratmış olurdun." Bu esprili konuşma, kısa bir süre daha devam eder. Türk ve Yunan gibi birbirlerine duydukları hoşnutsuzluğun gelenekselleşmiş olduğu iki etnik topluluğun birbirine ilişkin basmakalıplaşmış yargıları, ikinci kuşağın temsilcileri tarafından, bu konuşmalar çerçevesinde tiye alınarak değersizleştirilir, bir anlamda ters yüz edilir.

Sekansta önemli bir başka sahne, üç arkadaşın Ceyda'yı bir köşebaşında başka bir erkekle öpüşürken gördükleri sahnedir. Ceyda, ağabeyi ve arkadaşlarını farkettiğinde, kendi kendine Almanca küfrederek tepki verir. Cebrail cephesinden ilk tepkiyi verense Bobby'dir. Söylediği

kışkırtıcı sözlerle Costa'nın iyice öfkelenmesine neden olur. Costa, önce Ceyda'nın üzerine yürür. Kendisini terketmesinin asıl nedeninin başka bir erkek olduğunu öğrenmiştir. En azından kendi açısından, onu terk etmesinin tek nedeni bu olabilir. Cebrail de kız kardeşine öfkeli. Birkaç kez Türkçe “Ne yapıyorsun sen burada!” diye tepki gösterir. Diğer yandan, bir kavganın patlak vermemesi için araya girmektedir. Ancak olan olur. Costa, Ceyda'nın öpüştüğü gence yumruk atınca kavga başlar. Önce Costa, ardından Bobby yere yığılır. Arkadaşlarının daha fazla dayak yemesini engellemek için kavgayı ayırmaya çalışan Cebrail'dir. Ancak Ceyda'nın yeni erkek arkadaşı ona da bir yumruk atınca daha fazla dayanamaz. Adının Sven olduğu öğrenilen genci fena hırpalır. Bu, Cebrail'in, anlatıda şimdiye dek gösterilmeyen ancak arkadaşlarının çok iyi bildiği, öteki yüzüdür. Ceyda, Sven'i yumruklamaya devam eden ağabeyine engel olmaya çalışır. Bir yandan da Türkçe “Yapma ya!” diye bağırılmaktadır. Cebrail yorulup durunca iki arkadaşıyla birlikte Sven ve Ceyda'nın yanından ayrılır. Ceyda, yerde yatan Sven'le kalmıştır.

Ceyda'nın bu sahnedeki tutumu, erkek arkadaşına ya da ağabeyine hesap verme çabası içinde olmayan, çekincesiz kişiliğini açığa çıkarır. Onları görünce kaçmamış ya da yalvarmamıştır. Dışarıdaki dünyaya, gettonun karanlık sokaklarına yabancı olmadığı, orada yaşayan farklı etnik kökenlerden ya da kültürlerden insanlarla iletişim kurmakta zorlanmadığı bellidir. Sanki etrafında, olmayı istediği başka bir kişi, içinden konuşmak istediği başka bir kimlik ve bir hayat yoktur. Bu anlamda, *Duvara Karşı*'daki Sibel'in henüz kendini ifade etmeye yeterli bulmadığı ve “yersiz-yurtsuzlaşma”ya atıfta bulunan kimlik portresinden çok daha farklı bir yerde konumlanmaktadır. Ceyda'nın kimliğinde dikkat çekici olan ikinci nokta, ağabeyini durdurmaya çalışırken Almancadan Türkçeye geçiş yapmasıdır. “Dil değiştirme”nin, birer cümle arayla ya da aynı cümle içinde gözlenen bu biçimi, Akın'ın çözümlemeye konu olan her üç anlatısında da gözlemlendiği gibi, ikinci kuşakı temsil eden Türk göçmenin, anlatmak istediğini ya da daha özelde, duygularını yeterince ifade edemeyeceğini düşündüğü anlarda ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle, bu an, göçmenin, daha anlaşılır olmak için

çalabildiği ya da doğru ve gereğince anlatabilmek için tek bir dilin çerçevesinin yeterli olmayacağını hissettiği âna karşılık gelmektedir.

Bobby ve Costa, öfkeyle uzaklaşan Cebrail'i, iki yapının duvarlarından oluşmuş dar bir geçitte yakalarlar. Bobby, Cebrail'in Sven'i pataklamasını coşkuyla karşılar: Her şey tıpkı eski günlerdeki gibidir. İçinde bulunduğu duruma bakıldığında, Costa'nın da buna itirazının olmadığı açıktır. Ancak Cebrail arkadaşlarına öfkeli: "Ben hapisten daha yeni çıktım, unuttunuz mu!? Daha yeni çıktım ve yeniden başladı!" diye haykırır. Bobby Cebrail'in sert tepkisine anlam veremez. Cebrail'se kavgayı onun başlattığını söyleyerek Bobby'i suçlar. Daha sonra her ikisini kastederek onlar gibi "pisliklerle" arkadaşlık ettiği için üzgün olduğunu söyler. Costa'ya dönüp Ceyda'yı bu şekilde kazanmasının mümkün olmadığını, eğer öyle düşünüyorsa onu hiç tanımamış olması gerektiğini hatırlatır. Arkadaşları yüzünden, ona hiçbir şey yapmayan bir adamın yüzünü dağıtmak zorunda kalmıştır. Öfkeyle "Ben eve gidiyorum!" der ve aralarından ayrılır. Bobby, Cebrail'in tepkisine hâlâ bir anlam verememektedir. Costa'ya "Nesi var bunun?" diye sorar. Costa "Büyümek istiyor. Ve biz onu engelliyoruz." diye yanıt verir.

Cebrail büyümek istiyordur. Kimliğini suçtan bağımsız biçimde konumlandıramadığı bu sokakları terk etme zamanının geldiğini düşünmektedir. Artık Altona ya da getto dışındaki başka bir yerleşim bölgesinde, hüküm giymiş bir göçmen genci ya da bir yabancı algısının dışına çıkamayacağını düşündüğü için, belki anayurt hayalini canlandırmıştır. Yine de bu hayal dışında yeniden yapılandırmayı umduğu kimliğinin tüm kültürel bağlamı, ailesinin getirdikleriyle birlikte, şimdilik buraya aittir.

Sonraki sahne Cebrail'in odasına girişle başlar. Odada ilk dikkat çeken, duvara asılı posterler olur. Bir tanesi, boksör Muhammed Ali'nin büyük boy poster, diğeri ise Türk Hava Yolları'nın logo ve ismini taşıyan, büyük olasılıkla Türkiye sahillerinden birini gösteren, daha küçük boyda bir posterdir. Duvardaki dikkat çekici üçüncü nesne, üzerinde geleneksel kilim motifleri taşıyan, çantaya benzer bir aksesuardır. Duvardaki çanta ve posterler dışında, göze çarpan bir başka figür de Cebrail üzerindeki giysiyi çıkardığında farkedilen kolundaki dövmedir. Dövme, uzakdoğu dillerinden

birinin alfabe sistemine ait iki simgeden oluşmaktadır. Tüm bu görsel kodlar biraraya geldiğinde, farklı coğrafyaların kaynaklık ettiği, tıpkı hiphop/rap müziğin “yerinden çıkarılıp” “yeniden yerleştirilmesi” örneğinde olduğu gibi, kültürel melezleşme sürecinde evrenselleşmiş bir tikel kültürel değerler kümesi ortaya çıkmaktadır. Anayurdu ve anayurt özlemini kodlayan nesneler bir kenara bırakıldığında, kalanlar, dolaşıma girdikleri ilk evrede “yersiz-yurtsuzlaşma”nın görünürlük kazandığı; ancak etkileşim ve uyarılma/melezleşme süreciyle birlikte “yersiz-yurtsuzlaşma”nın yerini bu kez “yeniden yer yurt edin(dir)me”nin aldığı bir deneyime temel oluşturmaktadır. Bu noktada Cebrail ve Ceyda, Sibel ya da Cahit’in kimliğinde de gözlemlenebileceği gibi, Vertovec (1999: 19-20)’in “bir kültürel üretim biçimi olarak diaspora” tanımına yakın kimlikler sergilemektedirler. Kültürel ürün, imaj ve anlamların sınırları aşan bir akış içinde olduğu küreselleşme fikri çerçevesinde tanımlanan bu tür bir diaspora algısında, diaspora üyelerinin, sürekli akış halindeki küresel kültürel anlam ve simgeleri de kapsayacak biçimde, farklı kültürlerden beslenen ve alması, karışık, melez... gibi nitelendirmelerle tanımlanan kimlik yapılanmaları üzerinde durulmaktadır.

Cebrail odasına girip yatağına uzandıktan hemen sonra kapı aralanır ve içeriye babası girer. Cebrail’e “Oğlum, geldiğini duydum. Beraber sabah namazını kılalım mı, ben namaz kılıyorum.” der. Cebrail “Şimdi değil baba, yorgunum.” diye yanıt verince babası “Sen bilirsin oğlum. Hayırlı sabahlar.” deyip odadan ayrılır.

Hem birinci hem de ikinci kuşağın özel alanını temsil eden ev, az sayıda gösterildiği anlatı boyunca olduğu gibi, bu sahnede de daha çok orta ve yakın ölçekli planlarla ve tek mekân içinde görüntülenir. Bu tercihin temel nedenlerinden biri, ikinci kuşağı temsil eden karakterler üzerine yoğunlaşan öykülerin, evi daha çok, birinci kuşağın alanı olarak resmetmesiyle ilgili olabilir. İkincisi, kimlikler açısından her ne kadar aynı kültürel bağlamı paylaşıyorlarsa da ikinci kuşakla ebeveynleri arasında önemli kültür farklılıkları olduğu kabul edilmelidir. Cebrail ya da Ceyda’da gözlemlendiği gibi ikinci kuşak, kimliğini yapılandıran değerlerin önemli bir kısmını dışarıdaki melez kültürel ortamdan temin etmektedir. Dolayısıyla, kültürel

kapanmaya ve geçmişini yeniden ve yeniden üretmeye daha eğilimli olan birinci kuşağın aksine, sonraki kuşakların evle ilişkisi çok daha sınırlı ve yüzeysel olabilmektedir. Bu sahnede de görüldüğü üzere, Cebrail'in odası, orada uyumak dışında uzun süre vakit geçirmedeğini gösterecek denli özensiz bir dekorasyon ve düzensiz bir görünüme sahiptir. Bu anlamda ev, Cebrail için birinci kuşağın aksine, “yeniden yer-yurt edinme”nin değil, “yersiz-yurtsuzlaşma”nın deneyimlendiği bir mekân olabilir. Ancak anlaşılmaktadır ki Cebrail artık kendini sokaklara da ait hissetmemektedir. Yeniden babaya dönüşecek olursa; Cebrail'in odasına girdiğinde, hapisten yeni çıkmış oğluna; niçin geç geldiğine, dışarıda neler yaptığına ve yaptıklarını farketme olasılığına karşı, yüzündeki yaraya ilişkin herhangi bir soru sorma gereği duymaz. Yalnızca gülümseyerek onu namaza davet eder ve olumsuz yanıt alınca tepki göstermeden yanından ayrılır. Anlaşılmaktadır ki baba, baskıcı ve otoriter bir kimliğe sahip değildir. Cebrail'in, ağabeyinin taksisini çalıştırdığı ve işi bitince eve döndüğünü varsaymış olabilir. Oğlunun artık büyümek için bundan sonra ne yaparsa, kendi iyiliği ya da kötülüğü için yapacağını anlaması gerektiğini düşünebilir. Diğer yandan, baba, oğlunun da bir parçası olduğu dışarıdaki dünyayla ilişkisini asgari düzeye indirmiş izlenimi vermektedir. Babanın ev içindeki sahnelerde ya namaz kılmaya hazırlanırken ya da namaz kılarken gösterilmesi, dîni değer ve pratiklerin yaşantısındaki önemini vurgularken, aynı zamanda, Hamburg'taki yaşamla ya da bu dünyayla çok da ilgilenmediği izlenimini uyandırmaktadır. Dolayısıyla ev, farklı kültürel deneyimleri aracılığıyla da olsa hem birinci hem de ikinci kuşağın dışarıdaki yaşamla bağlantısının en aza indirildiği özel bir alan olarak temsil edilmektedir.

Sahnenin devamında, bu kez Ceyda'nın odaya girdiği görülür. Doğrudan ağabeyine yönelerek konuşmaya başlar: “Hani kavga etmeyi bırakmıştın!” Cebrail yanıt verir: “Eğer erkek arkadaşın arkadaşlarımı pataklarsa onları korurum.” Her ikisi de gergindir ancak sokaktaki kadar öfkeli ya da heyecanlı değildirler. Cebrail sözlerine devam eder: “Sen gerçekten aptalsın Ceyda. Costa'ya ne yaptığının farkında mısın, söylesene! Altona'da herkesin içinde niye öpüşüyorsunuz? Şehrin başka yerinde ne yaparsan yap

ama burada yapma.” Ceyda araya girer: “Kimi nerede öpeceğim seni ilgilendirmez, tamam mı.” Cebrail yanıt verir: “Seni her zaman korudum. Anneme, babama karşı hep yanında yer aldım, bunu sakın unutma. Bana gece istediği kadar dışarıda kalabilen bir Türk kızı göster. Costa'ya âşık olduğunda da senin tarafını tuttum. Saygı gösterdim ama buna saygı göstermiyorum. Midem bulandı.” der. Ceyda ağabeyinin söylediklerine karşı, kime âşık olup olmayacağına karar veremeyeceğini söyler. Üstelik Sven, uyuşturucu kullanmayan, parası olan, eğitilmiş biridir. “Costa'yla bir karşılaştırsana.” der. Ağabeyi, arkadaşını da düşünmektedir. “Costa'nın sana ihtiyacı var.” diye yanıt verir. Bu kez Ceyda, konuşmayı da sonlandıracak son sözü söyler: “Kendimi feda mı edeyim?” Cebrail bu soru üzerine sessiz kalır. Kardeşini öperken Türkçe “Hadi iyi geceler.” der. Ceyda odadan ayrılır.

