

TC
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, TV, Sinema Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

**Kültürlerin Kesişimi, Aksanlı Sinema ve
Almanya'daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin
Sinemasal Üretimi**

Diğdem IŞIKOĞLU

2501020462

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ergün YOLCU

İstanbul 2005

TEZ ONAYI

.....Bilim Dalında numaralı
.....'İN hazırladığı “.....” konulu
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA–TEZİ ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**,
Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 10.Maddesi uyarınca, günü saat
.....'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin
.....'ne* **OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ (2)	İMZA

ÖZ

Çalışmanın birinci bölümünde göçmenlik, yersizleşme ve sinema ilişkisi bağlamında, “kültürlerin kesişim alanlarında kimliğin oluşumu” konusuna yer verilmiş ve bu kimlikler dinamik, toplumsal koşullara göre şekillenen, çift sesli, “senkretik” kimlikler olarak tanımlanmıştır. İkinci bölümde ise bu kültürel üretimin sinemasına değinilmiş ve Üçüncü Sinema, Hong Kong sineması, Beur Sineması, Siyah İngiliz ve Asyalı İngiliz Sinemaları üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda Hamid Naficy’nin “Aksanlı Sinema” kategorizasyonu anlatılmış, aksanlı sinemanın türleri, üretim biçimleri üzerinde durulmuş ve aksanlı sinemanın biçem öğelerine yer verilmiştir. Ardından Türkiye’den Almanya’ya göçün kısa tarihine ve sinemada Almanya-Türkiye ilişkisine değinilmiştir. Son olarak Almanya’da yaşayan 2./3. kuşak Türk yönetmenler Fatih Akın, Buket Alakuş, Yüksel Yavuz, Sülbiye Günar, İdil Üner ve Sinan Akkuş’un filmleri aksanlı sinema öğeleri açısından incelenmiş ve biçemsel özellikleri ve üretim biçimleri ile aksanlı sinema özellikleri taşıyan üretimler olarak ortaya konulmuştur.

ABSTRACT

The first part of the research investigates the formation of intersititial identity in relation to migration, displacement and cinema. Intersititial identity is described as a dynamic, double-voiced and sencretic identity. The second part is about cinema as a cultural product and focuses on Third Cinema, Hong Kong Cinema, Asian British, Black British and Beur Cinema. The third part of the research is based on Hamid Naficy’s categorization of accented cinema. In this context, sub-types, production modes and constitutive components of accented style are defined. Afterwards short history of Turkish migration to Germany and cinematic relationships between Turkey and Germany are described. Finally, the films of Turkish filmmakers who live in Germany - Fatih Akın, Buket Alakuş, Yüksel Yavuz, Sülbiye Günar, İdil Üner and Sinan Akkuş- are interpreted by the components of accented style.

ÖNSÖZ

İnsanlık tarihi göçler tarihidir. Göç eden bir insan çocukluğundan itibaren yaşadığı uzun sosyalleşme sürecinin sonunda sahip olduğu dünya görüşünü ve inanç sistemlerini de yanına alarak hiç de tanımadığı ve yabancı olduğu, kendisi için yeni bir yere gelir. Bagajında getirdiği giysiler gibi, hayata dair deneyimleri ve inançları da bu topluma tıpa tıp uymaz. Bu uyumsuzluk, içine girilen toplumun ritüelleri ve dolayısıyla toplumun üyeleri ile çatışmayı doğurur. Çatışma ise hikayeyi yaratır. Göçmenlik deneyimi sanata bir kapı açar. Çünkü göç süreci boyunca gelenler ve geline yerdekiler ve geline yerin kültürel profili değişir ve dönüşür. Böyle bir dönüşümün ilk ses verenleri, maddi kültürden çok daha hızlı gelişen sanat, edebiyat, fikir yapıtlarıdır. James Joyce, Andrei Tarkovsky, Vladimir Nabokov, Fernando Solanas, Samuel Beckett böyle bir sanatsal deneyim düşünüldüğünde akla gelen ilk birkaç isim.

