

Makaleler (Tema)

GÖÇMEN SİNEMASINI YENİDEN DÜŞÜNMEK¹

Özgür Yaren*

Özet

Yaklaşık yirmi yıl önce, göçmen filmlerinin sıklığının artmaya başlamasıyla birlikte “göçmen sineması” belli bir grup filmi tanımlayan jenerik bir kavram olarak tartışmalara girdi. Avrupa’nın genişleyen ve derinleşen birliğinin getirdiği iyimser hava, çok kültürlülüğün bir değer olarak kabul görmesi ve ulus devlet fikrinin sorgulanması bu kategorinin tanınmasında yardımcı oldu. Ulusal sinemaların katı gölgesi ortadan kalktığında, ulus-aşırı, göçmen, diasporaya ilişkin filmler ve çoğulcu kimlik pratikleri görünür hale geldi. Bugün Avrupa kimliği, yükselen aşırı sağ, Avrupa şüpheciliği, Yunanistan’da başlayıp başka ülkelere yayılma işaretleri veren ekonomik çöküntü, istikrarsızlaşan çevre coğrafyalar ve sığınmacı akını karşısında darbe yerken birleşik Avrupa fikrinin gerisindeki iyimser kozmopolitan zemin güç kaybediyor. 1990’ların refah Avrupası ve güçlü Avrupalı kimliği döneminin öncelikleri değişirken göçmen filmleri de dönüşüyor. Filmlerin odağı göçmen topluluklardan sığınmacılara kayarken bu çalışma ‘göçmen sineması’ kavramının geçerliliğini sorgulamayı amaçlıyor.

Anahtar Kelimeler

Göçmen sineması, sığınmacılar, ulusal sinema, Avrupalı, Avrupa kalesi.

* Doç. Dr., İletişim Fakültesi, Ankara Üniversitesi. yarenozgur@gmail.com
Makalenin Geliş Tarihi: 25/03/2015 Makalenin Kabul Tarihi: 06/05/2015

RE-THINKING MIGRANT CINEMA

Abstract

Almost two decades ago, along with the increasing frequency of migrant films, 'migrant cinema' as a generic domain entered into the discussions. The optimism brought by extending and deepening union of Europe, growing acceptance of multiculturalism as a merit and new concerns on the idea of nation-state helped migrant cinema to be embraced as a category. In the wake of the disruption of the thick shades of national cinemas, transnational, migrant, diasporic films and pluralist practices became visible.

While European identity is smitten by the rise of far-right, Euro-skeptics, economic depression which hit Greece and tend to spread, destabilized neighboring regions, and the influx of asylum seekers, the optimistic cosmopolitan ground for the idea of a united Europe is losing power. Today changing priorities of 1990's welfare Europe and emphasized European identity transform migrant films, as well. As the focus slides from migrant communities to asylum seekers, this work aims to question the validity of the term 'migrant cinema'.

Key Terms

Migrant cinema, asylum seekers, national cinema, European, fortress Europe.

Kavramların Tarihi: Göçmen Filmleri ve Sınıflandırma

Bugün "birleşik Avrupa" fikrinin daha elle tutulur olduğu döneme özgü göçmenlik tartışmaları, asimilasyon, entegrasyon ve uyum sorunları çok daha yakıcı problemlerin gölgesinde kalıyor. Bir yandan beraberinde birçok dramatik insani sorunu getiren sığınmacı akını, bir yandan AB'nin zayıf halkalarını sarsan ekonomik depresyon, yükselen sağ ve Avrupa şüpheciliği, kozmopolit ve çokkültürlü birleşik Avrupa fikrinin ve Avrupalı kimliğinin zayıflamasına neden oluyor. Avrupa Kalesi'nin duvarları dışarıda ve öngörülemeyen bir biçimde içeride yükseldikçe Habermas'ın ortak bir geçmişe, dile ya da tarihe değil yurttaş topluluğuna dayanan birleşik Avrupa kavrayışından uzaklaşıyor.² Kuşkusuz bu dramatik dönüşümler, göçmen filmlerini de son yirmi yılda bir kategori olarak kabul görmeye başlayan göçmen sinemasını da etkiliyor.

1970'lerin ortalarından bu yana, kendi toplumlarını sorgularken göçmen sorununa el atan Fassbinder gibi ana akım dışı Avrupalı sinemacıların öncü filmlerine

rastlanıyordu. 1980'lerin ortalarına gelindiğinde İngiltere'de Siyah-Britanyalı filmleri, Fransa'da Kuzey Afrika kökenlileri niteleyen *beur* filmleri gibi 'görev' bilinciyle belirli göçmen toplulukların sorunlarına odaklanan film dalgaları ortaya çıktı. Bu öncüler arasında Almanya ve İsviçre'de film yapan Tunç Okan, Tefik Başer gibi Türk sinemacılar da vardı. 1990'ların ortalarından itibaren Avrupa'da göçmen ya da göçmen kökenli sinemacılar ilk kez kamera arkasına geçip kendi hikâyelerini anlatmaya giriştiler. Hikâyelerin özgünlüğü tartışmalıydı, çoğu hazırda bulunan tür filmlerinden, özellikle gençlik ve suç filmlerinden esinlenmişti ancak göçmenler ya da göçmen ailelerin çocukları ilk kez kamera arkasına geçmiş, kendi seslerini ilk kez duyurmuşlardı.