İki kardeşin aralarında geçen bu diyalog, Cebrail'in kız kardeşi özelinde biçimlenen aile ilişkilerinde, arkadaşlık ilişkilerini ikincil konuma yerleştirmede bir göstergesidir. Bir başka deyişle, Cebrail'in çizdiği kişilik portresi; onun, ilişkilerini yapılandırmada ve onlara atfettiği önem derecesinde, kan bağı, sosyal roller, etnik köken, cinsiyet... gibi unsurları öncelikli ölçütler olarak değerlendirmede işaret etmektedir. Ceyda Costa'ya âşık olduğunda, onların ilişkisini desteklemiştir. Aynı şekilde, yakın arkadaşı, kendisini terk eden sevgilisinin hayatında başka bir erkek olduğunu acı biçimde öğrenince, terk eden kız kardeşi bile olsa, arkadaşının yanında yer almaktadır. Bununla birlikte Ceyda'nın Costa'yı terk etme nedenlerini anlayabilmekte ve ona hak vermektedir. Üstelik kardeşinin Costa gibi hatalarını düzeltmeye yanaşmayan biriyle ilişkiye devam etmesinin, bir anlamda kendini feda etmek anlamına gelebileceğinin de farkındadır. Elbette o da Ceyda'nın iyi eğitilmiş, uyuşturucu kullanmayan ve maddi koşulları daha iyi olan bir adamla birlikte olmasını tercih eder. Dolayısıyla Cebrail, bu tür ikircikli bir durumda bile, kız kardeşi ve yakın arkadaşı arasındaki tarafsız ve uzlaştırıcı tavrını kaybetmemeye çaba göstermektedir. Nitekim Sven'i gördüğü ilk sahnede ondan özür dileyen ve Ceyda'yla birlikteliklerine itiraz etmeyecektir.

Ceyda ve Cebrail arasındaki diyalog, aynı zamanda, ağabeyin, kız kardeşinin baba ya da annesinin hoşgörmeyeceği davranışlarını onlardan gizleyerek kardeşini savunduğunu açığa çıkarır. Bu, sadece Almanya'daki göçmenler özelinde değil, Türkiye'deki aile ilişkileri çerçevesinden bakıldığında da alışılmışın dışında görünen bir yaklaşımdır. İkinci kuşak göçmenlerin, özellikle ailenin erkek çocuklarının, babalarının yeniden ürettiği geleneksel ahlâki bakış açısı ve cinsiyetçi söyleme sahip çıkma eğilimleri düşünüldüğünde, Cebrail'in kimliğindeki farklılık da daha belirgin biçimde ortaya çıkacaktır. *Duvara Karşı*'daki baba-oğul ve anne-kız dayanışmasının yanı sıra, erkekler arasındaki kardeş ya da arkadaş dayanışmasından farklı olarak, Cebrail ve Ceyda'nın ilişkisinde ağabey-kızkardeş dayanışması gözlemlenmektedir. Bu dayanışma, Ceyda'nın kimliğini, kimliğine tesir eden kültürel bağlama ilişkin kural ve değerleri iyi bilen ve bunları paylaşan bir ağabeyin bakışınca biçimlenmektedir. Cebrail, kız kardeşinin ebeveynleriyle ilişkisi arasında bir geçiş noktası oluştururken, ailenin temsil ettiği ve kimliğinin de bir parçasını oluşturan geleneksel değerleri de bütünüyle gözardı etmemektedir. Ceyda'nın eve geldiği saatte herhangi bir Türk kızının dışarıda olmasının kabul edilemeyecek bir durum olduğunu düşünmektedir. Costa'yla ilişkisini yeni bitirmişken Türk göçmenlerin de aralarında olduğu varsayılan sosyal çevrelerinde, başka bir adamla uluorta öpüşmesini hoşgörmemektedir. Bu aynı zamanda, Ceyda'nın hayatında başka bir erkek olduğunu bilmeyen ve acı çeken Costa'ya, yakın arkadaşına da yapılmış büyük bir haksızlıktır. Dolayısıyla Cebrail, ağabeyi Cenk'te de gözlemlenen ve ailesinin temsil ettiği geleneksel ve kültürel değerleri, bu değerlere mesafeli durmakla birlikte, anlayışla ve bir parça içselleştirerek olumlamaktadır. Ceyda'nın da kimlik yansımaları bakımından ağabeyinden çok farklı bir konumu yoktur. Cebrail'in, yaşamını dilediği gibi sürdürebilmesinde, önemli bir etken olduğunun farkındadır. Diğer yandan, haklı olduğunu düşündüğü noktada ağabeyinden korktuğunu ya da çekindiğini gösteren hiçbir tepki vermemiştir. Aksine “Kiminle, nerede istersem orada öpüşürüm.” diyebilecek kadar cesur ve güçlü bir genç kız portresi çizmektedir. O da ağabeyi gibi, evi sınırlı zamanlarda ve sınırlı

biçimde kullanıyor gözükmetedir. Nitekim anlatı boyunca çok büyük ölçüde ev dışındaki sahnelerde gösterilir. Kızlarının, kiminle ne yaptığını tam olarak bilmeseler de evde çok az vakit geçirdiğinin farkında olmaları beklenen anne ve babanın (daha çok babanın) dışarıdaki dünya ve kültürle olan zayıf bağları, Ceyda üzerinden de bir kez daha doğrulanmış olmaktadır. İkincisi, Ceyda için de kimliğine kalıcı bağlam oluşturabilecek yer-yurt edinme sürecinin gözlemlendiği bağlam, boş zaman faaliyetleri ve iş uğraşlarıyla birlikte, zamanını geçirdiği ev dışındaki tüm mekânlar olmaktadır.

3.4.2.3. Sekans 3: Gettodan Çıkış Yok

Çözümlemeye bağlam oluşturan üçüncü sekans, Cebrail ve Costa'nın, Bobby'nin öldüğünü telefonda öğrendikleri sahneyle başlayan ve Cebrail'in Muhamer'i öldürdükten sonra eve gelip namaz kıldığı final sahnesiyle noktalanmış gelişmeleri içerir.

Sekansın ilk sahnesinde, Cebrail ve Costa, içinde mağazaların bulunduğu, genişçe bir alt geçit izlenimi veren kapalı bir alandadırlar. Cebrail, Alice'le birlikte oldukları ve Bobby'nin yardım istemek için Alice'in dükkânına geldiği gecedan bu yana, Bobby'i hiç görmemiştir. Ancak Costa'yla buluştuktan sonra, iki arkadaşının başından geçenleri öğrenir. Cebrail ve Costa, ortalarda görünmeyen Bobby'yi bulmak için annesini aramaya karar verirler. Costa, telefon kulübesinde konuşurken Cebrail beklemektedir. Biraz sonra, ahizenin, arkadaşının elinden kayıp gittiğini farkederek. Yanına geldiğinde, Costa "Bobby öldü." diye mırıldanır. İkisi de şokta. Yanlarına gelip telefonu kullanmak istediğini söyleyen bir genç, ısrarını sürdürünce, Cebrail'in şiddet patlamasına maruz kalır. Cebrail genç adamı yerden kalkamayacak hâle gelinceye dek tekmeler. İçindeki şiddet duygusuna bir kez daha yenilmiştir. Anlayışı, hoşgörüsü, arkadaşları ve yakın çevresindeki ilişkilerinde uzlaştırıcı tavrıyla öne çıkan Cebrail, sanki kendisi için suçtan ve şiddetten uzak bir hayat mümkün değilmiş gibi, bir kez daha yoğun şiddetle ilişkilendirilerek gösterilir. Bulundukları mekân gettonun dışındaki toplumsal sınıflara da açık bir alan izlenimi uyandırmaktadır. Ancak Cebrail'in egemen toplumun dolaysızca temsil edildiği düşünülebilecek böyle bir ortamda

yeniden şiddete başvurması, onun getto dışındaki toplumsal yapı içinde ancak bir “yabancı” olarak konumlandırılmasına izin vermektedir.

Gün ve gece birbirine karışmıştır. Cebrail ve Costa, bir sonraki sahnede, nehir ya da göl kenarındaki bir rıhtımda oturmaktadırlar. İkisi de oldukça üzgündür. Cebrail başını çevirmeden Costa'ya “Alice'le yattım.” der. Costa şaşırarak “Ne yaptın?!” diye sorar, ardından ekler: “Bobby biliyor muydu?” Cebrail “Evet.” anlamında, hafifçe başını sallar. Costa “Peki şimdi ne olacak?” diye sorduğunda ise “Bilmiyorum.” diye yanıt verir. Costa ayağa kalkıp Cebrail'in yanından uzaklaşır. Cebrail üzgündür ve Bobby'e ihanet ettiğini düşünmektedir. Costa da hiçbir şey söylemeden kalkıp giderek Cebrail'in “hatasını” yüzüne vurmuştur.

Sonraki sahneden itibaren Cebrail ve Costa'nın eylemleri izleyiciye, koştut biçimde aktarılır. Cebrail, odasında, aniden doğrularak yatağından kalkar. Işığı yakmadan salona geçer ve vitrinin çekmecesindeki silahı yanına alır. Bir sonraki sahnede etraf aydınlıktır. Cebrail, çeşitli havayolu şirketlerinin biletlerinin satıldığı bir ofise girer. Görevli kıza, İstanbul'a ilk uçuş için bir bilet istediğini söyler. İlk uçuş ertesi sabaktır ama dönüşü daha ileri bir tarihtedir. Cebrail “Dönüş bileti istemiyorum.” der. Genç kız “Ama o zaman daha ucuz oluyor.” diye ısrar eder. Cebrail bu kez “Evet ama dönmek istemiyorum.” diye yanıt verir. Kız bileti uzattığında anlaşılır ki bilet gidiş-dönüş kesilmiştir. Cebrail “Dönüş bileti istemiyorum.” diye tekrar ettiğinde genç kız “Belki fikrini değiştirirsin.” diye yanıt verir.

Bu sahnedeki diyalog birkaç biçimde okunabileceği gibi, en çok, Cebrail'in hapisten çıktığından bu yana hayalini kurduğu Türkiye'ye yerleşme fikrini sorgulaması açısından dikkat çekicidir. Cebrail, artık geçici olarak yaşadığını düşündüğü Hamburg Altona'da biraz para biriktirip Türkiye'ye yerleşmek istemiştir. Tıpkı *Duvara Karşı*'da psikaytrın Cahit'e önerdiği gibi, “kendi dünyasını değiştirmeye” niyetlidir. Bir anlamda, eğer burada kalmaya devam ederse, eski yaşantısından kurtulamayacağını ve gettonun ona suç işlemekten ya da geçici işlerde çalışmaktan başka seçenekler sunmayacağını farkındadır. Bu farkındalık çerçevesinde, artık özdeşleşmekte güçlük çektiği hatta reddettiği “Muhammed Ali” kimliğini,

aidiyet bağlarını koparmaya çabaladığı gettonun sokaklarında bırakarak kendisi için yeni bir hayat ve yeni bir kimlik edinme arayışına girmiştir. Bu tür bir arayışı, gettonun dışında ancak yine aynı ülkede sürdürmek istemeyişi anlamlıdır. Eğitim düzeyiyle, geçmişiyile, etnik ve dînî aidiyetiyle onu yargılamayacak, yabancılaştırmayacak bir kültürel ortama ihtiyaç duymaktadır. Cebrail'e göre böyle bir ortamın, Almanya'da, gettonun dışında bir toplumsal yerleşim biriminde bulunması olanaksız gözükmektedir. Biriktirebildiği parayla yeni bir iş ve yeni bir hayat kurma hayali, belli ki köklerini temsil eden anayurtta gerçekleşebilir görünmektedir. Ancak kendisine bilet satan genç kızla aralarında geçen diyalog, Cebrail'in içinde bulunduğu çatışmalı durumun da etkisiyle, bir daha dönmemesine gitmenin, dünyasını değiştirmenin ve Hamburg Altona'daki aidiyet bağlarından kopabilmenin olanaklılığını sorgulamaktadır.

Satış ofisindeki bu sahnenin ardından gelen birkaç sahne, Costa'nın eylemlerini gösterir. Costa bir müddet kilisede oturur; daha sonra, arkadaşlarıyla ortak tanıdıkları olan Neco'nun yanına giderek ondan bir silah temin eder; Ceyda'ya Bobby'nin öldüğünü haber verir ve yola koyulur. Cebrail'se vedalaşmak için Alice'in evine gelmiştir.