Türkiye’den Almanya’ya göç de bu büyük resmin içinde bir parçayı oluşturuyor. 1950’lerde Türkiye’den Almanya’ya göçen işçilerin bugün, çocukları ve torunları var. Türkiye’den gidip, tüm değerlerini korumaya ve yaşatmaya çalışan ebeveynlerine karşıt olarak, onlar Alman okullarında okudular, Alman okul arkadaşları edindiler, Alman Edebiyatı’nı ve Alman Tarihi’ni öğrendiler. Ama bir yandan da aileyle birlikte bayramlar kutladılar, yaz tatillerinde Türkiye’yi ziyaret ettiler, Türk televizyonlarını izlediler ve Türk akrabalarla vakit geçirdiler. İki kutuplu bir dünyanın içinde farklı bir sosyalizasyon deneyimi yaşadılar. Bu deneyimin ve her iki topluma da dışarıdan bakışın bir ürünü olan sanat çalışmaları ortaya koydular. Bu “ses duyurma”nın sonucu olarak, daha büyük kitlelerce tanındılar. Ancak hala gerçekten ne tarafa ait oldukları sorusuna tek ve kesin bir yanıt veremiyorlardı. Yoksa gerçekten kafaları mı karıştı? Ya da bu soruya verecekleri tek seçenekli bir yanıtın bir parçalarını yok saymak, birbirine girift halde bulunan bir dokuyu ayırmaya çalışmak olacağının farkında mıydılar? Bu çalışma ikinci sorudan yola çıkarak Almanya’daki 2./3. Kuşak Türk yönetmenlerin filmlerini

incelemeyi ve yönetmenlerin içinde bulundukları bu farklı uzamı ve kültürü sinemalarına nasıl yansıttıklarını inceleyecektir.

Çalışma kapsamında öncelikle benimle konuştukları ve bana vakit ayırdıkları için yönetmenler Fatih Akın, Buket Alakuş, Yüksel Yavuz, Sülbiye Günar, Sinan Akkuş ve İdil Üner'e, birikimlerini benimle paylaşan danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Ergün Yolcu'ya, çalışmam kapsamında, filmlere ve yazılı kaynaklara ulaşmamda yardımcı olan İstanbul Goethe Enstitüsü'ne, yukarıda adı geçen yönetmenlere ulaşmam konusunda yardımcı olan Arzu Çarkın, Heidi Kübel, Helmut Ness ve Marcel Winterscheid'e, çalışmam süresince yanımda oldukları ve fikirlerini benimle paylaştıkları için sevgili Füsün Sezen ve Tonguç Sezen'e, destekleri için aileme ve özellikle sevgili anneanneme çok teşekkür ederim.

Diğdem IŞIKOĞLU

İstanbul 2005

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ/ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMA LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. KÜLTÜRLERİN KESİŞİM ALANLARI VE SİNEMA	4
1.1. Kültürlerin Kesişim Alanlarında kimliğin oluşumu.....	4
1.2. Kültürel Kesişim Alanlarında Sinemasal Üretim.....	16
1.2.1. Üçüncü Sinema: Açlık Estetiği.....	16
1.2.2. Siyah İngiliz ve Asyalı İngiliz Sineması: Çevreden Merkeze.....	20
1.2.3. Hong Kong Sineması: Bir Geçiş Mekanı - Kimlik ve Aidiyet.....	23
1.2.4. Beur Sineması: İkinci Kuşağın Sesi.....	29
2. AKSANLI SİNEMA KAVRAMI.....	32
2.1. Aksanlı Sinemanın Türleri.....	34
2.1.1. Sürgün Sinemacıları.....	35
2.1.2. Diasporik Sinemacılar.....	36
2.1.3. Postkolonyal etnik kimlik sinemacıları.....	38
2.2. Aksanlı Sinemanın Üretim Biçimleri.....	40
2.2.1. Sinemasal Üretimde Endüstriyel ve Post-Endüstriyel Dönem.....	40
2.2.2. Ara-alan Üretim Biçimi.....	46
2.2.3. Kolektif Üretim Biçimi.....	53
2.3. Aksanlı Biçimin Öğeleri.....	64
3. ALMANYA'DAKİ 2.VE 3. KUŞAK TÜRK YÖNETMENLERİN SİNEMASI	70
3.1. Türkiye'den Almanya'ya Göçün Kısa Tarihi.....	70
3.2. Sinemada Almanya-Türkiye İlişkisi.....	73