2000'lere gelindiğinde göçmen filmleri çeşitlendi. Avrupa'nın sessiz ve edilgen göçmen kurbanlarını anlatan "görev filmlerine" ve sorunları belli formüller etrafında ele alan tür filmlerine, çoğu daha iyimser, çokkültürlülüğün avantajlarına vurgu yapan "melezliğin hazzı"na odaklanan filmler eklendi (Malik, 1996, s. 202-215). Göçmen filmlerindeki hem tematik hem nicel zenginleşme, aralarında ilişki kurulabilecek, belirli formüllerin izlenebileceği, tekrarlayan motiflerin(*trope*) çıkartılabileceği, kendi uyuşmalarını oluşturmuş bir filmler külliyyatı biriktirmeye başlayınca, biraz gecikmeli olarak bu alan, film çalışmalarında tanımlanmaya, sınıflandırılmaya çalışıldı.

Göçmenlik deneyimi her ne kadar kişiye, topluluklara ve göç motivasyonuna bağlı olarak çeşitlilik gösterse de, göçmen filmleri arasında biçimsel ve tematik benzerlikler oluşmaya başlamıştı.³ Ortak estetik pratikler filmlerde sık sık tekrarlanan belirli motifler üzerinde biçimleniyordu. Çokdillilik ve ana yurtla kurulan nostaljik ilişki, sık yer verilen öğelerdi. Belki tüm bu benzerliklerden daha sabit bir taktik olarak bu filmler her türlü kimliği sorunsallaştırıyordu. Etnik kimlikler, göçmenlik ve yerleşiklik, ana yurt ve yeni ülke, arada kalmışlık, geçişkenlik gibi farklı konular, kimliğin sabit değil değişken olduğu kavrayışı, kimi durumlarda cinsel kimliklerde karşılık gelen konulardan da yararlanılarak ele alınıyordu.

Bu arada göçmen filmlerinin kısa ama doğrusal olarak ilerleyen, kısımlara ayrılabilir bir tarihi oluşmuştu bile. Böylece tanımlama çabaları ilk kavramlarla kendini gösterdi. Ortaya atılan göçmen sineması, ulus aşırı sinema, aksanlı sinema (Naficy, 2001), çokdilli (*polyglot*) sinema, sınır aşan sinema, diaspora sineması gibi kimi spesifik filmleri ve kimi göçmen filmlerini de kapsayan daha geniş çerçeveli kavramların ortak sayılabilecek bir kabulü vardı. Bu kavramların her biri, göçmen filmlerinden oluşan, artık kolay kolay ulusal sinemalar içinde bir dipnot olarak kalamayacak bir gövdeyi tanımlamaya uğraşıyordu.

Bu tartışmalar, ulusal sinema tanımının sorgulanmasına paralel olarak yürüyordu. Artık birincil olarak Hollywood hegemonyasına karşı geliştirilen farklı destekleme modelleri ve belirli sanatsal biçimlerle, özellikle Avrupa sineması içinde biçimlenen “ulusal sinema” paradigmasının kullanışlılığı sorgulanır hale gelmişti. 1980’lerin sonunda “Ulusal Sinema” kavramını tartışıp somut bir zemine oturtmaya çalışan Andrew Higson (1989), bir on yıl sonra, “ulusal” kavramının zaten başından beri kırılğan ve tesadüfî bir alan olageldiğini, öyleyse çağdaş bir sinemayı tanımlamak için ulus-sonrası (*post-national*) kavramını kullanmak gerektiğini söylüyordu (Higson, 2000, s. 46)⁴. Bu arada ulusal sinemalar, tanımlayıcı, jenerik⁵ kavramlar olarak önemlerini yitirmeye başlamışlardı. 1960’larda Fransız sinemasından bahsedebiliydik. Bu jenerikad, belirli film türlerini, belirli uyuşmaları akla getirir ve az çok tanımlanmış bir yapıya işaret ederdi. Bir “Fransız filmi”nin, bir diğeriyle Fransızca konuşulan bir film olmaktan başka ortak paydası kalmadığında, ulusal sinema tartışmalarında uzun uzun listelenen ulusal film özellikleri listesi de (dil, oyuncuların orijini, mekânlar, hikâye, prodüksiyon sermayesi vb.) geçerliliğini yitirmiş oldu.

Ulusal sinema tanımının derleyip toparlayıcılığının yokluğunda pek çok yönden farklı ulus aşırı filmler (bunlar özellikle göçmen filmleri olmasa da çoğunlukla göçmenlik üzerine olan yapımlar) bir arada ele alınabildi. Böylece göçmen filmlerinden oluşan bir gövdeden, bir göçmen sinemasından bahseder hale geldik.⁶

İş bu gövdenin tanımlanmasına geldiğinde kavramlar çeşitleniyordu. Göçmen / ulusaşırı / aksanlı filmler bir alt tür ya da özel bir prodüksiyon biçimi, seyircisi keskin bir biçimde tanımlanan bir tür jenerik alan olabilirdi. Göçmen filmleri, mekânları, kahramanları, çatışma motivasyonları, dilin kullanımı açısından belli uyulaşmalar oluşturmaya başlamışlardı. Bu gövde bir alt tür olarak nitelenebilirdi. Bu filmlerin çoğunluğu görece küçük bütçeli, gerilla prodüksiyon biçimiyle (Grassilli, 2008) üretilen ya da sık sık kamusal film destekleme fonlarından faydalanan yapımlardı. Önceki dönemlerde Hollywood'la rekabet edebilecek güçlü ulusal sinemalar yaratmayı amaçlayan kamusal destek fonları, kültürel çeşitlilik adına bu kez çokkültürlülük hikâyelerine yöneliyordu. İngiltere'de *Arts Council*'in çeşitlilik programları, Fransa'da *Canal Plus* ve *Arte*, Almanya'da *Arte* ve *ZDF* gibi televizyon kanalları bu görece yeni sinemasal alanı kamu fonlarıyla destekliyordu. Bu yapımların önemli bir bölümü gişe yerine festivalleri, kimi durumlarda seyircisi daha dar tanımlı etnik festival ve etkinlikleri hedefliyor, bu nedenle jenerik bir tanımlamadan faydalanıyordu.