Cebrail kapıda Alice'e "Yarın gitmeden önce seni görmek istedim." der. Alice genç adamı içeri davet eder. Mutfakta geçen sahnede, aralarında bir diyalog başlar. Alice "Şimdi ne olacak?" diye sorar. Cebrail "Bir hata yaptık." diye yanıt verir; Alice onaylar. Diğer yandan, Cebrail'in birkaç gün daha kalmasını istemektedir. Sarılırlar. Bu sırada Alice, Cebrail'in belindeki silahı farkeder. Aynı anda sahne, kesmeyle Costa'ya dönerek sonlanır. Costa, caddelerden birinde, öfkeli ve hızlı ilerlemektedir. Tekrar Alice ve Cebrail'e geçildiğinde ise aralarındaki diyalogun yeni bir boyut kazandığı görülür. Alice Bobby'nin öldüğünden haberdardır. Onu öldüren Muhamer'i kastederek Cebrail'e "Öldürüp sonra da kaçacak mısın!? Bu korkakça. Silahı bana ver." der. Ancak Cebrail, Muhamer'den alınacak intikamı Bobby'e borçlu olduğunu söyler. Alice'e göre ise hiçbir şey borçlu değildir. Başına gelenlerden Bobby sorumludur. Ancak Cebrail karardır. "Onun kız arkadaşıyla yattım ve o öldü. Ona ihanet ettik. Onu yüzüstü bıraktık. Başı belâdaydı ve ona sırtımızı

döndük.” diye karşılık verir. Alice direnmeye devam eder. Cebrail, hayatının geri kalanını vicdan azabıyla geçirmek istemediğini söyler. Sesleri oldukça yükselmiştir. Alice “Biz sadece sevişmedik. Ben sana âşık oldum.” deyince Cebrail Alice’i susturmak ister; Alice’in aşkıyla, Bobby’e ihanet ettiği düşüncesi arasında kalmıştır. Alice Cebrail’i ikna çabasını sürdürür. Ne yapacağını bilemeyen Cebrail’in elinden silahı almayı başarır ve tezgâha bırakır. O sırada kapı çalar. Gelen Ceyda’dır. Ağabeyine neler olduğunu sorar. Cebrail “Yok bir şey.” diye yanıt verir. Ceyda devam eder: “Costa kafayı yiyor. Tabancası var. Benimle Sven’e sataştı sonra da kaçtı.” Aralarında geçen bu Türkçe konuşmadan sonra Cebrail tezgâhın üstündeki silahı yeniden beline koyar. Alice şaşkındır. Ceyda ve ağabeyi aralarında Türkçe konuştukları için Cebrail’in niçin yeniden silaha sarıldığını anlayamamıştır. Ceyda’ya sorar. Ceyda “Bilmiyorum.” diye yanıt verir. Alice Cebrail’i engellemek için yeniden önüne geçtiğinde genç adam “Bırak geçeyim.” der. Ceyda Alice’i “Bırak geçsin.” diyerek kenara çeker. Cebrail evden ayrılır.

Sahne de Cebrail’le Alice arasında geçen diyalog, Cebrail’in Bobby ve Costa’yla dostluğuna ne kadar değer verdiğinin bir göstergesidir. Kız arkadaşıyla birlikte olarak ve ona yardım etmeyerek Bobby’e ihanet ettiğini düşünmektedir. İntikamını alırsa belki biraz rahatlayacaktır. Özellikle yerel geleneksel değerlerle örüntülenmiş erkek dünyasında, arkadaşın sevgilisine başka bir gözle bakmak affedilir bir hata değildir. Cebrail’se hem Alice’le birlikte olmuş hem de Bobby’e sırtını dönmüştür. Bunu ne kendi ahlâk anlayışına ne de bir anlamda taşıyıcısı olduğu “erkeklik” söylemine uygun bulmaktadır. Diğer yandan, Bobby’i defalarca uyarmasına rağmen dikkate alınmadığını; Muhamer’in kulübüne gelip Costa’yla ikisini götürmek istediği gece, öldüresiye dayak yerken Bobby’nin kılının bile kıpırdamadığını unutmamıştır. Üstelik Bobby, Muhamer uğruna Alice’e de şiddet uygulamıştır. Bütün bu olanların yanı sıra Alice’in ona âşık olduğunu söylemesi, kafasını karıştırır. Kendi kimlik konumundan bakıldığında, Alice’i haklı bulmaktadır ve duygularına karşılık verdiği genç kızın sözünü dinler; silahı ona verir. Ancak Ceyda’nın gelişi her şeyi değiştirir. Ceyda ağabeyiyle Türkçe konuşur. Sanki Costa’yla ilgili gelişmeleri anlattığında, ağabeyinin bir şekilde harekete

geçeyeceğini ve Alice'in buna engel olmak isteyeceğini tahmin etmektedir. Hem ağabeyine hem de onun kimliğinin bir parçasını oluşturan yerel geleneksel değerlere yabancı olmadığı için bir sonraki adımı görebilmektedir. Üstelik Costa'nın silahının olması ve çıldırmış hâli Ceyda'ya, ağabeyinin bir şeyler yapmasının gerekli olduğunu düşündürmüştür. Bu sahnedeki “dil değiştirme”, duyguların devreye soktuğu tepkeci (refleksif) bir tercihten çok, melez kimliğin bilinçli biçimde gerçekleştirdiği bir bağlam değişikliğini ifade eder. Böylece Alice, konuşulanları anlamayarak devre dışı kalmıştır. Cebrail'i durdurmak için önüne geçtiğinde ise onu Ceyda kenara çeker. Ağabeyini durduramayacaklarını bildiği gibi durdurulmaması gerektiğini de düşünmektedir. Bu anlamda, Cebrail, Bobby ve Costa arasındaki dostluğa biçilen payeyi ve bu dostluğun temsil ettiği geleneksel ahlâki değerleri de onaylamış olur. İkincisi, sanki Ceyda da bulundukları mevcut sosyo-kültürel konumda, melez kimliklerinin onları, getto dışında bir dünyaya taşımaya yetmeyeceğinin farkında gibidir.

Costa, Muhamer'i, kulübünün arka kapısından çıkarken yakalamış; onu vurduğunu sanırken çete liderinin bıçak darbeleriyle yere yığılmıştır. Muhamer öldürücü darbeyi vuracağı sırada, ağabeyinin taksisiyle Cebrail görünür. Otomobili Muhamer'in üzerine sürer ve onu yere düşürür. Daha sonra araçtan iner ve hemen Costa'nın yanına koşar. Costa ölmemiştir. Muhamer'in yığıldığı yerden söylediği kışkırtıcı sözler Cebrail'i bir kez daha harekete geçirir. Genç adam, yanına geldiği Muhamer'i, belinden çıkardığı silahını ateşleyerek öldürür. Costa, şimdi, Cebrail'in kollarında bir taraftan ölmek için direnmekte, bir taraftan sevdiği Yunanca şarkıyı mırıldanmaktadır.

Sonraki sahne, Cebrail ve Alice'i son kez biraraya getirir. Karanlık ve boş caddenin kaldırımında, ikili planda görüntülenirler. Alice “Gidecek misin?” diye sorar. Cebrail başıyla onaylar. Alice bu kez “Dönecek misin?” diye sorar. Cebrail “Bilmiyorum.” diye yanıt verir. Sarılırlar. Alice Cebrail'den ayrılarak boş kaldırımda yürümeye başlar.

Anlatının da final sahnesini oluşturan son sahne, Cebrail'in evinde geçer. Babası salonda namaz kılarken görülmektedir. Arka planda Cebrail,

çerçeveye girer ve sessizce silahı, vitrin çekmecesindeki yerine bırakır. Babası selam verip arkasını döndüğünde Cebrail'i ayakta dikilmiş görür ve konuşmaya başlar: “Oğlum, beraber namaz kılsak olmaz mı? Biliyorsun, filmler bittiği gibi bir gün bu hayat da bitecek.” Cebrail bu kez babasının önerisini geri çevirmez, başıyla onaylar. Aynı anda Sezen Aksu'nun “Kavaklar” şarkısı fonda yükselir. Sonraki planda Cebrail, tıpkı babası gibi başında takke, onunla birlikte namaz kılmaktadır. Kamera ikisinin üzerinden yükselerek duvarda, Cenk'in düğününde çekilmiş fotoğrafları içine alan bir çerçeveye yaklaşır. Çerçeve içinde ise üç arkadaşın birlikte çektiikleri son fotoğrafa odaklanır. Görüntü kararır.

Filmin son sahnesi, Cebrail'in içinde bulunduğu konum itibariyle “varoluşsal güven duygusu”nu temin edebileceği bağlam olarak köklerine, geleneksel değerlere ve dîne işaret eder. İçinden çıkmayı başaramadığı gettonun suç dünyası onu döndürüp dolaştırıp babasının yaşatmaya çabaladığı geçmişe ve dînin kaynaklık ettiği geleneksel manevî değerlerin yanına konumlandırmıştır. Artık uğrunda çabalaması gereken başka bir şey kalmamıştır; zaten gücü de tükenmiştir. Baba, oğlunun nereden geldiğine, nereye gideceğine aldırılmaz. Muhamer'in adamlarının, yüzünde bıraktığı izleri merak etmez. Sadece oğluna “filmlerin bittiği gibi bu hayatın da bir gün biteceği”ni hatırlatır. Cebrail, babasının daha önceki çağrısına pek aldırış etmemiş; başka bir sahnede, Bobby onu Alice'le birlikte gördükten sonra, içini rahatlatmak için camiye ve namaza sığınmış; ancak aklını toplayamadığından olsa gerek, namazı yarıda bırakıp oradan ayrılmıştır. Şimdi Cebrail için düşünecek bir şey kalmamıştır. Anlatı metnin sonunu kapatmayarak Cebrail'in Türkiye'ye gidip gidemeyeceği sorusunu yanıtsız bırakır. Ancak gidemeyecekse de büyük olasılıkla tutuklanıp yeniden cezaevine konulacaktır. Bu çıkmaz içinde, Cebrail'in kimliğinde barındırdığı ve onu özgür bir dünyaya ulaştırabilecek hiçbir kültürel değer yoktur. O da en azından şimdilik, her şeyin hareket halinde olduğu ve hiçbir yere ulaştırmadığı dışarıdaki dünya yerine, dînî duygular ve geleneklerin sürekliliğiyle güven verdiği babasının dünyasına sığınmayı seve seve kabul eder.

3.4.3.Yaşamın Kıyısında

3.4.3.1. Sekans 1: Nejat ve Ali'nin Dünyası

Çözümlemeye bağlam oluşturan ilk sekans, anlatının birinci bölümünde, Nejat'ın trenle yolculuk ettiği sahneyle başlar, babasıyla birlikte Bremen'deki yaşamlarını sergileyen sahnelerle devam eder ve üniversitede ders verirken görüldüğü sahneyle sona erer.

İlk sahnede Nejat, hareket halindeki trenin kompartımanlarından birinde yalnız oturmakta ve gazete okumaktadır. Nejat'ın görüntüsü, tren camına yansıyan haliyle aktarılır. Otuzlu yaşlarının başında olduğu tahmin edilen bu genç adamın kıyafeti ve fiziksel görünüşü, iyi bir işi ve düzenli bir hayatı olan modern Batılı birey imajıyla örtüşmektedir. Mekanik bir sesin, trenin az sonra Bremen'e ulaşacağını duyurmasıyla, kafasını okuduğu gazeteden kaldırır. Dışarıdaki dünya, trenin hızlı ilerleyişiyle akıp gitmektedir. Bu kısa sahne, Marc Augé'nin “ yer olmayan yer”leri tanımlarken örneğini verdiği hızlı trenle yolculuk deneyimini yansıtmaktadır. Tren, farklı yerleşim birimlerinin kenarından hızla geçerken yolcular, tarihi ve kültürel nitelikler taşıyan bu yerleşim birimlerini, ancak tabeladaki yazılar ya da anonslar aracılığıyla deneyimlemektedirler. Küresel postmodern dünyanın kanıksanmış imleyicilerinden olan bu gelip geçicilik ve hareketlilik, Nejat'ın işine gelip giderken yaşadığı, “yersiz-yurtsuzlaşma”nın günlük deneyimlerinden biri haline gelmektedir. Sonraki sahnede genç adam, iki yanına evlerin sıralandığı genişçe ve sakin bir caddenin kaldırımında yürürken görülür. Az sonra bu yapılardan birinin kapısını açar ve içeriye girer. Burası, Nejat'ın babasıyla birlikte yaşadığı banliyödeki evidir.

Nejat'ın babası Ali, mutfakta yemek pişirmektedir. Nejat hızlı biçimde mutfağa girer, babasına Almanca selam verir. Ali, oğlunun selamına Türkçe karşılık vererek konuşmaya devam eder. Balıklar henüz pişmemiştir. Nejat oturup beklemelidir. Baba ve oğlun ilk kez birarada gösterildiği bu sahnede “dil değiştirme” oldukça hızlı ve yoğun biçimde gerçekleşmektedir. Nejat'ın Türkçe sorduğu bir soruya babası Almanca yanıt verirken, tersi de gözlemlenmektedir. Nejat hızlı hareketlerle dolaptan bir bardak çıkarır,

sandalyeye oturur ve çantasından babası için aldığını söylediği bir kitap çıkarır. Ali, kitabın konusunu sorduğunda Nejat “Oku işte.” diye yanıt verir. Birazdan Nejat’ın masaya koyduğu bardağı neyle dolduracağı da anlaşılır. Babası “Rakı mı içiyorsun?” diye sorar. O da içmek istemektedir.

Bu sahne, ikinci kuşaktan bir Türk göçmen karakter olan Nejat ve birinci kuşağı temsil eden Ali’nin kimlikleri ve birbirleriyle olan ilişkileri hakkında ilk ipuçlarını verir. Ali, 60’lı yaşlarında, Karadenizli olduğu konuşmasından hemen anlaşılan bir Türk göçmenidir. Emekli ve dul olduğu bilgisi, önceki sahnelerde, fahişelik yapan Yeter’le diyalogları aracılığıyla verilir. Ali’nin bu sahnede Nejat’la olan diyalogu, onun yumuşak başlı, oğluyla daha çok arkadaşça bir ilişki sürdüren, otoriteden uzak bir baba olduğu izlenimi uyandırır. Ali ne *Duvara Karşı* ne de *Kısa ve Acısız*’daki otoriter ya da geleneksel ve dînî değerlere düşkün baba figürüne uyum göstermektedir. Oğlu Nejat’la rakı içen yaşlı adam, sanki ikinci kuşağın bir üyesiymiş gibi sık sık ve akıcı biçimde Almanca konuşmakta ve anadiliyle Almanca arasında sık geçişler yapmaktadır. Nejatın da davranış ve sözlerinden, babasıyla uzun süredir birlikte yaşadığı ve bu yaşam biçimini benimsediği gözlenir.