3.3. Almanya'daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Filmlerinin Aksanlı Biçem Ögeleri Açısından Değerlendirilmesi.....	77
3.3.1. Fatih Akın.....	77
3.3.2. Buket Alakuş.....	109
3.3.3. Yüksel Yavuz.....	114
3.3.4. Sülbiye Günar.....	123
3.3.5. İdil Üner.....	127
3.3.6. Sinan Akkuş.....	131
 SONUÇ.....	 137
KAYNAKÇA.....	140
EKLER.....	152

KISALTMA LİSTESİ

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.y.	Yazara ait son zikredilen yer
b.a.	Eserin bütününe atıf
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
s.	Sayfa/sayfalar
Ed.	Editör/yayına hazırlayan
Çev.	Çeviren

GİRİŞ

Gündüz Vassaf, Almanya'daki Türk işçi çocukları üzerine yazdığı kitabını, işçi çocuklarının ağzından dillendirerek "Daha Sesimizi Duyurmadık" olarak isimlendirmiştir. Bu isimlendirmenin kısa hikayesi ise şöyle; "Vassaf, kendilerinden "kayıp kuşak" diye söz edildiğinden bahsettiği işçi çocuklarının birinden "kayıp filan olmadıkları, ancak daha seslerini duyurmadıkları" yanıtını alır.¹ Kitabın ilk basım tarihi olan 1983 yılından bu güne pek çok şey değişmiş bulunuyor. Sözü geçen bu kuşak, bugün Alman toplumunda, bulundukları yere özgü çift taraflı bakışları ve algılayışları ile sağlam bir yer edinmiş bulunuyor. "Sesini duyurma"ya gelinceyse, bu kuşağın sesini sadece Almanya ve Türkiye değil, sanatsal üretimleri aracılığıyla çok daha geniş bir kitle duydu. Fatih Akın'ın 2004 Berlin Film Festivali'nde en büyük ödül olan Altın Ayı'yı alması, Ayşe Polat'ın aynı yıl Locarno'da Gümüş Leopar'ı kazanması, Yüksel Yavuz'un Cannes'a davet edilmesi, Buket Alakuş, Züli Aladağ, Neco Çelik, Thomas Arslan, Sülbiye Günar gibi çok sayıda Türk kökenli Alman yönetmenin festivaller ve çeşitli gösterimler aracılığıyla farklı kültürlerden seyircilerle buluşması bu "ses duyurma"nın sadece sinema ayağını oluşturuyor. Bu yeni koşullar, "Türk kökenli Alman sanatının oluşmaya başlaması" olarak yorumlanıyor.² Alman edebiyatının en önemli ödülllerinden biri olan Ingeborg Bachmann Ödülünü "Hayat Bir Kervansaray" adlı romanı ile kazanan Emine Sevgi Özdamar, "Türklerin Almanya'yı kabullenmeleriyle birlikte, sanatta gün geçtikçe isimlerini daha çok duyuracaklarını düşünüyor."³ Almanya'nın popüler yazarlarından biri olan Feridun Zaimoğlu ise, Almanca yazdığı kitaplarında göçmenlerin hibrit sözcük dağarcığına, sokak ağzına sıkça başvuruyor ve Almanca'nın sınırlarını zorluyor.⁴ Ancak sanatın hangi dalından olursa olsun birikimini bir kültürel ürüne dönüştüren tüm sanatçılara "aitlikleri"ne dair bir soru mutlaka yöneltiliyor. "Kendinizi Alman edebiyatının bir temsilcisi olarak görüyor

¹ Gündüz Vassaf, **Daha Sesimizi Duyurmadık: Avrupa'da Türk İşçi Çocukları**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002, b.a.

² Tolga Tanış, Murat Tosun, Evrim Sümer, "Alman Sanatında Avrupalı Türk Fırtınası", **Hürriyet Pazar**, 22.02.2005, s.5

³ A.e., s.5

⁴ A.e.s.5

musunuz?” ya da “Kendinizi Alman pasaportu olan bir Türk gibi mi hissediyorsunuz?” vb sorularla sinemacı, edebiyatçı, şair, müzisyen tüm sanatçılar yapılan üretime ve bu üretimi ortaya koyan sanatçıya bir ulus arama içtepisinin sonucu olarak sık sık karşılaşılıyor. Bu sorulara karşılık verilen cevaplar, çoğunlukla benzer oluyor. Fatih Akın, örneğin “kendini bir köprünün üzerinde ve doğuya dönük” olarak tanımlıyor.⁵ Oyuncu Tayfun Bademsoy, “Disiplin, çalışkanlık gibi özellikleri Almanlardan, ama insanî duygularını Türklerden aldığı”nın altını çiziyor.⁶ Yönetmen Buket Alakuş’un cevabı da Bademsoy’unkine çok yakın;