Göçmen filmlerindeki çeşitlenmenin ve göçmen sinemacıların kamera arkasına geçip kendi seslerini duyurmalarının en önemli sonucu, göçmenleri ve onlara dünyayı dar eden "ev sahipleri"ni anlatan, bu iki grubun yan yana yaşamasının olanaksızlığını ima eden hikâyelere alternatif anlatılar türetmesiydi. Göçmenlerle ilgili "kurbanlaştırma" fantezilerini bir kenara bıraktığımızda, kültürel saflık masalları yerine melezliğin potansiyelleri üzerine düşünmeye başlayabilir, (birlikte yaşamının getirdiği) korkulardan çok hazlara odaklanabilirdik (Göktürk, 2003, s. 190).

Yeni Koşullar ve Yeni Bileşenler: Sığınmacı Filmleri

Film çalışmalarında göçmen sinemasına ilişkin ardı ardına yeni kavramlar türetilirken, özellikle 2000'li yılların ikinci yarısında, göçmen filmlerine ilişkin iki önemli gelişme meydana geldi.

Kariyerlerine göçmen filmleriyle başlayıp başarı kazandıkça bu dar tanımlı alanı terk eden sinemacılar, jenerik bir kavram olarak “göçmen sineması”nı sorgulamak için iyi birer gerekçe oluşturdular. Fatih Akın, GurinderChadha gibi sinemacıların göçmen filmleri, eğer yerlerini tamamen tema dışı hikâyelere bırakmadıysa en fazla içinde göçmen karakterlerin de olduğu filmlere terk ettiler. Göçmenlik bu filmlerde bir sorun, kimlik manifestasyonu, kimlik kavramını sorgulamaya, kimliğin değişkenliğini araştırmaya yarayan bir metafor olmaktan çıkıp karakterleri ete kemiğe büründürmeye yarayan bir ayrıntı, ya da bir *leitmotif* haline geldi.

İkinci önemli gelişme ise kaçak göçmenlerle ilgili filmlerin sayısının giderek artmasıydı. Artık göçmen filmi denildiğinde, Avrupa’da en az iki kuşaktır yaşayan göçmenlerin işsizlik, eğitimsizlik, gettolara sıkışma, kültürel yük (aile içi şiddet, kadın cinayetleri) ve uyum sorunları değil, *Fortress Europe* yani Avrupa Kalesi’ne kaçak yollarla girmeye çalışan “belgesiz” göçmenlerin tehlikeli yolculukları akla gelmeye başladı. XavierKoller’in *Umuda Yolculuk (Reise der Hoffnung, 1990)* ile başlattığı sığınmacıların ölümcül yolculuğu hikâyeleri bu dönemde çoğalmaya başladı. Giderek karanlıklaşıp ilk göçmen filmlerinin kötümser dünyasına yaklaşan bu sığınmacı filmleri, yolculuk, sınır geçişi, gümrük, denetim, bürokrasi ve prosedür, göçmen toplama merkezleri gibi aşamalardan geçen, yerleşip topluluk haline gelememiş, henüz hareket halindeki güçsüz göçmen bireylerin hikâyelerine odaklandı.

Gittikçe sıkılaştıran göçmen politikaları, Avrupa Kalesi’nin her geçen gün yükselen duvarları, bunlara karşılık kalenin kapılarına gittikçe daha fazla yığılan belgesizler ve gittikçe daha tehlikeli ve ölümcül hale gelmeye başlayan kaçış ve sızma yolları, bu maceralı sınır geçişi öykülerinin artmasına neden oldu. II. Dünya Savaşı filmlerinden ödünç alınan tehlikeli bir yolculukla sınır geçişi motifi, yarattığı tüm geciktirim ve ölümcül macera duygusuyla, kaçak göçmen filmlerine aktarıldı. Derme çatma botlarla denizlerin aşıldığı, gümrük bölgelerinde nefeslerin tutulduğu, son anda üniformalı bir görevlinin kaçakları fark ettiği ya da gözden kaçırdığı sahneler, tekinsiz bir biçimde

trenlerde gamalı haçlı üniformalarıyla pasaport kontrolü yapan III. Reich askerlerini, karanlık, sıkışık, havasız bölmelerde saklanan, bu sırada kimi zaman havasızlıktan ölen Yahudi kurbanları hatırlatıyordu. Son on beş yılda çok sayıda film, belgesiz göçmenler sorununa bu motiften faydalanarak eğildiler: *Bu Dünyada (In This World)*, Michael Winterbottom, 2002), *Sürgün (Exils)*, Tony Gatlif, 2004), *Hoş geldin (Welcome)*, Philippe Lioret, 2009), *Le Havre* (Aki Kaurismäki, 2011), *Memleket (Terraferma)* Emanuele Crialese, 2011). Konteynurlarda, TIR dorselerinde ya da tekne ambarlarında havasız kalan göçmenler, Avrupa'nın savaş öncesi klasik ötekilerini, Yahudileri ve Romanları hatırlatırlar. Belgesiz göçün bir adım sonrasını, yasa dışı yaşama mücadelesini eklediğimizde bu liste daha da uzar: *İşte Özgür Dünya (It's a Free World)*, Ken Loach, 2007), *Biutiful* (A. G. Innaritu, 2010), *İllegal (Illégal)*, O. Masset-Depasse, 2010).