Bir sonraki sahnede Nejat, evlerinin bahçesinde oturmaktadır. Oturdıkları daire, binanın zemininde konumlandığı için arka kapı, küçük bir bahçeye açılmaktadır. Ali çerçeveye girdiğinde, bahçeyi sınırlayan demirlerin kenarına ekilmiş domateslerle onun ilgilendiği anlaşılır. Ali sebzeleri sularken Nejat da masaya oturmuş, gazete okumaktadır. Babası, İranlı bir arkadaşından iyi bir at yarışı tüyosu aldığını söyler ve atın ismini verir: “Ofllu Sunsine”. Nejat atın ismini kontrol etmek için gazeteye dikkatlice baktığında, okuduğu şeyin bir at yarışı bülteni olduğu anlaşılır. Nejat atın ismini doğru okuyarak sorar: “‘Sunshine of Life’ mı?” Sahnede babanın, atın İngilizce ismini kendi kültürel çerçevesi içinde telaffuz ettiği gözlenir. Bu noktada oğluyla arasındaki eğitim ve kültür farkının bir yüzü de gün yüzüne çıkmış olmaktadır. Nejat, Türkçe ve Almanca dışında, İngilizce de bilmektedir. Babasına, atın favori olmadığını söyleyince Ali, Almanca “Göreceğiz.” diye yanıt verir.

Ertesi gün, baba ve oğul at yarışı izlemeye gelmişlerdir. Favori olmasa da seçtikleri at, yarışı birinci tamamlamıştır. Nejat ve Ali sevinçle birbirlerine sarılırlar. Baba, parayı aldıktan sonra “Gel sana dondurma ısmarlayayım.” der. Sonraki sahnede, tren istasyonunun önündeki büyükçe meydanda oturmuş, dondurma yemekteler. Ali, alışıldık yöresel şivesiyle Nejat'a “Sen şimdi kimi düzüyorsun?” diye sorar. Nejat şaşırılmış bir şekilde babasının yüzüne bakınca Ali bu sefer başka bir kelime kullanarak ve eliyle de işaret ederek soruyu tekrarlar. Nejat bozuntuya vermeden “Baba, centilmen adam böyle bir şey konuşmaz.” diye yanıt verir. Bu yanıt Ali'nin pek hoşuna gitmez. Hafifçe sırtını dönerek Almanca “Bak bunu bilmiyordum.” der ve Türkçe devam eder: “Seninle de bir şey konuşulmaz ki.” Nejat, babasının sözüne aldırış etmez. Verdiği kitabı mutlaka okumasını söyleyerek babasının yanından ayrılır. Nejat, bir sonraki sahnede, üniversite dersliğinin kürsüsünde, ünlü Alman edebiyatçı J.W. Goethe'yi konu edinen bir ders vermektedir.

Bir babayla oğulun bu kez Almanya Bremen'deki banliyö yaşamlarından bir kesit sunan bu sekans, *Duvara Karşı* ve *Kısa ve Acısız*'da birinci ve ikinci kuşağı temsil eden karakterler arasındaki ilişkiden oldukça farklı bir ilişki biçimini ortaya koyar. Bu farklılık hem Ali'nin, Cebrail'in babası ya da Sibel'in babasından çok farklı bir kimlik portresi çizmesiyle hem de Nejat'ın, diğer iki anlatının ikinci kuşağı temsil eden karakterlerinden farklı bir ekonomik ve sosyo-kültürel konuma sahip olmasıyla vurgulanır. Ali emekli olmasına, eşini kaybetmesine rağmen Almanya Bremen'deki yaşamına devam etmektedir. Dışarıdaki dünyayla tek bağlantısının oğlu olmadığı da anlaşılmaktadır. İyi derecede Almanca bilmektedir ve Nejat'la cümleler arası bir düzeyde hem Almanca hem Türkçe konuşmaktadır. Yine diğer iki anlatıdaki birinci kuşak temsillerinden farklı olarak dînî değerlerle bağlantısı oldukça zayıf gözükmemektedir: Ali içki içer, at yarışı oynar, fahişelerle birlikte olur, sık sık küfürler konuşur. Bu tür bir kimlik yapılanmasında onun, eşini uzun zaman önce kaybetmesinin de etkisi olabilir. Diğer taraftan, Ali'yle ilgili şimdiye dek söylenenler, tıpkı İranlı biriyle arkadaşlık etmesi örneğinde olduğu gibi, onun hem egemen toplumun temsil ettiği kültüre hem de

çevresindeki varlığı olası diğer farklı kültürlere açık ve onlarla etkileşim içinde olabilen bir yaşam sürdürdüğüne işaret etmektedir. Onun kimlik ifadesinde birden fazla kültürel bağlamın izine rastlanır olması, diğer iki anlatıdaki birinci kuşak temsilcilerinin kültürel kimliklerinde gözlemlenenin aksine, “yeniden-yer yurt edinme”nin kültürel kapanma ve geçmişin yeniden üretilmesi yoluyla gerçekleşmediğinin bir göstergesidir. Bunun yerine, Ali’nin göç sonrası deneyimleri çerçevesinde yaşadığı “yersiz-yurtsuzlaşma”nın, beraberinde kültürel etkileşim ve nihayet melezleşmenin izlerinin sürülebildiği bir “yeniden yer- yurt edinme” tablosunu ortaya çıkardığı söylenebilir. Ali’nin Almanya’daki yaşamıyla ilgili tek sıkıntısı, yalnız oluşudur. Nitekim fahişelik yapan Yeter’le tanıştıktan sonra, ona, işinde kazandığı parayı vermek koşuluyla kendisiyle birlikte yaşamayı teklif eder. Yeter’in fahişe olması, Ali’nin “âhlak”, “namus” gibi kavramlara geleneksel bir çerçeveden bakmadığına ya da kimliğinin bu kavramlarla doğrudan ilişkilendirilemeyeceğine işaret etmektedir. Nejat ise mesleği, görünümü, sosyal, kültürel ve ekonomik konumu açısından Cebail, Cahit, Sibel ya da Ceyda’ya göre farklı bir sınıfa aittir. Ancak bu farklılığın onu bütünüyle Almanlaştırdığı söylenemez. Babasıyla birlikte yaşamakta; onun temsil ettiği kültürel ortamı gündelik yaşamı içinde paylaşmakta ve mutlu gözükmemektedir. Diğer yandan, söz konusu farklılık, ev sahibi toplum içinde bir yabancı olarak görülmesini, “öteki”leştirilmesini güçleştirmekte ve onun Almanya’daki toplumsal yaşamın merkezinde rahatlıkla konumlandırılabilmesinin önünü açmaktadır. Ancak bu görüntü, Nejat’ın kimliğinin üzerinde yapılandığı bu melez bağlamı benimsediği anlamına da gelmemektedir.

3.4.3.2. Sekans 2: Kimlik Çatışmaları

Çözümlemeye bağlam oluşturan ikinci sekans, Yeter, Ali ve Nejat’ın ilk kez, evdeki akşam yemeğinde biraraya geldikleri sahneyle başlar, Nejat’ın Yeter’in öyküsünü öğrendiği sahnelerle devam eder ve Yeter’in ölümüyle sonuçlanan sahneyle noktalanır.

İlk sahnede, Yeter, Nejat ve Ali, bahçede yemek yemektedirler. Sofrada yine rakı ve balık vardır. Yemekleri Ali pişirmiştir. Karısını erken

kaybettiği için Nejat'a hem analık hem de babalık ettiğini söyler. Nejat, tabakları kaldırmak için hareketlenen babasını engelleyerek onları içeriye kendisi taşır. Yeter Ali'ye "Oğlunu iyi yetiştirmişsin." der. Ali "Kız gibi değil mi?" diyerek güler. Nejat tekrar masaya döndüğünde, Ali'yle Yeter arasında, iki karakteri daha yakından tanıtan bir diyalog geçer. Ali, karısını, Nejat altı aylıkken kaybetmiştir. Sonra yeniden, dul bir kadınla evlenmiş ancak onunla anlaşamamıştır. Yeter de bunun üzerine dul olduğunu söyler. Kocasını Maraş'ta vurmuşlardır. Ali "Sen Maraşlı mısın?" diye sorar. Yeter onaylar. İçecek getirmek için bu kez Ali içeri gittiğinde Yeter Nejat'a sorar: "Sen şimdi harbiden profesör müsün?" Nejat "Ja (Evet)" diye yanıt verir. Ali tekrar masaya gelir. Bu sefer tatlıları getirmek üzere Yeter masadan kalkacaktır. Nejat babasına alaycı bir tonda Almanca "Çok içme baba." der. Ali önce Almanca "Çok içmiyorum." dedikten sonra cümlemin sonuna Karadeniz Bölgesi'nde alışıldık bir yöresel ünlem olan "daa!" ifadesini ekler. Ardından çok içmediğini Türkçe olarak yineler. Kesmeyle sonraki sahneye geçildiğinde Nejat zil zurna sarhoş olmuş babasını yatağına taşımaktadır. Ali zar zor yatağına giderken "Bilerek sarhoş ettiniz beni." diye tepki gösterir. Bir yandan da küfretmektedir. Oğluna "Sakın ona dokunma!" der; küfreder.

Nejat babasını yatağa yatırdıktan sonra bahçeye, Yeter'in yanına geri döner. Konuşmaya başlarlar. Genç adam, babasının Yeter'le nasıl tanıştığını bilmemektedir. Yeter "Sana anlatmadı mı?" diye sorar. Nejat'ın bilmediğini öğrenince anlatmaya başlar. Türkçe "Ben bir hayat kadınıyım." der. Nejat anlamamıştır. "Hayat kadını ne demek?" diye sorunca Yeter, Almanca "Orospu." diye yanıt verir. Sonra Türkçe'ye dönerek "Bildğin orospu işte." diye tekrar eder. Ardından iyi geceler dileyip içeri girer. Nejat şaşkınmıştır ancak şaşkınlığı uzun sürmeyecektir. Biraz sonra Yeter içeriden "Nejat!" diye bağırır. Nejat koşarak içeri girer, çerçeve dışından "Baba!" diyen sesi duyulur.

Diyalogların, karakterlerin kişilikleri, kendileri ve çevreleriyle olan çatışmalarını aktarmada büyük bir işlev üstlendiği anlatının bu sahnesinde, Yeter, Ali ve Nejat hakkında, aralarında geçen konuşmalar aracılığıyla bazı bilgiler edinilir. Ali, annesinin yokluğunun da etkisiyle oğlunu "bir kız çocuğu" gibi yetiştirmiştir. Bu benzetme Ali'ye ait olmasına rağmen doğruluk payı

vardır. Küçük yaşta annesini kaybeden Nejat, babasının yanından ayrılmamış; iki kişiden oluşan aile ortamında, kaçınılmaz olarak babasının etkisiyle büyümüştür. Sonuçta ortaya, profesör mertebesinde akademisyenlik gibi, ekonomik açıdan tatmin edici, aynı zamanda, saygın bir mesleğe sahip olmasına rağmen babasından ayrı yaşamayı düşünmemiş, ona ev işlerinde yardım eden saygılı bir erkek evlat portresi çıkmıştır. Ancak bahçede ve evin içinde geçen konuşma ve davranışlardan anlaşılmaktadır ki Nejat'la babası arasında üstü örtülü bir çatışma sürüp gitmektedir. Anlatının başından bu yana, söz konusu çatışmanın temel kaynağı olarak somut bir gerekçe gösterilmemiştir. Nejat'ın babasına duyduğu öfkenin tek somut yansıması, yine somut bir gerekçeye dayandırılarak, Ali'nin Yeter'in ölümüne sebep olmasıyla ortaya çıkar. Bunun dışında, anlatı boyunca Nejat'la babası arasında süregiden sessiz çatışmanın kaynağı, sadece göçmenlik bağlamında temellendirilemeyen bir “kuşaklar arası farklılık” olarak gösterilir. Ali, birinci kuşaktan göçmenlerde genel bir eğilim olarak gözlemlenebilecek kültürel bir kapanma yaşamamış; anayurda dönme hayalleri kurmamış ya da hayalî anayurt fikrini, dînî ve geleneksel değerleri yeniden üreterek canlandırma çabasına girmemiştir. Aksine, somut biçimde diline yansıyan bir kültürel etkileşim sürecinin parçası olmuş ve bu anlamda melez olarak nitelenebilecek kimliğini, onun bileşenlerini oluşturan yerel kültür ve modern Batı değerleri üzerinde görece sabitlemeyi başarmıştır. Bu anlamda Ali'nin, ikinci kuşağın temsilcisi olan oğluyla, ilk sekansa yansıdığı gibi, çok daha arkadaşça ve yakın bir ilişki kurması beklenir. Ancak anlaşılmaktadır ki öyle değildir. Nejat'ın sakin ve içine kapalı dünyası, Ali'nin dışa dönük ve agresif dünyasıyla çatışmaktadır. Nejat, postmodern küresel hareketliliğin içinde kaybolduğu yalnız dünyasının içinden, babasının dünyasını ve kültürel konumunu anlamakta güçlük çekmektedir. Egemen toplumun eğitim sistemi içinde, köklü ve iyi bir öğrenim görmüş olan Profesör Nejat'ın, toplumsal çevresinin ona kattığı kültürel değerler ve eğitiminin getirmiş olduğu birikimleri, babasının yerel kültürden kabalaştırarak uyarladığı gündelik pratiklerle örülmüş hırçın dünyasına çarpıp geri dönmektedir. Bu duvar en çok, Ali'nin eskisi gibi muktedir bir erkek olamamanın verdiği eksikliği ve buna

sahip olan oğluna duyduğu kıskançlığı, küfürlerle örüntülenen bir erkeklik söylemi içinden telâfi etmeye çalıştığı anlarda belirginlik kazanmaktadır.