“Türk tarafı benim için can, Alman tarafı teknik. Senaryo nasıl yazılır, çekim nasıl yapılır, işine vaktinde gelmek, planlı olmak Alman taraf. Ama oyuncularla çalışmak, onlarla iletişim kurmak bir sıcaklık gerektiriyor ve bu genel olarak Alman yönetmenlerde olmayan bir özellik. El ele tutuşmak, yanaklardan öpmek...Birbirini tanımayan iki Türk bir köşe başı sohbetiyle bir anda kaynaşabilirken, Almanlarda böyle bir tanışıklığın olması yıllar alabiliyor. Bu önemli bir fark.”⁷

Çoğunun birleştiği bir nokta, “sanatın ulusunun olmadığı” fikri. Yazar ve oyuncu Renan Demirkan, “Almanya’da yükselen Türkler diye bir şey yok, yükselen sanat var” diyor ve devam ediyor;

“Ben bir sanatçıyım ve enternasyonalim. Metnimi kendim yazıyorum, sahneye kendim koyuyorum, bunu bir Türk olarak değil bir sanatçı olarak yapıyorum. Sanatın vatandaşlığı olmaz.”⁸

Duvara Karşı’nın başrol oyuncusu Birol Ünel’in fikri de “sanatın ulusunun olmadığı ve sanatçının bireysel olarak değerlendirilmesini tercih ettiği” yönünde.⁹ Oyuncu İdil Üner bu aitlik koşullarını şöyle özetliyor:

“...benim köklerim var ve bunlar benim derinlerime işlemiş durumda. Geçmişimde olan ailemle yada ailemin geldiği topraklar benimde üstümde bir yel gibi esmiştir ve işlerimde, yaptıklarımda seziliyordur. Ama ben bunu bilinçli yapmıyorum. Hatta bilinçli olarak “ben temsilci değilim” diyorum. Ben de bir insanım. Güncel problemlerim var. Onlar da beni etkiliyor. Benim mesleğim Türklük değil, benim mesleğim oyunculuk ve

⁵ Emine Uçar İlbuğa, “Fatih Akın:Köprünün Üzerinde Doğuya Doğru”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 20, Temmuz-Ağustos 2003, s.46

⁶ Tanış, Tosun, Sümer, a.y.

⁷ Buket Alakuş- Yönetmen-, “Buket Alakuş Sineması Konulu Söyleşi”, Hamburg, 01.08.2003

⁸ Tanış, Tosun, Sümer, a.y.

⁹ Tanış, Tosun, Sümer, a.y.

yönetmenlik. Oradan etkilendim ama başka şeylerden de etkilendim. Örneğin Fransız filmlerinden. Ben Fransız filmlerini çok seviyorum. Mesela şimdiki hayalim, yapacağım film Fransızvari olsun istiyorum. Bu “bir Türk Fransız filmi yapabiliyor” temsilciliği taşıyorsa ben bunu bilinçli yapmıyorum.”¹⁰

Tüm bu cevaplar, sorular da göz önüne alınarak değerlendirildiğinde, çalışma, “Almanya’daki Türk asıllı sanatçılar” arasından spesifik olarak Türk asıllı Alman yönetmenlerin Türk ya da Alman olmak üzere sadece bir “aitlik”e dahil edilmesinin ötesinde, üçüncü bir kültürel alanın ürünü oldukları fikrinden yola çıkmaktadır. Çalışmada 2. ve 3. kuşak sinemacıların filmsel üretimleri, dahil oldukları üçüncü alanın üretimi olarak değerlendirilecektir. Öncelikle dünyada örnekleri gözlenen üçüncü alan sinemalarına değinilecek, bu bağlamda, Üçüncü Sinema, Hong Kong Sineması, Siyah İngiliz ve Asyalı İngiliz Sinemaları ile Fransa’daki Beur Sineması incelenecektir. Üçüncü Sinemanın estetiği, Hong Kong Sinemasının kimlik ve aidiyet sorunsalı, Siyah İngiliz ve Asyalı İngiliz Sinemaları ile Fransız Beur Sineması’nda yaşanan “çevreden merkeze” doğru ilerleyen süreç ele alınacaktır. Ardından bu sinemaların örneklerini kültürel oluşumların ve sinemasal üretimin ara-alanlarında olmaları açısından değerlendiren Hamid Naficy’nin “Aksanlı Sinema” kuramına yer verilecek, aksanlı sinemanın kendi içindeki türleri, üretim biçimleri ile bir filmi aksanlı yapan unsurlar anlatılacaktır. Bu unsurlar bağlamında, Almanya’daki 2. ve 3. kuşak Türk asıllı Alman yönetmenlerin filmlerinin aksanlı sinema türünün özelliklerini taşıyıp taşımadıkları incelenecek ve bir sonuç ortaya konulacaktır.