Göçmen sineması hanesini "sığınmacı" ya da "belgesiz" filmleri doldururken "yerleşik" (en azından iki kuşağa yayılmış) göçmen karakterler gittikçe daha fazla Avrupa'nın diğer yoksullarıyla birlikte anılmaya başladılar. Böylece göçmenlerin, işsizlik tehdidiyle karşı karşıya kalmış işçi sınıfı ya da daha çaresiz lümpen proletarya ile bir arada, sınıfsal bir sorun içinde alındığı filmler de kendilerini gösterir oldu. Dardenne Kardeşler'in *İki Gün Bir Gece'si* (2014) ortak bir mücadele veremediği için işsizlik ve yoksulluk tehdidi altında güçsüzleşmiş işçileri anlatırken yer verdiği göçmen karakterlere ayrı bir vurgu yapmıyordu. Onlar da diğerleri gibi aynı tehditlerle karşı karşıyaydılar.

Peki göçmen filmlerindeki bu yöneliş bize ne anlatıyor? Kaçak göçmen hikâyelerini ya da göçmenlikle ilgili sorunlara gönderme yapılmadan temsil edilen göçmen karakterlerin yer aldığı anlatıları, göçmen sinemasınadâhil edebilir miyiz? Yoksa jenerik bir alan olarak göçmen sineması kavramı artık geçerliliğini yitirdi mi?

Belgesiz göçmenler ve sığınmacı hikâyeleri kimilerine göre "Avrupalı" kimliğinin inşasında karşıt bir konum olarak dolaylı bir kurucu rol taşıyan yabancı kavramını ele aldığı için' (Ahmed, 2000; Ponzanesi, 2011) göçmen sineması içinde kabul edilebilir. Bu anlatılar Hamid Naficy'nin çok atıfta bulunulan *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic*

Filmmaking(2001) isimli kitabında yer verdiği göçmen filmlerinin yolculuk, sınırlar, kapatılma (hapsedilme), anayurt özlemi, çok dillilik ve aksan kullanımı gibi pek çok ortak paydasını paylaşıyor. Bununla beraber belli göçmen film motifleri bu anlatılarda yer almıyor. Kaçak göçmen filmleri, göçmenleri en zayıf, savunmasız anlarında, sığınma ararken, salt varlıklarıyla yasadışı sayılırken ya da mülteci olmanın bile nimet sayıldığı bir anda yakalıyor. Dolayısıyla bu filmlerde, göçmenlerin geride bıraktıklarından bağımsız bir göçmen tarihi bulunmuyor. Cemaatleşmeye, alternatif kurallar geliştirmeye, “ev sahibi” toplum ile göçmen topluluklarının kural dizgelerinin çatışmasına mekân oluşturan kalıcı (getto, banliyö, ev işyeri) ya da geçici (düğün, seremoni) açılmış özerk göçmen alanları yer almıyor.

Bunun yerine sığınmacı anlatılarına, Marc Augé'nin “*non-lieux*” (yok-yer ya da yer-olmayan) kavramının Ponzanesi yorumuyla, sığınmacıların kapatılıp pasif bir bekleyişe zorlandıkları, eylemi kısıtlayan *yer-olmayan* mekânlar; havaalanları, limanlar, sığınmacı kampları, toplama merkezleri egemen oluyor (Ponzanesi, 2012, s. 676-77). Yer-olmayan mekânlar, anonimlikleri ve tarihsizlikleriyle uğrayanları beklemeye ve edilgenliğe mecbur bırakan durağan alanlar olarak herhangi bir topluluk inisiyatifi olanağını ortadan kaldırıyor. Kaçak göçmen-sığınmacı-mülteci hikâyelerindeki bu eksiklik, göçmen sineması tarihinin (eğer böyle bir ayrı tarihten söz edecek olursak) başlarında sessiz ve edilgen göçmenleri kurban haline getiren “görev sineması”nı hatırlatıyor.

Oysa Avrupa'da sığınma arayanlar, tek tek savunmasız ve kırılabilir bireyler olsalar da “Avrupa Kalesi'nin” sınırlarına dayanan kaçak göçmen dalgası hümanist *pathos*⁷ hikâyeleriyle kavranamayacak kadar büyük ve sözcüğün tam anlamıyla “sınır tanımayan” bir güç. Sıkılaştırılmış göçmen politikaları, berkitilmiş sınır kapıları ve işkenceye varan, hapsedilmeyi ve kampları içeren bürokratik prosedürler bu muazzam göç dalgası karşısında çaresiz kalıyorlar. Avrupa Kalesi kavramının berisindeki bu kurumlar akla getirdiği imgeden, etrafı hendekle çevrili aşılmaz kale olmaktan çok, göçmen akışını bir parça yavaşlatıp zamana yaymayı sağlayan kıta eşiğindeki

“gözeneklilik kurumları” olarak iş görebiliyorlar (Tsianos ve Karakayali, 2011). Balibar, kendi içindeki sınırları ortadan kaldırıp bir refah ve özgürlük adası olarak dış sınırlarını berkiten Avrupa fikrinin nasıl bir çıkmaza saplandığı, sınır ve sınırsızlık ilkesinin nasıl ironik bir biçimde tersine döndüğünü dile getiriyor. Birden ortaya çıkıyor ki “Avrupa”nın kendi içindeki geleneksel sınırlar, olması beklenenden çok daha katı, inatçı ve aşılmaz hale gelirken dış sınırlar olması gerektiğinden çok daha kolay aşılabilen, daha kararsız yapılara dönüşüyor (Balibar, 2009).