Bir sonraki sahnede Nejat ve Yeter, Ali'yi getirdikleri hastanenin koridorunda, doktoru beklemektedirler. Doktor Nejat'a, Ali'nin durumunun kritik olduğunu, bir operasyon geçirmesi gerektiğini ve bir süre daha gözlem altında tutulacağını söyler. Hastayı şimdi göremeyeceklerdir.

Yeter ve Nejat, Ali'yi hastanede bırakmış, otobüsle eve dönmektedirler. Konuşmaya başlarlar. Nejat Yeter'e, bir çocuğu olup olmadığını sorar. Yeter anlatmaya başlar. Türkiye'de 27 yaşında bir kızı vardır. Annesinin bir ayakkabıcıda çalıştığını sanıyordur. Nejat'a "Arada bir ayakkabı gönderiyorum ona." der; "Kızım için her şeyi yaparım." diye devam eder. Onun cahil kalmasını istememiştir. Okuyup tahsilli, kültürlü, iyi bir insan olmasını istemiştir; tıpkı Nejat gibi. Nejat'sa Yeter'in, kızı için istediği bu tablonun en ideal biçimine sahipken mutsuz gözükmemektedir.

Yeter ve Nejat ertesi gün Ali'yi ziyaret ederler. Ali, yaşlılığın zorluklarından yakınmaktadır. Öfkeli. Bu şekilde yatağa düşmesini hazmedememektedir. Nejat'a "Domatesleri sulamayı unutma." diye tembih eder. Yeter ve Nejat'ın yeniden evin bahçesinde görüldükleri sonraki sahnede Nejat, babasının tembihlediği üzere, domatesleri sulamaktadır. Bir Alman üniversitesinde profesör olması, Nejat'ın sosyal kimliğine herhangi bir katkıda bulunmamış gözükmemektedir. Yaşamı, okula gitmek için kullandığı ulaşım aracı, okul ve ev arasında geçen zamanlardan ibarettir. Bu süreçte, Yeter'in, kızına daha iyi bir yaşam sunmak için verdiği mücadele ona çok daha anlamlı gelmektedir. Yeter'in hem kızı için kendini feda etmesi hem de ona ulaşamıyor oluşu Nejat'ı etkilemiştir.

Ali eve döner; baba ve oğulun, Yeter'in de dahil olduğu rutin yaşamları kaldığı yerden devam ediyor gözükür. Üçünün yeniden evde olduğu sahnede Yeter, mutfakta börek hazırlamaktadır. Ali karyolada bezgin otururken, işe gitmek üzere hazırlanan oğlunu yanına çağırır. Nejat'a, kaba bir üslûpla, Yeter'le birlikte olup olmadığını sorar. Nejat öfkelenmiştir; ancak yanıt vermeden babasının yanından ayrılır. Ali, birazdan, sakladığı sigarayı çıkarıp yakınca, Nejat öfkesini dışa vuracaktır. Yine de babası, Nejat'ın bu öfke

patlamasına aldırış etmez. Oğluna “Hayatıma karışma. Senin hayatın ayrı, benim hayatım ayrı.” diye yanıt verir. Nejat bir kez daha sessiz kalır. Eşyalarını alarak hızla evden çıkmaya hazırlanır. “Gidiyor musun?” diye soran Yeter'i yanağından öperek kapıya yönelir. Yeter Nejat'a, yolda yemesi için, hazırladığı böreklerden verir.

Nejat'ın yalnız dünyasını ve babasıyla sorunlu ilişkisini açıklayan etkenlerden biri de bu sahnede belirginlik kazanır. Altı aylıkken annesini kaybeden Nejat'ın, Yeter'in öyküsünü dinledikten sonra ona bakış açısı değişmiştir. Şimdi evlerinde börek pişiren, babasına elinden geldiğince hoşgörölü ve yardımsever davranan, kendisine yolda yemesi için börek veren bu kadının varlığı, kimliğinin önemli bir bileşenini oluşturan aile yaşamında, boş kalmış anne figürünün yerini doldurmaktadır. Nejat, anlamsız bulduğu imâ edilen hayatının devamına, bu boşluğu dolduran Yeter'in amacını devralarak anlam katmaya çalışacaktır.

Sonraki iki sahnede Nejat, yalnızlığı içinde resmedilir. Yeniden trendedir ve dışarıda hızla akıp giden görüntüleri izlemektedir. Nejat'ın hareketsiz konumlandığı, dışarıdaki dünyanın ise hızla akıp gittiği bu resim, bir kez daha onun yaşadığı yersiz yurtsuzlaşmaya atıfta bulunmaktadır. Nejat, kültürel deneyimlerin yerel ve fiziksel bağlamlarından koparılmış biçimde yaşandığı bu hareketlilik içinde, melez kimliğini sabitleyebileceği yeni bağlamlar arayışındadır.

3.4.3.3. Sekans 3: Köklere Dönüş

Çözümlemeye bağlam oluşturan üçüncü sekans, Yeter'in ölümünden sonra Nejat'ın Türkiye'ye gelişyle başlar, Yeter'in kızı Ayten'e ulaşma çabalarıyla devam eder ve Türk- Alman kitabevinin sahibiyle tanıştığı sahneyle noktanır.

Yeter'in cenazesi Türkiye'ye getirilir. Nejat da onunla birlikte İstanbul'a gelmiştir. Cenazenin defnini gösteren mezarlıktaki sahneden sonra kuzeniyle birlikte, Yeter'in ailesinin evine gelirler. Nejat, Yeter'in kızı Ayten hakkında bilgi edinmeye çalışmaktadır. Ancak onlar da Ayten'in nerede olabileceği ya da ne yaptığına ilişkin herhangi bir şey bilmemektedirler. Nejat'a gösterdikleri

fotoğraf albümünde, Ayten'e ait olan en yeni resim, çocukluk yıllarında çekilmiştir. Nejat, onun yerine, albümde gördüğü Yeter'in fotoğrafını yanına alır. Kuzeniyle birlikte evden çıkarlar.

Nejat kuzenine bir otelde kalacağını söyler. “Yalnız olmayı seviyorum.” der. Kuzeni ne zamana kadar İstanbul'da kalacağını sorduğunda “Onu bulana kadar.” diye yanıt verir. Oysa daha uzun kalacaktır.

Bir sonraki sahnede Nejat, İlçe Emniyet Müdürlüğü'ndedir. Bir polis memuruna Ayten'in ismini verir. Bilgisayardan Ayten Öztürk ismini arayan memur, Nejat'a beklemesini söyleyerek yerinden ayrılır. Daha sonra, Nejat'ı bir komiserin odasına götürür. Komiser, Nejat'a, siyasi bir suçlu olduğunu bildiği Ayten'i niçin aradığını sorar. Nejat, üstü kapalı biçimde, onun okul masraflarını karşılamak istediğini söyler. Komiser nedenini sorduğunda ise “Bilgi ve eğitim, insan hakkıdır.” diye yanıt verir. Komiser alaycı biçimde gülümseyerek “Güzel laf.” der. Ardından Nejat'a kısa bir konuşma yapar. Sokaklar, önünde duran dosyalar, yüzlerce binlerce Kürt çocuğuyla doludur. Eğitimsiz oldukları, aç oldukları için her gün zorla hırsızlık, katillik yapmaktadırlar. Komiser, konuşmasının sonunda “Bunlardan birine yardımcı olmak istemez misin?” diye sorar.

Nejat, Ayten'e yardımcı olmak istemektedir. Yeter'in ailesinden aldığı fotoğrafını kâğıtlara bastırıp ilân haline getirir ve duvarlara yapıştırır. Ayten'i bulma çabası, kendi kimliğini arayış çabalarıyla koşutluk sergilemektedir. Almanya'da yerleşik bir düzeni olan genç adam, özellikle mesleğini umursamadan her şeyi bırakıp Türkiye'ye gelmiştir ve Ayten'i bulmadan da gitmeye niyeti yoktur. Onun kimliği, yıllar önce ailesinin yerel fizikî bağlarından kopup başka bir ülkeye yerleşmesiyle ve bir kenti yurt edinme çabalarıyla yapılanmaya başlamıştır. Cahit ya da Cebail'den farklı olarak Nejat, egemen toplumdan yalıtılmış bir topluluk içinde değil, kendini o toplumun merkezinde konumlandırabileceği bir statüye kavuşabilecek donanıma sahiptir. Ancak hem birinci kuşağı temsil eden babasıyla derinden süregiden çatışmaları hem de sosyal ya da kolektif kimliği bir yana, benlik arayışlarına dek uzanan kimlik sorunları, Nejat'ın benimsemiş görüldüğü çoklu kültürel bağlamın görece sabit bir kimlik yapılanması için yeterli olmadığını göstermiştir. Nejat, kim olduğuna ilişkin verebileceği güven dolu

bir yanıtı, yalnızlığına ve yersiz-yurtsuzluğuna son verebilecek ve kimliğini yapılandırabileceği yeni bağlamı oluşturacak farklı bir toplumsal çevrede aramaya karar vermiştir. Bu arayış, Yeter'in kızı Ayten'e ulaşma çabasıyla somutluk kazanacak; aynı zamanda onu, İstanbul'da başlayan ve babasının memleketi Trabzon'da devam eden köklerini keşfetme sürecine itecektir.

Kuzeniyle birlikte, bastırdığı ilânları duvarlara yapıştıran Nejat, ara sokaklarda dolaşırken bir kitabevine rastlar. Burası onun dikkatini çekmiştir; çünkü adı “Türk Alman Kitabevi”dir. Dükkânın kapısında hem Almanca hem de Türkçe “Satılık” yazısı asılıdır. Nejat, kuzeni onunla birlikte gelmeyi reddedince, tek başına dükkânın kapısından içeri girer. İçeride etrafına bakınıp yavaş adımlarla ilerlerken kitabevinin sahibi olabileceğini düşündüğü kırk yaşlarındaki adama, Almanca “İyi günler.” der. Kitabevi sahibi, kendisiyle doğrudan Almanca konuşmaya başlayan biriyle karşılaşmanın şaşkınlığı içindedir. Nejat'a aynı şekilde karşılık verir. Nejat bir müddet daha dolandıktan sonra kitabevi sahibinin yanına tekrar gelir ve dükkânı onun işlettiğini öğrenir. Tanışırlar. Adının Markus olduğunu söyleyen kitabevi sahibi, Nejat'la tanıştıktan sonra, oturmasını rica eder. Markus, Nejat ve kendisine çay istemek için, çerçeve dışında kalan yardımcısına seslenirken aksanlı bir Türkçe kullanır. Otururlar. Nejat Markus'a niçin dükkânı satmak istediğini sorar. Markus anlatmaya başlar: Yaklaşık on yıldır buradadır. Birdenbire Almanya'yı özlemiştir. “Dili de özledim. Edebiyatı özledim, şu an etrafımı çevreleyen edebiyatı özledim. Ama burası müze gibi. Yani biraz ölü. Aynı Latince gibi. Hasret çekiyorum kısaca.” diye devam eder. Nejat “Anlıyorum.” diye karşılık verir. Ardından dükkânın fiyatını sorar. Bu soru Markus'un ilgisini Nejat üzerine yoğunlaştırır. Nejat'a tekrar ismini ve mesleğini sorar. Nejat “Almanya'da Alman Dili profesörüym.” diye yanıt verince Markus çok şaşırır ve gülmeye başlar: “Ne komik ama! Almanya'dan bir Türk Alman Dili profesörü, Türkiye'de bir Alman kitabevine düşer. Ne tesadüf!” Nejat, bu tesadüf hoşuna gitmişçesine yanıt verir: “Evet, belki.”

Markus'un son cümleleriyle çerçevesini çizdiği öykü, Nejat'ın Türkiye'deki yerleşik hayatının başlangıcını oluşturacaktır. Markus on yıl önce geldiği Türkiye'de bu kitabevini açmış ya da devralmış bir Alman

göçmenidir. Elbette Türkiye'yle kültürel bağlarının Nejat'ın Almanya'yla olduğu gibi köklü olması beklenmez. Nitekim Markus on yıldır işlettiği kitabevinin ona sunduğu kültürel ortam içinde hem “yersiz-yurtsuzlaşma” hem de “yeniden yer-yurt edinme”ye kaynaklık edecek deneyimleri birarada yaşamaktadır. Yersiz yurtsuzlaşma, ancak Almanya'nın bir kentinde karşılaşılabileceği düşünülen böyle bir tablonun yerel bağlamından koparılmasıyla başlamaktadır. Markus'un dükkânına giren bütün Türkler “yersiz-yurtsuzlaşma”yı, diğer gündelik deneyimlerinde olduğu gibi bu mekân özelinde de deneyimlemektedirler. Diğer taraftan İstanbul'da Alman bir kitabevi örneği, üstelik böylesine kültürel kavşak noktası olan bir kentte, pekâlâ kentin kültürel kimliğinin bir parçası olarak kentin yerleşikleri tarafından benimsenmiş olabilir. Markus da aynı sürece tanıklık eden biri olarak, anayurdunun kaynaklık ettiği kültürel değerleri, bir “yersiz-yurtsuzlaşma” örneği olan kitabevi aracılığıyla üretmekte ve “yeniden yerleştirmekte”dir. Ancak Markus'un, tıpkı birinci kuşaktan Türk göçmenlerde olduğu gibi, kendi kültüründen örülü bir dünyayı anayurt dışındaki bir coğrafyada üretme çabası istediği sonucu vermemiştir. O da tıpkı birinci kuşak gibi, ülkesini ve her yerde yaşayan dilini özlemiştir. Aksanlı Türkçesi dışında ev sahibi toplumun kültürüyle ne yoğunlukta etkileşim kurduğu bilinmez; ancak bu mekân, Nejat'ın Almanya'daki hayatını birdenbire bırakmasından sonra, onun melez kimliğine geçici de olsa bağlam oluşturabilecek bir “yeniden yer-yurt edinme” aracıdır. Nejat, babasını ve onun taşıyıcısı olduğu kültürü daha yakından tanımaya, anlamaya karar vermeden önce bu dükkânı hem Ayten'e ulaşma çabalarının hem de kendi kimlik arayışlarının verdiği yorgunluğu giderebileceği bir soluklanma yeri olarak kullanacaktır.