¹⁰ İdil Üner-Yönetmen-, “İdil Üner Sineması Konulu Söyleşi”, Berlin, 08.08.2003

1. KÜLTÜRLERİN KESİŞİM ALANLARI VE SİNEMA

1.1. Kùltürlerin Kesişim Alanlarında Kimliğin Oluşumu

Kùltür kavramı genel olarak belli bir insan grubunun belli bir coğrafyada tarihi toplumsal gelişme süreci içinde yarattıkları maddi ve manevi değerleri temsil eder. Bu değerleri taşıyan söz konusu insan grubu ise toplum olarak adlandırılır.¹¹ Çalışmanın bu bölümü bir coğrafyadan bir başka coğrafyaya giderek burada daha önceden var olan toplum ve bu toplumun kùltürü ile karşılaşan insan topluluklarının kùltürel kimlikleri ve üretimleri sonucunda oluşturdıkları kùltürlerin kesişim alanını inceleyecektir. Bunun yapılabilmesi için öncelikle **toplum** kavramının oluşturan temel unsurlara bakmak gerekir.

Semra Somersan “Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk” adlı kitabında toplumbilimci Ulrich Beck’e göre, klasik sosyolojideki ‘toplum’u oluşturan temel öğeleri şöyle özetler:

- “Toplum kavramı esas olarak, devletin mekan üzerinde kontrolünü varsayar. Ulus-devletin denetleyici otoritesini önceden kabul eden bir anlayış ile belirlenmiştir. Dolayısıyla bu tanıma göre, toplum devletin altında bir varlıktır. Toplamlar devlet toplumu, toplumsal düzen de devlet düzenidir. Bu bağlamda, “Alman”, “Fransız” yada “Amerikan” toplumlarından söz edilebilir. Bunun sonucu olarak, modern toplumlar, birbirinden ayrı, tikel varlıklar olarak görüldüler ve ulus-devletin denetimi dahilindeki mekanda tutuldukları temel alınarak kuram üretildi. Beck bunu “kavanoz toplum teorisi” olarak tanımlamıştır(container theory of society).
- Birbirlerinden sınırlarla ayrılan toplumlar, iç mekanda da kolektif kimlikler (sınıf, statü grup, kadın-erkek yaşam biçimleri, dinsel etnik cemaat) olarak farklı kavramlara bölünüyor. Ancak geleneksel toplumlarda bunların hepsi bir simbiyosis halindedir, iç içe geçmişlerdir. Toplum içerisindeki homojenliği devlet denetimi yaratır. Üretim, kùltür, dil, işgücü, sermaye, eğitim gibi toplumsal pratikler ulus-devlet tarafından tanımlanır ve standartlaştırılır. Ve bunlara ulusal ekonomi, ulusal dil, edebiyat, tarih vb gibi isimler verilir. Devlet sistematik bir standart ve istatistikler bütünü olarak, bir “kavanoz” olarak yada Somersan’ın çevirisiyle bir “tencere” olarak görülür. Dolayısıyla sonuç olarak, sosyolojik tanımlar devletin kurduğu yapıya göre şekillendirilir.