Tartışmaların odağı göçmen topluluklarından sığınmacılara kaydığında, kullanılan terminoloji de buna göre değişiyor. Aradakalmışlık, melezlik, eşiksellik gibi akışkanlık bildiren kavramlar yerine statik pozisyonları çağrıştıran ev sahibi ve misafir kavramları ön plana çıkıyor. Son yıllarda göçmen filmleri üzerine yazılan makalelerde Derrida'nın felsefi ve edebi metinlere uğrayarak ele aldığı misafirperverlik tartışmasına yapılmış sayısız atıf vardır (Kovačević, 2012; Ponzanesi, 2012; Dasgupta, 2008 vb.). Bunun bir nedeni, düşünürün misafirperverlik üzerine seminerlerinin aforizmayı andırır metinler üstü yapısı sayesinde kullanışlılığı ise bir nedeni de göçmenlik meselesinin ev sahipliğini, karşılamayı, misafirliği ya da düşmanlığı çağrıştıran sığınmacılık yönünün ön plana çıkmasıdır.⁸

Oysa Almanya'da üç kuşaktır yaşayan Türkiye kökenli göçmenlerden bahsederken misafirperverlik, *gastarbeiter* (misafir işçi) kavramının taşıdığı, zaman içinde (beklentilerin aksine) işlevini yitirerek uygunsuz hale gelen geçicilik ve yabancılık vurgusunu hatırlatıyor. Avrupa'nın eski sömürgeci ülkelerindeki sömürge sonrası göçmen toplulukları da artık misafirperverlik bağlamında tartışılmayacak kadar kök salmış durumdadır. Avrupa'daki göçmen topluluklar söz konusu olduğunda misafirperverlik kavramını -hangi ucundan tutarsanız tutun- kullanmak, göçmen meselesinde anakronik bir geri gidiş anlamına geliyor.

Kategorik sorgulama: Göçmen sineması diye bir şey var mı?

Elbette göçmen sinemasının kısa tarihinde doğrusal bir çizgiden, üretilen ürünlerin farklı dönemlerde birbirlerinden bıçakla kesilmiş gibi ayrışmalarından bahsetmek mümkün değil. Aslında bir sınıflandırmaya tabi tutulamayacak çeşitlilikteki çok sayıda yapım, kronolojik çizelgede aynı noktada yer alıyorlar. Biz sadece, bu girdi kalabalığı arasında birbirine benzer olduğunu düşündüğümüz bir dizi ürünü bir araya getirip, farklı yapımların oluşturduğu bu gövdenin ortak bir mesaj sunduğu kabulünden yola çıkıyoruz. Bu anlamda yaptığımız, gökyüzünde birbirlerinden uzak yıldızları bir araya getirip onları takımyıldızları gibi görmek ve ortak bir mesajları olduğunu varsaymak. Bu çok daha geniş bir çabanın, tanımlama ve sınıflandırma yoluyla çevremizi karmaşıklığından arındırıp kavrama çabasının bir parçası.

Peki, göçmen sineması diye bir kategorinin olup olmaması ya da artık geçerliliğini yitirip yitirmediği neden önemli? Sinemacıların planlarından bağımsız olarak göçmenlik olgusu, varlığını, kuşkusuz değişip dönüşerek sürdürüyor. 1960'ların göçmen işçileriyle, günümüzde Afrika ya da Türkiye sahillerinden, ıskartaya çıkarılmış botlara binerek Avrupa Kalesi'ne sokulabilmek için yaşamlarını tehlikeye atan "kaçak" göçmenler arasında benzerliklerden çok farklılıklar var. Bu ölümcül yolculuktan şans eseri sağ kurtulanları bekleyen Avrupa da, bu coğrafyadaki yabancı düşmanlığının bugünkü hali de, 1960'lardan çok farklı. Politik arenaya sürekli yeni değişkenler giriyor. Bir yanda siyasal İslam ve köktencilik, diğer yanda radikal sağ ve yabancı düşmanlığı Avrupa'da göçmenlik olgusunu dönüştürüyor. İslamofobi, yabancı düşmanlığı ve saldırgan İslamcı köktencilik, gittikçe dozu artan bir kutuplaşma ve şiddet kısır döngüsü yaratıyor. 2015'in başında *Charlie Hebdo*'ya yapılan kanlı saldırı ve benzerleri, kozmopolitan Avrupa ideallerini zehirlemeye devam ediyor. Bu zehirli toz bulutu, en çok Avrupalı Müslüman topluluklarını kırılgan hale getiriyor.

Göçmen filmleri, en azından görece tanınırlık olanağına sahip uzun konulu filmler, şimdilik bu yakıcı soruna uzak kaldılar. Bunun bir nedeni, bu konunun kurbanlaştırılmış edilgen sığınmacılara dair tasasız bir hümanizmaya olanak veren *pathos* anlatılarıyla ele alınamayacak olması. Siyasal İslam ve köktencilik konularını ele alan bir anlatı, eyleme geçen, saldırganlaşan, kendi kuralını dikte etmeye çalışan göçmen topluluk hikâyeleri olmak zorunda. Böylesi bir konuyu 11 Eylül sonrası duyarlılıkla anti-terör hikâyesi içinde işlemek, komplocu saldırgan göçmen ve masum siviller karşıtlığı üzerine kurmak kolay. Bütün bir aksiyon/macera türü zaten böylesi zaman ayarlı bomba öyküleriyle dolu. Toplumla uyumsuz marjinal ultra-sağcı grupların ırkçı saldırılarının hedefi olan göçmen kurban hikâyeleri de, hem hümanist *pathos* yaratarak hem de ötekileştirmeyi ve göçmen düşmanlığını kitlelerin sırtından alıp toplum dışı marjinallere yıkarak, aklayıcı iş görebilirler.