Sekansın son sahnesinde Nejat, kuzeninin dükkânındadır. Ona, Türkiye'de kalma kararını açıklamıştır. Kuzeni, iş konusunu sorunca “Belki öğretmenlik benim görevim değil.” diye yanıt verir. Kuzeni bu kez babasının ne olacağını sorduğunda “Başka insanları öldüren benim babam olamaz.” der. Ancak anlatının ilerleyen bölümlerinde tıpkı babası ve öyküleri birbiriyle kesişen diğer karakterler gibi Nejat da önemli bir değişim sürecinden

geçecek ve babasını reddetmek yerine, onun aracılığıyla kendi köklerini keşfetmek için yeni bir yolculuğa çıkacaktır. Bu yolculuğun görsel temsili, anlatı boyunca çeşitli sahneler arasında yer alarak parça parça ilerleyecek ve düzçizgisel bir yapıya sahip olmayan anlatıda, olay örgüsünün çizgisel omurgasını oluşturacaktır. Filmin final sahnesinde Nejat, köklere dönüşü de temsil eden yolculuğunu tamamlayarak babasının Trabzon'daki balıkçı köyüne ulaşacaktır. Balığa çıktığını öğrenen Ali'yi, denize açıldığı koyun kıyısında oturup beklemeye başlayacaktır. Bu final sahnesiyle, çözümlemeye konu olan ve açık uçlu bırakılan diğer metinlerde olduğu gibi, Nejat'ın kimlik serüveninin kalıcı bir bağlam arayışı içinde devam ettiği anlaşılabacaktır.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Küresel kültürel akışların ve kitlesel göç hareketlerinin damgasını vurduğu çağımızda, kültürel karşılaşmalar ve bunun sonucunda ortaya çıkan kültürel etkileşim süreci, modern dönemden bu yana serüveni devam eden kimliği, daha önce hiç olmadığı kadar çok tartışılan bir kavram haline getirmiştir. Siyasi ve coğrafi sınırların giderek anlamını yitirdiği, tikelin evrenselleştiği, evrenselin tikelleştiği böyle bir tabloda, kültür ve kimliklerin katışksızlığından da söz edilmez olmuştur. En yalın ifadeyle “melezlik/karışım”, küresel postmodern dünyanın yeni öznesini, “öteki” olarak yücelten sihirli sözcük haline gelmiştir. Ancak “öteki”nin karşısında varlığını sürdüren “ben”, gücünü yitirmiş gibi görünse de bir parça kılık değiştirmiş biçimde, egemenliğini sürdürmeye devam etmektedir.

Bu çalışma, Türk-Alman sinemacılar arasında akla gelen ilk isim olan Fatih Akın'ın filmlerinde, ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin kimlik temsillerini ele almış; küresel kültürel karşılaşmalar sonucu kültürel birer deneyim ve süreç olarak belirginlik kazanan “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarının, John Tomlinson'un önerdiği diyalektik ilişki çerçevesinde, söz konusu karakterlerin kimlik temsillerine nasıl yansıdığı, sorusuna yanıt bulmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda, araştırma evrenini oluşturan ve birer kültürel metin olarak değerlendirilen Fatih Akın filmlerinden, ikinci kuşağı temsil eden Türk göçmen karakterlerin anlatının merkezinde yer aldığı, *Kısa ve Acısız* (1998), *Duvara Karşı* (2004) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007) adlı filmler seçilmiş; anılan filmlerin, önceden belirlenen ölçüte göre seçili sekanslar temelinde, metinsel çözümlemeleri gerçekleştirilmiştir. Metinlerde, söz konusu karakterlerin; temel kimlik bağlamlarıyla (etnik köken, dil, din, gelenek ve bunlara ilişkin ritüellerle) aidiyet/farklılık ilişkileri, anayurtla ilişkileri, arkadaşlık ve akrabalık (özellikle birinci kuşağı temsil eden ebeveynleriyle) ilişkileri, zaman ve mekânla, yaşanan fiziksel ve toplumsal çevreyle ilişkileri, anlatıya içkin olarak kullanılan (*diegetic*) müzikle ilişkileri, diyaloglar temelinde dili kullanım biçimleri, ekonomik ve sosyo-kültürel statüleri, giyim-kuşam, yeme-içme, eğlence alışkanlıkları ve diğer gündelik yaşam pratikleri gibi unsurlar

aracılığıyla nasıl kodlandıkları, eksen alınan kavramların ve bunlara ilişkin kültürel deneyim ve süreçlerin, temsil edilen kimlik yapılanmalarına yansımalarını ortaya koyacak biçimde, yorumsamacı yaklaşımla ele alınıp çözümlenmiştir.

Çalışma sonucunda, gerçekleştirilen metinsel çözümlemeler ışığında, “yersiz-yurtsuzlaşma”, “melezleşme” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarının, diyalektik bir itme-çekme ilişkisi içinde, kültürel birer deneyim/süreç olarak Fatih Akın’ın filmlerindeki ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin temsil ettiği kimlik yapılanmalarına yoğun biçimde yansıdığı, bulgusuna ulaşılmıştır.

Her üç filmde de ikinci kuşaktan Türk göçmenleri temsil eden ana karakterlerin, kimliklerinde melezleşmeyi görünür kılacak kültürel pratikler içinde resmedildikleri anlaşılmaktadır. Kimlik yapılanmalarına bağlam oluşturan, ebeveynlerinin temsil ettiği yerel kültürel ortam ve ev sahibi toplumun temsil ettiği egemen/evrensel kültürel ortam, kendilerine ya doğdukları anda ya da küçük yaşlarından itibaren verili olarak sunulan (Tok, 2003: 127) iki temel bağlama işaret etmektedir. İkinci kuşaktan göçmen karakterler, her iki kültürel ortama ilişkin kural ve değerleri, kimlik yapılanmalarında birer aidiyet ve farklılık unsuru olarak değerlendirirken (kimlik bağlamlarıyla aidiyet/farklılık ilişkileri), farklı kültürel bağlamlara ilişkin kodların biraya gelmesiyle ortaya çıkan çatışma, çelişki ve gerilimler de Homi Bhabha (2004: 55)’nın işaret ettiği, herhangi bir kültürel bağlama öncelik atfedilemeyecek biçimde yeni anlam ve olasılıkların üretimine olanak tanıyan “üçüncü-uzam”ı görünür kılmaktadır. *Duvara Karşı*’da Sibel’in, dilediği gibi yaşamak ve kendini özgürce ifade edebilmek adına, iki kültürel ortama ilişkin birbirine zıt görünen kural ve değerlerden faydalanması; Cahit’in, kayınbiraderi ve arkadaşlarına, okey masasında verdiği “ahlâk dersi”; *Kısa ve Acısız*’da, Cebail’in, kız-kardeşi, arkadaşları ve ebeveyniyle olan ilişkilerinde (akrabalık ilişkileri) temel çatışmaları ortadan kaldıracak biçimde sergilediği yaklaşım farklılıkları ve üç anlatıda da gözlemlendiği üzere, karakterlerin duygularını daha iyi ifade edebilmek adına, cümleler ve kelimeler arasında, zaman zaman üçüncü bir dili de kapsayacak biçimde

gerçekleştirdikleri “dil değiştirme” (*code-switching*) pratiği (dil[ler]i kullanım biçimi), melez kimlik yapılanmalarında “üçüncü-uzam”ın varlığını hissettiren örneklerdendir. Bunlara ek olarak, özellikle *Duvara Karşı* ve *Kısa ve Acısız*’da gözlemlendiği biçimiyle, farklı etnik kökenlerden göçmenlerin ve küresel kültürel anlam ve simgelerin başat aktörleri olduğu, gettoda üretilen melez alt-kültür’ün (kimlik bağlamları, fiziksel ve toplumsal çevreyle ilişkiler) melez kimlik yapılanmasında “üçüncü-uzam”ı görünür kılan bir müzakere alanı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu iki anlatının dışında, *Yaşamın Kıyısında* filminin ana karakterlerinden Nejat’ın kimliği, sahip olduğu ekonomik ve sosyo-kültürel statü açısından farklı bir bağlamda konumlanmaktadır. Hem egemen/evrensel kültürel değerler hem de babasının temsil ettiği yerel kültürel değerler kimlik yapılanmasına bağlam oluşturmakla birlikte Nejat’ın “öteki” olarak modern Batı karşısındaki konumu, diğer göçmen karakterlere göre, mesleğiyle imlenen sınıfsal farklılığı nedeniyle değişiklik göstermektedir. Bu anlamda Nejat’ın ev sahibi toplum nazarında “yabancı” olmaktan bütünüyle çıktığı, hatta fazlasıyla “Almanlaştığı” düşünülebilir; ancak Nejat da tıpkı diğer karakterlerde olduğu gibi melezleşmiş kimliğini benimseyebileceği kalıcı bir bağlam, bir başka deyişle yeni bir “yurt” arayışı içindedir.

Akın’ın filmlerinde, melez kimliklerin taşıyıcısı oldukları ifade edilen ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin, bu nitelemeyi mümkün kılan kültürel melezleşme sürecinin de bir parçası, birer deneyimleyicisi oldukları kabul edilmektedir. Kültürel melezleşme, Tomlinson (2004)’un yaklaşımından hareketle, kültürel karşılaşmalarla ortaya çıkan “yersiz-yurtsuzlaşma” ve kültürel etkileşim süreçlerinin, diyalektik ilişki çerçevesinde, “yeniden yer-yurt edinme”yi beraberinde getirdiği bütünleşik bir sürece işaret etmektedir. Garcia Canclini (2005)’nin Tijuana çalışmasında gözlemlediği gibi, farklı yerelliklere ait kültürlerin yerel bağlamlarından kopararak dolaşıma girmesi ve birer pratik olarak deneyimlenmesi, aynı zamanda o kültürlerin, etkileşim süreci içinde uyarlanıp dönüştürülerek, bir başka deyişle melez bir nitelik kazanarak yeni kimlik bağlamları oluşturduğu anlamına gelmektedir. Birey ya da grupların bu yeni kimlik bağlamlarını, kendi kimliklerini kısmen de olsa

sabitleyebilecekleri, ifade edebilecekleri ya da üzerinde yapılandırmaya devam edecekleri biçimde benimsemeleri durumunda da “yeniden yer-yurt edinme”, görünürlük kazanmaktadır. Akın'ın filmlerindeki ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin kültürel deneyimlerinde de benzerî bütünleşik süreç ortaya çıkmaktadır. Farklı kültürel ortamların ve dolaşımdaki küresel kültürel anlam ve simgelerin karşılaşmasıyla ortaya çıkan “yersiz-yurtsuzlaşma” tablosu, göçmen karakterlerin melez kimlik yapılanmalarının görünürlük kazandığı bir “yeniden yer-yurt edinme” tablosuna dönüşmektedir. *Duvara Karşı*'da Sibel'in Hamburg Altona'daki evinde, “Yine mi Çiçek” şarkısı eşliğinde, biber dolması pişirmesi ve rakı sofrası kurması; Cahit'le birlikte, düğünlerinde, yemek yemeye götürdükleri odada uyuşturucu aldıktan sonra, oyun havaları eşliğinde “göbek atmaları”; bir başka gün, Türklerin işlettiği bir gece kulübü olan *Taksim Bar*'da Türkçe müzik eşliğinde eğlenmeleri; Nejat'ın akşamları babasıyla rakı içmesi; Cebail'in kendini çıkmazda hissettiği bir anda, camiye gidip namaz kılma girişimi..., gündelik yaşam pratiklerine ya da dînî ve kültürel ritüellere yansımış haliyle, bu bütünleşik tabloyu imleyen deneyimlere örnek gösterilebilir. Diğer yandan, birinci kuşakla aralarındaki kimlik farklılıklarından kaynaklanan çatışmalar, ev sahibi/egemen toplumdan yalıtılmış biçimde süren yaşamları, yalıtılmışlıktan kurtulmak için yeterli ekonomik ve sosyo-kültürel statüye kavuşabilecek bir donanımına sahip olmamaları ya da *Yaşamın Kıyısında* örneğinde olduğu gibi, merkezde konumlanmayı doğrudan reddetmeleri, en basit haliyle “yer olmayan yer”ler ya da tüketim üzerine kurulu gündelik pratikler aracılığıyla deneyimledikleri “yersiz-yurtsuzlaşma”, Akın'ın filmlerindeki ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin, postmodern kimliklerin geçiciliği ve parçalılığını da imleyecek biçimde, melez kimliklerini sabitleyebilecekleri kalıcı bir bağlama sahip olmadıklarına işaret etmektedir. Melezleşmiş kimliğin yalnızca gündelik kültürel pratikler aracılığıyla görünürlük kazandığı geçici bir “yeniden yer-yurt edinme” tablosunda, “köklere dönüş”le imlenen yeni bir hayat, dolayısıyla yeni bir kimlik yapılandırma girişimi, kültürel melezleşmenin izlerini sürdüğümüz bütünleşik sürecin de başa döndüğü anlamına gelmektedir. Cahit'in, Sibel'in, Cebail'in ya da Nejat'ın, ebeveynlerinin doğup

büyüdüğü topraklar olan Türkiye'ye dönme, orada yaşamaya devam etme kararları, ev sahibi toplumda melez kimlikleri aracılığıyla “yeniden yer-yurt edinme” girişiminin, “köklere dönüş”le sonuçlanan başarısızlığına işaret etmektedir.