¹¹ İsmail Parlatır v.d., **TDK Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998, s.1436

- Sosyolojinin ortaya çıkışı ile ulus-devlet arasındaki bağlar o derece yaygındı ki, modern toplum (tekil) sosyal bilimcilerin temel anlayışı haline geldi.”¹²

Beck’in ortaya koyduğu şekliyle “kavanoz toplum” modernitenin ürünüdür ve ulus-devlet ile yakından ilgilidir. Benedict Anderson’ın “Hayali Cemaatler” adlı çalışmasına göre ise, toplum, ulusun temelinde yatan derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanabilir. Son iki yüzyıl boyunca milyonlarca insanın birbirini öldürmekten çok, böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan da bu yoldaşlık, kardeşliktir. Toplum, Anderson’un formülasyonu ile bir soyutlamadır. Ulus sınırlı olarak hayal edilir. Hiçbir ulus kendisini insanlığın tümü ile örtüşüyor olarak hayal etmez. Tom Nairn ise “Milliyetçilik” modern kalkınma tarihinin patolojisi, der.¹³ Tıpkı bireylerdeki nevroz gibi o da kaçınılmazdır. Köklerini toplumlar için çocuksuluğun dengi olan ve dünyanın büyük bir kısmına dayatılan çaresizliğin ikilemlerinde bulur ve tıpkı nevroz gibi o da asli bir muğlaklıkla yüklüdür, içinde dementia’ya benzer bir ağırlaşma eğilimi barındırır ve tedavisi büyük ölçüde imkansızdır. Buna dayanarak Anderson şöyle der, “ulus, hayal edilmiş bir siyasal topluluktur.”¹⁴ Renan da “Bir ulusun özü tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unutmuş olmasıdır” der.¹⁵

Dolayısıyla toplum içindeki homojen yapının sağlanması ve ulusal kültürün yerleştirilmesi devletin görevidir. Üretim, sermaye, işgücünün yanı sıra kültür, eğitim gibi toplumsal pratikler de ulus-devletçe standartlaştırılır. Bir toplumu diğerinden ayırt eden, kültürü ulusal olarak konumlandıran ve kültürleri ulusların sınırlarıyla örtüşen keskin çizgilerle ayıran anlayış modern ulus-devlet modeliyle doğrudan bağlantılıdır.

¹² Semra Somersan, **Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2004 s.170-171

¹³ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökleri ve Yayılması**, çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s.19

¹⁴ A.e, s.21

¹⁵ A.e, s.20

Thomas Faist’e göre ise kapsayıcı kültür kavramı, kısmen statiktir. Kültür belli bir mekanla sınırlanmıştır ve bir öğrenme süreci sonucu ortaya çıkmıştır. Bu kültür nosyonu ile kastedilen toplumsal bir grubun kültürüdür. Bu kültürler modernleşme süreçleri ile örneğin ulus-devletlerde eğitim sistemlerinin kurulmasıyla yakından bağlantılıdır. Senkretik uygulamaları, karışık dilleri ve farklı aidiyetleri olan kolektif kimlikleri önemsemez.¹⁶

Herder’in “her ulusun mutluluğu her topun ağırlık merkezi gibi kendi içindedir”¹⁷ sözü de kültürün hiç değişmeyen bir özü olduğu varsayımından yola çıkar. Kültürler bu özün varlığı ile birbirlerinden ayrılırlar. Bu öz bir ulusun kimliğini belirlerken, uluslar kültürler arasına sınırlar koyar.

Ayhan Kaya, “Berlin’deki Küçük İstanbul” adlı kitabında “bütünselci (wholistic) kültür nosyonu” kavramına değinir. Buna göre modernitenin ürünü olan ve kültürü yerel ve ulusal sınırlar içinde değerlendiren, kapsayıcı, “bütünselci kültür nosyonu”, ortak anlam ve değerlerin kültürlerin özünü oluşturduğu görüşündedir ve kültürleri birbirine karışmayan bütünler olarak görür. Bütünselci kültür anlayışına göre kültürel alışım sorunlu bir süreçtir. Kimlik krizi, iki kültür arasında kalmış ve dejenere olmuş gibi tanımlar bu kültür nosyonunun tanımlarıdır.¹⁸

Görülüyor ki, bütünselci yaklaşım kavanoz toplumun bir uzantısıdır. Çünkü kültürü belli bir mekana ve onun homojenliğine bağlar. Kavanozun dışında kültür aidiyetinin dışındadır, sorunludur.