Linehan, İngiltere örneği üzerinde yaptığı karşılaştırmada, iki dünya savaşı arası antisemitizmi ile günümüzün islamofobisi arasında komplocu, kültürel ve dinsel öğeler arasında benzerlikler kuruyor (2012, s. 384). Göçmen karşıtlığını ise büyük ölçüde neo-liberal küreselleşme çağının getirdiği hızlı ve kaygı yaratıcı değişimin ulus devlet, topluluk ve birey ölçeğinde yarattığı endişelerle ilişkilendiriyor (Linehan, 2012:384). Bu da antisemitizmden ya da islamofobiden farklı olarak, belirli bir topluluk yerine tüm yabancıların, tüm göçmenlerin günah keçisi ilan edilmesine neden oluyor:

Sığınmacının bedeni bugünkü tartışmalarda yabancılığın işaretlen(me)miş bedeni haline geliyor... 'Siyah' göçmenden sığınmacı figürüne yapılan bu geçiş, biyolojik farklılığa dayanan ırkçılıktan kültürel farklılığa dayanan bir tür 'meta-ırkçılığa', 'yabancı-ırkçılığın' (zeno-racism) ve 'göçmen karşıtlığına' (asylophobia) dönüşen bir yönelimi temsil ediyor (Gibson, 2006, s. 697).

Loshitzky, özellikle Britanya'da göçmenlerle ve sığınmacılarla ilgili söylemin dört önemli aşamadan geçtiğini ileri sürüyor. Buna göre, 2001'den önce sığınmacılar ve göçmenler suç artışıyla ilişkilendirilirken, 11 Eylül saldırılarından sonra 'terörle

mücadele' söylemi çerçevesi içine alınıyorlar. Bu söylem, sığınmacıların açıkça terörist olduklarını ima ediyor. Irak savaşı öncesine denk gelen üçüncü aşamaya hastalık, salgın, veba söylemi hâkim oluyor ve sığınmacılar klasik antisemitik söylemin veba taşıyan, "yerli" nüfusu kontamine eden, hastalık bulaştıran Yahudilerine ve Çingenelerine benzetiliyor. Londra metrosuna yapılan intihar saldırılarıyla biçimlenen son aşama, tehlikenin odağını sınırlardan merkeze, küresel periferden küresel metropolise çeviriyor. Birinci ya da ikinci kuşak göçmen, İngiliz ya da Fransız vatandaşlığı taşısa da tehlikeli "yabancı" olmaya devam ediyor (Loshitzky 2010, s. 5-6).

Bu aşama, bugün düne göre daha da olgunlaşmış durumda. Suriye ve Irak'ta başvurdukları şiddetin önünde hiçbir moral sınır tanımayan cihatçı gruplara katılan, Avrupa'da doğup büyümüş, yakın zamana kadar sıradan bir hayat sürmüş Avrupalı Müslümanlar, "içimizdeki düşmanlar" olarak algılanıyor. *Der ewige Jude (İlelebet Yahudi, 1940)* gibi Nazi kara propagandaların antisemitik varsayımını onaylayan örnekler haline geliyorlar: "Bir kez Yahudi doğduysan, hep Yahudi'sin!". Öte yandan İslamofobi kavramı, kültürel ırkçılığı ima etse de, çoğunluğu Ortadoğulu ve Kuzey Afrikalı Müslüman göçmenler, "melanın" hücrelerine duyarlı klasik ırkçılıktan da nasiplerini alıyorlar.

Ekonomik krizler ve yarattıkları çalkantılar da, Avrupa ideallerinin karşısına, hayal kırıklığı yaratan ayıltıcı bir gerçeklik olarak dikiliyor. Ekonomik krizle yoksullaşmış Yunanistan'ın ve İspanya'nın, AB'nin dayattığı çıkış reçetelerini reddeden radikal politik alternatiflere yönelmesi, Avrupa'nın siyasi entegrasyonu hayallerini, Avrupalılığın sınırlarını, neresinin Avrupa olduğu, kimin Avrupalı olduğu sorusunun cevabını belirsizleştiriyor. Bu süreçte AB'nin ulus devletlerin yetki alanlarına yayıldığını, böylece ulusal bağımsızlığı tehlikeye attığını ileri süren Avro-şüphecilik, krizle birlikte Avrupa sağının tekelden çıkıp radikalleşen sol alternatiflerde de kendini gösteriyor.

Yaşadığı ekonomik krizin ardından Yunanistan'ın Avrupalılığı, Lord Byron döneminin romantik anlatılarından sonra ilk kez bu kadar açık sorgulanmaya

başlıyor. Borç pazarlıkları yapılırken, doğulu ve tembel Yunanlara ilişkin eskinin stereotipleri şaşırtıcı bir hızla geri dönüp yeniden dolaşıma giriyor.

Siyasal İslam ve köktenci şiddet, İslamofobi, göçmen karşıtlığı, ilk örneğini Yunanistan'a karşı gördüğümüz bir tür ekonomik ırkçılık, yükselen sağ, Avrupa şüpheciliği gibi karmaşık ve yakıcı sorunların Avrupası, belgesiz göçmen ve sınır aşan sığınmacı filmlerinin naif hümanizmiyle açıklanması zor bir gerçekliğe sahip. Hayatlarını tehlikeye atarak sınır geçmeye çalışan göçmen hikâyeleri ise izleyiciye gerçeğin karmaşası yerine garantili bir *pathos* ve kendinden memnun bir hümanizm ihtimali sunuyor. Sınırları aşıp dar mekânlara hapsolan sığınmacıların ve yabancı korkusuyla felç olmuş bir toplumu karşısına alan iyi yürekli ev sahiplerinin hikâyeleri, yakıcı bir sorunu ele alma iddialarına rağmen formüllere dayalı, uyutucu birer melodram olmanın ötesine geçemiyorlar.