Çalışma kapsamında elde edilen sonuçlar ışığında; küresel kültürel anlam ve simgeleri de kapsayacak biçimde, kültürel karşılaşma ve etkileşimlerden kaynaklanan melezleşme sürecinin, açımlandığı üzere birer kültürel deneyim ve süreç olan “yersiz-yurtsuzlaşma” ve “yeniden yer-yurt edinme”yle diyalektik bir ilişki çerçevesinde, Fatih Akın'ın filmlerinde ikinci kuşağı temsil eden Türk göçmen karakterlerin kimliklerine yoğun biçimde yansıdığı, bulgulanmıştır. Özellikle karakterlerin, görsel-sözel düzeydeki edimlerinin yer yer “üçüncü-uzam”ı görünür kılması, melez kimliğin “ne o ne de o” biçimine karşılık gelen Bhabha'cı yaklaşıma işaret etmesi bakımından önemlidir. Diğer yandan, çalışmada, kültürel melezleşme ve melezleşmenin göçmen kimliklerine yansıma biçiminin diğer iki kavramla ilişkisi içinde ele alınmış olması; özellikle sömürge sonrası kültür kuramcılarının, melezleşmeyi “Batı'nın kültürel hegemonyasını çürütecek ve bu hegemonyanın yerine geçecek derecede öven” (Tomlinson, 2004: 198) yaklaşımlarına dengeli bir açıdan yaklaşmanın önemini gözler önüne sermektedir. Daha önce vurgulandığı üzere, Fatih Akın'ın çatışmadan uzak, sevgi dolu ve özgür bir aile ortamında büyümesi, iyi bir öğrenim sürecinden geçmesi, eğitimini aldığı ve sevdiği alanda mesleğini sürdürmesi ve en önemlisi, meslekî anlamda yakaladığı ulusaşırı düzeydeki başarılarla, yakın çevresinde olduğu kadar, egemen toplumsal yapının içinde de tek başına görünürlük kazanmış bir birey olarak olumlanması, ona melez kimliğini görece kalıcı biçimde sabitleyebileceği kültürel bir bağlam sunmuştur. Ancak çözümlemeye konu olan her üç filminde de ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin, Akın'ın kimlik konumunu belirleyen bu etkenlerin bir ya da birkaçından yoksun olduğu görülmektedir. Çözümlemeden elde edilen sonuçların gerekçeleri arasında gösterilebilecek olan bu yoksunluk tablosu, kültürel melezleşmenin, ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterler özelindeki kimlik temsillerine, onları mevcut otoriter yapılarıyla egemenliğini sürdüren

Batılı “ben” karşısında, birer direniş temsili olarak okumaya olanak sağlayacak bir nitelik ve yoğunlukta yansımadığını ortaya koymaktadır. Çalışmanın bu anlamda elde ettiği sonuçlar, benzer konularda gerçekleştirilecek daha sonraki çalışmalarda, kültürel melezleşme söylemini tek boyutlu bir çerçeveden ele almanın sakıncalarına işaret etmesi bakımından da önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- ABADAN-UNAT, Nermin; **Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002.
- ABADAN-UNAT, Nermin; “**Türk Dış Göçünün Aşamaları: 1950’li Yıllardan 2000’li Yıllara**”, **Kökler ve Yollar: Türkiye’de Göç Süreçleri**, der. Ayhan Kaya, Bahar Şahin, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- AHLERS, E. Kürşat; “The Turkish Minority in German Society”, **Turkish Culture in German Society Today**, ed. David Horricks vd., Oxford, Berghahn Books, 1996.
- AKBIYIK, Serdar; “Soul Kitchen’ın Dışında Bütün Kahramanlarımin Bir Memleket Arayışı Var” Aralık 2009, (Erişim) <http://www.cinedergi.com/sayi/20/>, 12 Ocak 2010.
- AKÇA, Gürsoy; “Moderninden Postmoderne Kültür ve Kimlik”, **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı 5, Güz 2005, s. 1-24.
- AKGÜÇ, Öztin; “Küreselleşme Olgusunun Türk Ekonomisine Etkisi” **Cumhuriyet ve Küreselleşme**, der. Suna Kili, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- ALTINBAŞ, Deniz; “Göç Yasası Ne Getirip Ne Götürüyor”, (Erişim) <http://www.hurriyet.com.tr/strateji/6902713.asp?gid=202>, 6 Eylül 2009.
- ALTUNOĞLU, Mustafa; “Küresel-Yerel Eksenli Kimlik Tartışmalarının Türkiye’deki İzdüşümleri”, **Küreselleşme ve Yerelleşme**, Ankara, Gazi Kitabevi, 2005.
- ANIK, Mehmet; “Michel Foucault ve İktidar Ağlarıyla Örölmüş Özne”, **Sosyoloji Yazıları I**, ed. Mustafa Kemal Şan, İstanbul, Kızılelma Yayıncılık, 2007.
- ARMAN, Ayşe; “Abi resmen Almanım ben!”, **Hürriyet**, 13 Mart 2004, (Erişim) <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=209192>, 11 Kasım 2009.
- ARMES, Roy; **Postcolonial Images: Studies in North African Film**, Indiana, Indiana University Press, 2005.
- ARMUTÇU, Emel; “İki Ülkeye Birden Hasret Kaldıkları Ödölü Getiren Türk”, **Hürriyet Pazar**, 21 Şubat 2004, (Erişim)

<http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=204327>, 10 Kasım 2009

ASLAN Seyfettin, YILMAZ Abdullah; “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, C.Ü. İktisadi İdari Bilimler Dergisi, cilt 2, sayı 2, 2002, s. 93-108.

ASLANOĞLU, Rana; “Bir Kültürel Karışım Olarak Küreselleşme”, **Küreselleşme, Sivil Toplum ve İslam**, Ankara, Vadi Yayınları, 1998.

AUGE, Marc; **Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity**, Trans: John Howe, Verso, London&New York, 1995.

AUSTIN, Guy; **Contemporary French Cinema: An Introduction**, Manchester, Manchester University Press, 1996.

AVIV Caryn, SHNEER, David; **New Jews: The End of the Jewish Diaspora**, New York, NYU Press, 2005.

AYSOY, Mehmet; **Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine**, İstanbul, Açı Kitapları, 2003.

BALCI, Ali; “Roland Robertson, Küreselleşme ve Kültür”, **Bilgi**, 2006/1 s. 25-36.

BAŞKAYA, Fikret; “Üçüncü Dünyacılık Dinazorluk mu?”, 23 Mart 2003 (Erişim) <http://bianet.org/bianet/18461-ucuncu-dunyacilik-dinazorluk-mu>, 17 Kasım 2009.

BHABHA, Homi K.; “Culture’s In-Between”, ed. S. Hall, P. Du Gay, **Questions of Cultural Identity**, London, SAGE Publications, 1996.

BHABHA, Homi, K. ; **The Location of Culture**, London, Routledge, 2004.

BİLGİN, Nuri; **Kimlik İnşası**, Ankara, Aşina Kitaplar, 2007.

BLOOM, Peter; “Beur Cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of A Film Movement”, **Multiculturalism, Postcoloniality And Transnational Media**, ed. Ella Shohat, Robert Stam, New Jersey, Rutgers University Press, 2003.

BOSTANCI, Naci; “Etnisite, Modernizm ve Milliyetçilik”, **Türkiye Günlüğü**, sayı 75, s. 5-33, 2003.

BROWN Doug; “Postmodernizme Kuramsal Bir Yaklaşım”, çev. Mustafa Sakal, (Erişim) <http://www.tutunamayanlar.net/detail.php?id=622>, 17 Mayıs 2009.

- BURNS, Rob; "Turkish-German Cinema: From Cultural Resistance to Transnational Cinema?", **German Cinema: Since Unification**, ed. David Clarke, London, Continuum, 2006.
- CANCLINI, N. Garcia; **Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity**, Minnesota, Minnesota University Press, 2005.
- CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Tarihi: Aydınlanma Felsefesi**, Bursa, Ezgi Kitabevi, 2002.
- CHAMBERS, Ian; **Göç, Kültür, Kimlik**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- CIECKO, Anne; "Representing the Spaces of Diaspora in Contemporary British Films by Woman Directors", **Cinema Journal**, 38:3, Spring 1999, University of Texas, UTP press, s. 67-90.
- CLIFFORD, James; "Diasporas", **Cultural Anthropology**, Vol. 9, No. 3, August 1994, s. 302-338.
- COHEN, Robin; **Global Diasporas: An Introduction**, London, UCL Press, 1997(çevrimiçi)
[http://www.mkutup.gov.tr/cgi-bin/vt/nphvt.cgi/000110A/http/site.ebrary.com/lib/milli/docDetail.action=3fdocID=3d5001965=26adv.x=3d1=26p00=3dturkish+diaspora=26f00=3dal](http://www.mkutup.gov.tr/cgi-bin/vt/nphvt.cgi/000110A/http/site.ebrary.com/lib/milli/docDetail.action=3fdocID=3d5001965=26adv.x=3d1=26p00=3dturkish+diaspora=26f00=3dal,1 Ocak 2010), 1 Ocak 2010.
- ÇINAR, Alev; "Cartel'in Rap'i Melezlik ve Milliyetçiliğin Sarsılan Sınırları", **Doğu Batı**, sayı 15, 2006, s. 133-145.
- DETSCH, Roland; "Göçmenlerin Siyasete Katılımı: Türkiye Kökenli Seçilmiş Temsilciler Ağı", çev: Murat Çelikkafa, 2009a, (Erişim)
<http://www.goethe.de/ges/pok/prj/mig/igd/tr4426416.htm>, 7 Ekim 2009.
- DETSCH, Roland; "Teşvik ve Talep: Göç Yasası'nın Bu Sloganı Çok Farklı Şekillerde Yorumlanıyor", çev. Murat Çelikkafa, 2009b, (Erişim)
<http://www.goethe.de/ges/pok/prj/mig/igd/tr4739904.htm>, 7 Ekim 2009.
- DOĞAN, A. Atilla; "Almanya'daki Türkler ve Çok Kimlikli Kimliksizleştirme", **Batı Avrupa'da Türk Dış Göç Sürecinin Güncel Boyutları**, ed. Bilhan Doyuran Kartal, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2006.
- DONNELL, Alison (ed.); **Companion to Contemporary Black British Culture**, London, Routledge, 2002.
- ERDEM, Aynur; "En Çok Annemin Tepkisinden Korktum", **Sabah**, 26 Şubat

2004, (Erişim) <http://arsiv.sabah.com.tr/2004/02/26/cpsabah/gnc114-20040222-102.html> , 10 Kasım 2009.

ERDOĞAN, İrfan; **Pozitivist Metodoloji ve Ötesi**, Ankara, Erk Yayınları, 2012.

ERİNÇ, M. Sıtkı; "Postmodernizmin Tanımı", **Anadolu Sanat**, sayı 2, Aralık 1994, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s. 31-45.

ERKİZAN, Hatice N.; "Küreselleşmenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri Üzerine", **Doğu Batı**, sayı 18, Şubat-Mart-Nisan 2002, s. 61-75.

FISCHER, Stanley; "Globalization and It's Challenges", (Erişim) <http://www.iie.com/fischer/pdf/Fischer011903.pdf>, 11 Nisan 2009.

GELLNER, Ernest; **Post-modernizm, İslam ve Us**, çev. Bülent Peker, Ankara, Ümit Yayıncılık, 1994.

GEMUNDEN, Gerd; "Hollywood in Altona: Minority Cinema and the Transnational Imagination", **German Pop Culture: How "American" Is It?**, ed. Agnes C. Mueller, Michigan, The University of Michigan Press, 2004. s. 180-190.

GIDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.

GIDDENS, Anthony, PIERSON, Christopher; **Anthony Giddens'la Söyleşiler: Modernliği Anlamlandırmak**, çev. Serhat Uyrkulak, Murat Sağlam, İstanbul, Alfa Yayınları, 2001.

GOGOLIN, Ingrid; "Eğitim Yoluyla Uyum" çev: Murat Çelikkafa,(Erişim) <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/mig/igd/tr3823339.htm>, 7 Ekim 2009.

GÖKA, Erol; **İnsan Kısım Kısım: Topluluklar, Zihniyetler, Kimlikler**, Ankara, Aşina Kitaplar, 2006.

GÖKTAŞ, Göksan; "Fatih Akın: 'Solino Birinci Kuşak Göçmenlerin Heykeli'", (Erişim) <http://www.sinemapro.com/makale/4-772/fatih-akin-solino-birinci-kusak-gocmenlerin-heykeli> ,12 Ocak 2010.

GÖKTÜRK, Deniz; "Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema", **Spaces in European Cinema**, ed. Myrto Konstantarakos, Exeter, Intellect Books, 2000a.

GÖKTÜRK, Deniz; “Turkish Delight-German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema”, 2000b, (Çevrimiçi)

<http://eipcp.net/transversal/0101/goektuerk/en>, 10 Ocak 2010.

GÖKTÜRK, Deniz; “Turkish-German Traffic in Cinema: A Critical Review”, New Perspectives On Turkey, Spring-Fall 2003, 28-29, pp. 229-243 İstanbul, Homer Kitabevi, 2003.

GÖLE, Nilüfer; “İslami Kimlik”, **Avrasya Dosyası**, cilt 11, sayı 3, 2005 s: 56-58.