İçinde bulunduğum toplum “biz”dir. ‘Sosyolojik Düşünmek’ adlı kitabında Zygmunt Baumann, “biz” ve “onlar” ayrımından söz eder. “Biz” ve “onlar” yalnızca iki ayrı insan grubunu değil, tümüyle farklı iki tutum arasındaki duygusal bağlanma

¹⁶ Thomas Faist, **Uluslararası Göç ve Ulusaşırı Toplumsal Alanlar**, çev. Azat Zana Gündoğan, Can Nacar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003, s.380

¹⁷ Aksoy, Nazan, **Modernleşme ve Çokkültürlülük**, İstanbul, Helsinki Yurttaşlar Derneği, İletişim yayınları, 2001, s.44

¹⁸ Ayhan Kaya, **“Sicher in Kreuzberg” Berlin’deki Küçük İstanbul: Diasporada Kimliğin Oluşması**, İstanbul, Büke Yayınları, 2000, s. 26

ve antipati, güven ve kuşku, güvenlik ve korku, işbirliği ve çekişme arasındaki ayrımı temsil eder. “Biz” ait olduğumuz grubu ifade eder. Bu grup içinde olanları gayet iyi anlarım ve anladığım için nasıl sürdürebileceğimi bilirim, kendimi güvenli ve evimde hissedirim. Bu grup adeta benim doğal ortamım, içinde olmaktan hoşlandığım ve huzur içinde döndüğüm yerdir. “Onlar” ise tersine ne ait olmayı isteyebileceğim ne de istediğim bir grubu anlatır. İki grubu benim için gerçek yapan ve sahip olduklarını tahayyül ettiğim iç birlik ile iç tutarlılığı inanılır kılan uzlaşmazlıklarıdır. Uzlaşmazlık zıtlığın iki tarafını da belirler. Her bir taraf kendi kimliğini, bizim onu zıddıyla birlikte uzlaşmazlık oluşturan bir şey olarak görmemizden türetir. Bu tespitlerden hareketle, dış grup, iç grubun hayali zıddıdır ve iç grubun öz kimliği, tutarlılığı, kendi içindeki dayanışması ve duygusal güvenliği için ona ihtiyacı vardır. İç grupların ihtiyaçları çerçevesinde işbirliğine hazır olmak, adeta bir karşıt ile işbirliğini reddetmenin gerekçesidir. “İçeri”nin değerini gerçek anlamda verebilmek için bir “dışarı” olmalıdır¹⁹. Kavanozun toplumun içerisinde yer almak; bir toplumun üyesi olmak ve o toplumun ortak kimliğini oluşturan ve paylaşan olmak, dahil olmak ve kavanozun üzerine yapıştırılan etiketi taşımak demektir. Etiketini taşıdığı kavanozdan alınan ve başka bir kavanoza koyulan “ben”, babaannemin çay kavanozuna koyduğu kahve gibi yanlış yerde ve sorunlu bir konumda kabul edilir, çay almak isteyen de kahve içmek isteyeninde işine yaramaz sayılır. Çay kendi kavanozuna aittir ve kahve kavanozuna koyulamaz; ve herhangi bir kavanozda yer bulamayan çay yaprakları ise ziyan olmuştur.

Peki sınırlar ve dolayısıyla kültür statik kalabilmeyi başarabildi mi? Ulrich Beck, “Küreselleşme Nedir?” kitabında, “kavanoz kuramına karşıt” oluşumlardan bahseder ve bu oluşumları “ulus-aşırı toplumsal mekanlar” olarak niteler. Ulus-aşırı alanlar, toprağa yada anavatana bağlı olmayan, ulusal olmayan küyerel (glocal) oluşumlardır²⁰.

¹⁹ Zygmunt Baumann, **Sosyolojik Düşünmek**, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 51-53

²⁰ Somersan, a.g.e , s.173

G.Rivera-Salgado'ya göre ulus-aşırı toplulukların ortaya çıkışı küresel bir fenomendir. Göçmenler ekonomik ilgiler, kültürel değişimler, sosyal ilişkiler ve politik bağlantılar üzerinde temellenmiş networkler içine dahil edilirler. Onların eylemi yersiz-yurtsuzlaştırılmıştır. Ulus-aşırı toplumlar bu nedenle yeni bir göçmen topluluğu olarak görülürler. Göçmenler birden fazla ortamda, bir yada iki jenerasyon boyunca, köken ülke, hayali vatan ile ilişkilerini sürdürerek yaşadılar. Ancak son yıllarda küreselleşme bağlamında sınırları aşan sosyal bağlantıların inşa edilmesi ile, artan hareketlilik ve iletişim olanaklarının gelişmesi böyle ilişkiler ve ekonomik, kültürel ve politik katılımın bir ulus-aşırı alanın yaratılmasına katkı sağladı.²¹

Bu alanların oluşumunda yer alan göçmenler mitsel bir vatan toprağına değil, belli bir alanı, sınırları olan geldikleri ulus devlete gönderme yaparlar.