Welcome (Philippe Lioret, 2009) ve *Le Havre* (Aki Kaurismäki, 2011) yardıma muhtaç, sempatik ve masum sığınmacıları, otoriteyi ve toplumu karşısına alma pahasına iyi yürekli ev sahipleriyle yukarıda bahsedilen melodram formülüne ilki gerçekçi, ikincisi masalsi bir stille katkıda bulunuyorlar. *In This World* (Michael Winterbottom, 2002), sığınma arayışı ve yolculuğa odaklanırken *Exils* (Tony Gatlif, 2004), *Fremde Haut* (Angelina Maccarone, 2005) *It's a Free World* (Ken Loach, 2007), *Biutiful* (A. G. Innaritu, 2010), *Illégal* (O. Masset-Depasse, 2010), *Terraferma* (Emanuele Crialesi, 2011) gibi geçtiğimiz on yıla yayılan çok sayıda film, belgesiz göç ve sığınmanın bir adım sonrasını, yeraltında ya da yasa dışı yaşama mücadelesini konu alıyorlar. Bu uzun listeyi oluşturan filmler, prodüksiyon biçimi, biçim, anlatı ve söylem bakımından birbirlerinden farklılaşırken tematik olarak yeni bir kümelenmeye işaret ediyorlar.

Sonuç: Bulgular ve Beklentiler

Göçmen sineması kategorisi, 1990'larda ve 2000'lerin başlarında bolluğa erişen göçmen filmlerini, farklı ulusal sinemaların dipnotları olmaktan çıkartacak ve bir arada ele

almamızı sağlayacak elverişli bir alan gibi görünüyordu. Bu filmlerin büyük bir bölümü, Avrupa'da yerleşik, göçmen ya da göçmen kökenli topluluklara ilişkindi. Göçmen anlatıları, göçmen topluluklarının toplumsal çatışma, uyum ve müzakere süreçlerini anlatıyordu. Göçmen sinemasının başlı başına bir kategori olması, ulusal sinema kategorisinin geçersizleşmesiyle koşuttu. Bunun da gerisinde ulusal kimliğin somut, katı ve değişmez değil, varsayımsal, müzakereye açık, akışkan olduğu, tireli kimlikler, melezlik gibi sınırsız ara ton barındırdığı fikri vardı. Tüm bu kabuller, çokkültürlülük ve kozmopolitanizmin, ulus-devlet yurttaşlığı yerine -en azından reel olarak birleşik bir Avrupa'nın gittikçe genişleyen dış sınırları içinde gerçekleştirilebilecek- küresel vatandaşlığın ideal olarak ortaya konduğu Avrupa bağlamı içinde gerçekleşiyordu.

Bugün birleşik Avrupa hedefi, ekonomik ve politik olarak karmaşıklaşmış durumda. Avrupa'nın hemen her bölgesinde Avrupa şüpheci aşırı sağ partiler gittikçe popülerleşirken, bir yandan da Avrupa'nın ekonomik sisteminden artık faydalanamayan, kriz vurgunu yemiş toplumlarında radikaller, küreselleşme ile birlikte Avrupa Birliği'ne karşı da şüphecilik geliştiriyor. Neo-liberalizmin, özellikle çevre ülkeleri ve işçi sınıfı için acı sonuçları, çok kültürlülük ve kozmopolitanizm ideallerini de geçersizleştiriyor. Bu tabloya yabancı düşmanlığının yeni bir vechesi olan İslamofobi ve onunla aynı sarmalda büyüyen saldırgan İslamcı köktencilik de ekleniyor.

Göçmen sineması kategorisini gerekli kılan koşullar değişirken, bu kategorinin bugün anlamlı ya da gerekli olup olmadığı tartışmalı hale geldi. Göçmen filmleri arasında bu yeni karmaşıklığa uyum sağlayanlardan çok, mevcut tablonun küçük bir bölümüyle, belgesiz-yasadışı göç ve zorluklarıyla ilgilenen, bunu da melodram klişelerine yaslanarak yapan filmler dikkat çekiyor. Bu arada hümanist *pathos* anlatılarının, Dickens tarzı hikâyelerin kavrayamayacağı yakıcı ve tartışmalı sorunlara el atan göçmen filmlerinden bir liste oluşturmak zor. Örüntüleri değişse de göç sürdüğü ve Avrupa'yı dönüştürmeye devam ettiği sürece, bir kategori olarak göçmen sinemasına ihtiyacımızın kalmadığını söyleyemeyiz. Ancak kategorileri ihtiyaçlar değil bulgular belirler. Fassbinder'in 1974'de