GÜNEŞ, Murat, KÖKÇEOĞLU, Serdar; “Fatih Akin Röportajı”,(Erişim) <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-3150/> , 12 Ocak 2010.

GÜVEN, Kayıhan (çev.); “Beni Kurtarıp Adam Eden Annemdir”, 7 Ocak 2010, (Erişim) <http://www.euractiv.com.tr/kultur-ve-sanat/article/fatih-akin-beni-kurtarip-adam-eden-annemdir-008408> , 10 Ocak 2010.

GÜVENÇ, Bozkurt; **Türk Kimliği**, Ankara, T.C. Milli Kütüphane Basımevi, 1994.

HABERMAS, Jurgen; “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje” çev. Gülelgül Naliş vd., **Postmodernizm**, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1994.

HALL, Stuart; “**The Question of Cultural Identity**”, ed.. S. Hall, D. Held, A.McGrew **Modernity and Its Futures**, Cambridge, Polity Press, 1992.

HALL, Stuart; “Cultural Identity and Diaspora”, ed. P. Williams, L. Chrisman **Colonial Discourse and post-Colonial Theory**, Cambridge, Harvester Wheatsheaf, 1993.

HALL, Stuart; “Eski ve Yeni Kimlikler”, **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, der. Anthony D. King, çev. Gülcan Seçkin, Ümit H. Yolsal, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

HANNERZ, Ulf; “Çevre ve Kültür Senaryoları”, **Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, der. Anthony King, çev. Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları,1998.

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungır Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

HOLLINGER, Robert; **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler**, çev. Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005.

İMANÇER, Dilek; “Çağdaş Kimliğin Yapılanma Süreci ve Televizyon”, **Doğu Batı**, sayı 23, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003, s. 237-254.

İNCE, Murat; “Küreselleşme ve Yerelleşme: Bir Çelişki mi?”, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 11/1/2009, s. 259-275.

KARPAT, Kemal; “Kimlik Sorununun Türkiye’de Tarihi, Sosyolojik ve İdeolojik Gelişmesi”, 1995, (Çevrimiçi)

http://www.halksahnesi.org/yazilar/kemal_karpat/kemal_karpat.htm , 21 Haziran 2009.

Türk Aydın ve Kimlik Sorunu, der. Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995

KASTORYANO, Riva; **Kimlik Pazarlığı**, çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

KAYA, Ayhan; **'Sicher in Kreuzberg': Berlin'deki Küçük İstanbul: Diasporada Kimliğin Oluşumu**, İstanbul, Buke Yayınları, 2000.

KAZGAN, Gülten; **Küreselleşme ve Ulus Devlet**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000.

KELLNER, Douglas; “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, **Doğu Batı**, sayı 15, Mayıs-Haziran-Temmuz-2001, s. 187-219.

KELLNER, Douglas, BEST, Steven; **Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar**, çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.

KEYMAN, E. Fuat; “Globalleşme Söylemleri ve Kimlik Talepleri: 'Türban Sorunu'nu Anlamak” **Global Yerel Eksende Türkiye**, der. E.F. Keyman, A.Y. Sarıbay, İstanbul, Alfa Yayınları, 2000.

KIZILÇELİK, Sezgin; **Sosyoloji Yazıları**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2000.

KIZILÇELİK, Sezgin; **Zalimler ve Mazlumlara: Küreselleşmenin İnsani Olmayan Doğası**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2004.

KNIGHT, Julia; “New German Cinema”, (Erişim)

<http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf>, 25 Nisan 2010.

KORTE, Barbara, STERNBERG, Claudia; **Bidding For The Mainstream?: Black And Asian British Film Since 1990's**, Amsterdam, Rodopi, 2004.

KUMAR, Krishan; **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma**

- Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004.
- KÜÇÜK, Mehmet; "Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi", **Modernite versus Postmodernite**, der. Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, 1994.
- KYMLICKA, Will; **Çokkültürlü Yurttaşlık: Azınlık Haklarının Liberal Teorisi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- LAROUİ, Abdullah; **Tarihselcilik ve Gelenek**, çev. Hasan Bacanlı, Ankara, Vadi Yayınları, 1993.
- LEACH, Jim; **British Film**, New York, Cambridge University Press, 2004.
- MALIK, Sarita; "Beyond the 'Cinema of Duty'? The Pleasure of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s", **Dissolving Views: Key Writings on British Cinema**, ed. Andrew Higson, London, Cassell, 1996.
- MARSHALL, Gordon; **Sosyoloji Sözlüğü**, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- MORLEY David, ROBINS Kevin; **Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar**, çev. Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- NAFICY, Hamid; "Framing Exile: From Homeland to Homepage", **Home, Exile, Homeland: Film, Media and The Politics of Place**, ed. Hamid Naficy, New York, Routledge, 1999.
- NAFICY, Hamid; **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- NARTER, Meltem; **Cumhuriyet Algısı: Siyasetin Gençlerin Kimliğindeki Yeri**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2001.
- NICODEMUS, Katja; "Fatih Akin: The Award-Winning German-Turkish Director", (Erişim) <http://www.young-germany.de/mobile/life-in-germany/life-in-germany/article/cca2c18bfb/fatih-akin-the-award-winning-german-turkish-director.html>, 30 Nisan 2010.
- OGIDI, Ann; "Pride, Pressure and Rage: Main Image of Black British Film", (Erişim) <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1144245/index.html>, 21 Nisan 2010.
- ÖĞÜNÇ, Pınar; "Marmara Denizi'ni Votka Olarak Düşün, İçmişimdir",

Radikal, 2 Ocak 2010, (Erişim)

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetay&ArticleID=972501&Date=14.07.2010&CategoryID=41> , 12 Ocak 2010.

ÖZBUDUN, Sibel; **Kültür Halleri Geçmişte, Ötelerde, Günümüzde**, Ankara Ütopya Yayınevi, 2003.

ÖZYURT, Cevat; **Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma**, İstanbul, Açılım Kitap, 2005.

POPLACK, Shana; "Sometimes I'll Start A Sentence in Spanish *y termino en espanol*: Toward a Typology of Code-Switching", **The Bilingualism Reader**, ed. Li Wei, London, Routledge, 2000.

RENDİ, Giovannella; "Kanaka Sprak? German-Turkish Woman Filmmakers", **gfi-journal**, no 3, 2006, s. 78-93.

ROBERTSON, Roland; **Küreselleşme, Toplum Kuramı ve Küresel Kültür**, çev. Ü. Hüsrev Yolsal, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınevi, 1999.

ROSENAU, P. Marie; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

RUSHDİE, Salman; **Imaginary Homelands**, Granta, Londra, 1991.

RUTHERFORD, Jonathan; "The Third Space: Interview with Homi Bhabha", **Identity: Community, Culture, Difference**, ed. Jonathan Rutherford, London, Lawrence&Wishart, 1990.

SAFRAN, William; "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", **Diaspora**, 1: 1, 1991, s. 83-99.

SAWHNEY, Cary Rajinder; "Another Kind of British': An Exploration of British Asian Films", **Cineaste**, (26)4, 2001, s. 58-61.

SCHONWALDER, Karen, SOHN, Karina; "Göçmenlerin Alman Toplumuna Uyumları Ne Durumda?" Çev: Murat Çelikkafa, 2008, (Erişim) <http://www.goethe.de/ges/pok/pri/mig/igd/tr3146846.htm>, 7 Ekim 2009.

SEESSLEN, Georg; "At Home Abroad: German Film and Migration-A History of Perception", (Erişim)

<http://www.germanfilms.de/en/germanfilmsquarterly/focuson/athomeabroad/index.html>, 26 Nisan 2010.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert; **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism**

and the Media, New York, Routledge, 1994.

SMITH, Anthony D. ; **Milli Kimlik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.

STEGEER, Manfred B.; **Globalization: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, Oxford, 2003.

ŞEN, Faruk; "Almanya'daki Türkler-Entegrasyon veya Gettolaşma", (Erişim) <http://www.konrad.org.tr/Medya%20Mercek/13faruk.pdf> , 20 Ocak 2010.

TATAR, Taner; "Farklılık-Birlik Ekseninde Kimlik", (Erişim) <http://idc.sdu.edu.tr/tammetinler/demokrasi/demokrasi37pdf>, 10 Ocak 2010.

TERKESSIDIS, Mark; "Kültürlerarasılığı Anaakımlaştırmak: Kültürlerarasılığı Çağrı", çev: Talin Suciyan (Erişim) <http://www.goethe.de/ges/pok/pri/mig/kgl/tr1962036.htm>, 7 Ekim 2009.

TOK, Nafiz; **Kültür, Kimlik ve Siyaset**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

TOMLINSON, John; **Küreselleşme ve Kültür**, çev. Arzu Eker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

TOPÇUOĞLU, Abdullah, AKTAY, Yasin; "Giriş", **Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm**, der. Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, Ankara, Vadi Yayınları, 1996.

TOURAINE, Alain; **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

TURNER, Bryan S.; **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm**, çev. İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Anka Yayınları, 2002.

TÜRKBAĞ, A. Ulvi; "Kimlik, Hukuk ve Adalet Sorunu", **Doğu Batı**, sayı 23, 2003, s. 209-219.

ULUSAY, Nejat; **Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008.

VERTOVEC, Steven; "Three Meanings of Diaspora: Exemplified Among South Asian Religions", 1999, (Çevrimiçi) <http://www.rhetoricalens.info/images/Vertovec.pdf> , 12 Mart 2010.

YARAMAN, Ayşegül; **Toplumsal Değişme ve Kişilik Özellikleri**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003.

YAREN, Özgür; **Altyazılı Rüyaalar: Avrupa Göçmen Sineması**, Ankara, De Ki, 2008.

YEĞENOĞLU, Meyda; "Sömürge Sonrası Dünyada Göçmen Kimliği", **Mürekkep**, Kış/Bahar 1995, s.80.

YILDIZ, Süleyman; "Kimlik ve Ulusal Kimlik Kavramlarının Toplumsal Niteliği", **Milli Folklor**, sayı 74, 2007, s. 9-16.

YILMAZ, Aytekin; **Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar**, Ankara, Vadi Yayınları, 1996.

YUMUL, Arus; "Önyargılar", **Ütopya Dergisi**, sayı 3, 2000, s. 10-12.

YURDUSEV, Nuri; "Avrupa Kimliğinin Oluşumu ve Türk Kimliği", **Türkiye ve Avrupa: Batılılaşma, Kalkınma, Demokrasi**, ed. Atilla Eralp, İstanbul, İmge Yayınları, 1997.

WEIGERT, Andrew J. , TEITGE, J. Smith, TEITGE, Dennis, W. ; **Society and Identity: Toward a Sociological Psychology**, New York, Cambridge University Press, 1986.

WOLF, Eric, R; **Europe and The People Without History**, Los Angeles, University of California Press,1982.

ÖZET

TURAÇ, Mustafa. Fatih Akın'ın Filmlerinde Kimlik Temsilleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.

Bu çalışma, Türk-Alman sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Fatih Akın'ın filmlerinde, ikinci kuşığı temsil eden Türk göçmen karakterlerin kimlik temsillerine odaklanmaktadır. Çalışmada, uluslararası kitlesel göç hareketlerini de kapsayacak biçimde, küresel kültürel akışların güç kazandığı kültürel “melezleşme” kavramının, “yersiz-yurtsuzlaşma” ve “yeniden yer-yurt edinme” kavramlarıyla ilişkisi çerçevesinde, Fatih Akın'ın filmlerinde temsil edilen ikinci kuşaktan Türk göçmen karakterlerin kimliklerine nasıl yansıdığını ortaya koymak amaçlanmaktadır. “Melezleşme”yi diğer iki kavramla ilişkisi çerçevesinde ele alan bu tür bir yaklaşım, kavramın ve kavrama için deneyimlerin kimlik temsillerindeki yansımalarını mutlak olumlayıcı bir tablo içinden okumak yerine, daha dengeleyici bir bakış açısıyla ele almak açısından önem taşımaktadır.

Bu doğrultuda, çalışma kapsamında, Fatih Akın'ın, birer kültürel metin olarak ele alınan *Kısa ve Acısız* (1998), *Duvara Karşı* (2004) ve *Yaşamın Kıyısında* (2007) adlı filmlerinin metinsel çözümlemeleri gerçekleştirilmekte ve elde edilen bulgular sonuç bölümünde tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler

1. Kimlik
2. Küreselleşme
3. Fatih Akın
4. Göçmen Sineması
5. Kültürel Melezleşme

ABSTRACT

TURAÇ, Mustafa. Identity Representations in Fatih Akin's Films, Master Thesis, Ankara, 2012.

This study focuses on the identity representations of Turkish migrant characters belong to the second generation in films written and directed by Fatih Akin, whose name is prominent in Turkish- German cinema. In this study, it is aimed to expose how the concept of cultural “hybridization”, empowered by global cultural flows involved transnational movement of mass migration, is reflected to the identities of Turkish migrant characters represent the second generation in Akin's films, within the frame of “deterritorialization” and “reterritorialization” concepts. Such a kind of approach to “hybridization” considering its connection with other two concepts is also important with regards to bringing a more balanced perspective, instead of quite an affirmative view, while reading the reflections of hybridization and the experiences immanent to this concept on the identity representations.

Accordingly, within the scope of this study, three of Fatih Akin's films, *Short Sharp Shock* (*Kurz und Schmerzlos*, 1998), *Head On* (*Gegen die Wand*, 2004) and *The Edge of Heaven* (*Auf der anderen Seite*, 2007), regarded as cultural texts are analysed with the method of textual analyses to trace the reflections of the main three concepts mentioned and the experiences immanent to them on the characters' identity construction processes and the results obtained are discussed in the conclusion.

Key Words

1. Identity
2. Globalization
3. Fatih Akin
4. Migrant Cinema
5. Cultural Hybridization