Korku Ruhu Kemirir ile sergilediği tartışmalı bir film yapabilme başarısını, bugünün koşullarında tekrarlayan filmlere daha sık rastlarsak, göçmen sinemasının ömrünü henüz doldurmadığına, hâlâ geçerli bir jenerik alan olduğuna ikna olabiliriz.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2000). *Strange encounters. Embodied others in postcoloniality*. London: Routledge.
- Balibar, E. (2009). Europe as Borderland. *Environment and Planning D: Society and Space* 27(2): 190 – 215.
- Bergfelder, T. (2005). National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. *Media, Culture & Society*. 27(3): 315–331, DOI: 10.1177/0163443705051746
- Dasgupta, S. (2008). Visuality of the Other: The Place of the Migrant Between Derrida's Ethics and Rancière's Aesthetics in *Calais: The Last Border*. Murat Aydemir, Alex Rotas (der.) *Thamyris/Intersecting:Migratory Settings* 19:181-194.
- Derrida, J. (2000). *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. (çev.) Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.
- Gibson, S. (2006). 'The Hotel Business is About Strangers': Border Politics and Hospitable Spaces in Stephen Frears' 'Dirty Pretty Things'. *Third Text*, 83, 20(6): 693–701.
- Göktürk, D. (2003). Turkish Delight, German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema. Karen Ross, Deniz Derman (der.) *Mapping the Margins: Identity, Politics and the Media*. 177-192. Cresskill: Hampton Press.
- Grassilli, M. (2008). Migrant Cinema: Transnational and Guerrilla Practices of Film Production and Representation. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. 34(98): 1237-1255.
- Habermas, J. (2001). Why Europe Needs a Constitution. *New Left Review*. (11): 5-26.

- Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema, *Thesis Eleven*, (22) 36-46.
- Higson, A. (2000a). The Instability of the National, J. Ashby ve A. Higson (der). *British Cinema, Past and Present*, 35-47. Oxon, Routledge.
- Higson, A. (2000b). The Limiting Imagination of National Cinema, M. Hjort ve S. McKenzie (der.) *Cinema and Nation*. 57-68. London: Routledge.
- Kovačević, N. (2012). Europe as Host/Hostage, *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 14(3): 361-376, DOI: 10.1080/1369801X.2012.704496
- Linehan, T. (2012). Comparing Antisemitism, Islamophobia, and Asylophobia. The British Case, *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 12(2): 366-386.
- Loshitzky, Y. (2010). *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Malik, Sarita (1996). Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s. Andrew Higson (der.), *DissolvingViews: KeyWritings on British Cinema*, s. 202-215. London: Cassell.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Ponzanesi, S. (2011). Europe in motion: migrant cinema and the politics of encounter, *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 17(1): 73-92, DOI: 10.1080/13504630.2011.531906
- Ponzanesi, S. (2012). The Non-Places of Migrant Cinema in Europe, *Third Text*, 26(6): 675-690, DOI: 10.1080/09528822.2012.734565
- Tsianos, V. ve S. Karakayalı, (2010). Transnational Migration and the Emergence of the European Border Regime: An Ethnographic Analysis, *EuropeanJournal of SocialTheory*, 13(3): 373-387.
- Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalar*, Ankara: De Ki.

-
- ¹ Bu makale TÜBİTAK yurt dışı doktora sonrası araştırma burs programı desteğiyle yazılmıştır.
- ² Bu uzaklaşmanın en semptomatik örneği, Habermas'ın Avrupa'nın neden bir anayasaya ihtiyaç duyduğunu cevapladığı manifesto niteliğindeki makalesinden (2001) dört yıl sonra Fransa ve Hollanda'nın referandumda 'Hayır' cevabı vermesiyle Avrupa Anayasasının rafa kaldırılmasıdır.
- ³ Göçmen filmleri sömürge sonrası, diaspora/sürgün, ekonomik göç gibi farklı göç motivasyonlarına ve göçmen toplulukların yapısına göre sınıflandırmayı deneyen bir çalışma için bkz. *Altyazılı Rüyyalar* (Yaren, 2008). Loshitzky ise diaspora/göçmen sinemasında her biri göç yolculuğunun farklı aşamalarını (*Umuda Yolculuk*, ev sahibiyle karşılaşma, ikinci kuşak ve sonrası) karşılık gelen bir sınıflandırmaya başvurur (Loshitzky 2010 s. 15).
- ⁴ Ayrıca bkz. Higson, A. (2000). *The Limiting Imagination of National Cinema*, M. Hjort ve S. McKenzie (der.) *Cinema and Nation*. London: Routledge. 57-68.
- ⁵ 'Göçmen sineması' ya da ulusal sinemalar için film çalışmaları alanında spesifik bir tanıma işaret eden 'tür' (janr) ve 'alt tür' kavramlarını kullanmak uygun olmayacağı için, daha gevşek ve belirsiz bir toplulaşmaya işaret eden; belli bir sınıfı, grubu ya da bunlarla ilintili *genel* bir özelliği tanımlayan 'jenerik' tanımını kullandım.
- ⁶ Kapsayıcı bir kavram olarak 'Avrupa sineması'nı (iyi tanımlanmış bir karşılığa sahip olmaktan çok sanat sinemasını, Hollywood karşıtlığını, destek fonlarını, Avrupa kökenli film akımlarını ve *auteurs* sinemacıları hatırlatan gevşek bir şemsiye kavram) kullanan bazı film araştırmacılarına göre göçmenlik zaten bu şemsiye kavramın ayrılmaz bir parçasıdır. Bergfelder Avrupa sineması'nın belirsizliğine, 'aradalığına', 'eşikselliğine' vurgu yapar ve bu kategorinin tanımının kimliklerin akışkanlığını resmeden eleştirel seyahatnameleri içermesi gerektiğini ileri sürer. Ona göre göçmenlik Avrupa sinemasının ayrılmaz bir parçasıdır (2005, s. 320, 329).
- ⁷ Merhamet ve acıma uyandıran sanatsal temsil.
- ⁸ Derrida'nın misafirperverlik tartışması için bkz. Derrida, J. (2000). *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. (çev.) Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.