Hamid Naficy'nin; Appadurai, Gupta ve Ferguson ve de Hannertz'in çalışmalarından özetleyerek aktardığına göre ulus-aşırı örgütlenme, göçmen nüfuslara ulusal politikaların dışında ve ulusal sınırların ötesinde oluşturulan networklerde bulunan göçmenler için yeni bir toplumsallaşma alanı üretir.²² Riva Kastoryano işe ulusal toplumların kültürel ve politik belirleyiciliklerinin (anavatan ve ev sahibi vatan) sınırlarla belirlenmiş ulus-devletlerin ötesinde yeni bir alanda çok düzeyli, çok uluslu aktivitelerin ortaya çıkışı ve sınırlı alan ve ulus-devlet arasındaki bağlantının kaçınılmaz şekilde sorgulanması ile birleştirildiklerini söyler. Anavatan ile evsahibi ülkeyi birbirine bağlayan ve her iki alanda katılımı destekleyen ulus-aşırı networkler tekil bağlılığa meydan okurlar. Ulus-aşırılık yeni bir fenomen değildir. Ulus-aşırılık konusunda yeni olan örgütsel yönüdür: Kurulu networkler ve yapılandırılmış toplumlar.²³

Ulusaşırı toplumlar, kavanoz toplum kuramına karşıt oluşumlardır. Deleuze'ün "her türden-her hangi alanlar" (any-spaces-whatever) olarak bahsettiği,

²¹ Gaspar Rivera-Salgado, **Mixtec Activism in Oaxacalifornia: Transborder Grassroots Political Strategies**, American Behavioural Scientist, 1999, vol.42, No:9, 1439-1458

²² Hamid Naficy, "**Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**", Princeton University Press, Princeton NJ, 2001, s. 8

²³ A.e.

Avrupa’da, ikinci dünya savaşı sonrası dönemde hızla artan nasıl tepki vereceğimizi ve nasıl tanımlanacağı bilinemeyen alanlardır. Deleuze’ün tanımlaması şöyle devam eder: “Bunlar, terk edilmiş ancak yaşanılan, kullanılmayan depolar, boş alanlar yıkım yada inşa halindeki şehirlerdir. Ve bu her türden-herhangi alanlarda yeni bir karakter nesli ortaya çıkıyordu, bir çeşit mutant, eyleme geçmekten ziyade izliyorlardı...”²⁴

Laura Marks, “her türden-her hangi alanları” sadece postmodernizmin bölünmüş alanları olarak değil, aynı zamanda post-kolonyalizmin düzensiz mekanları; baskılanmış kültürel kimliklerin onları marjinalleştiren alana dönüşü olarak yorumlar. Bu bağlamda, Deleuze’ün kullandığı “..bir çeşit mutant...yeni nesil” kullanımları savaştan bu yana Avrupa’nın ve Kuzey Amerika’nın yeni nüfusunu karakterize eden göç, diaspora ve melezliğin (hybridity) oldukça gerçek koşullarını tanımlar.²⁵

Bu oluşumlar kavanoz toplum kuramının dışındadırlar, ulus-aşırı oluşumların temel toplum tasarısını bu kurama ait yöntemlerle çözümlemek, oluşumları başından sorunlu kabul etmek olacaktır. Nitekim, bu konuda yürütülen erken dönem araştırmalarının ortak paydası bu tasarımların sorunlu olduğu fikridir. Bütünselci yaklaşım, bu oluşumları kayıp ve kimliksiz olarak niteler. Çünkü kültürü değişmeyen bir olgu olarak ele almaktadır.

Buna karşılık olarak, Kaya, küreselleşme ile gündeme gelen ve kültürü coğrafi sınırların ötesinde gerçekleşen dinamik bir alışım süreci olarak ele alan senkretik (syncretic) kültür fikrine değinir. Senkretik kültür yaklaşımı, Fredrik Barth’ın etnisite konusundaki, etnisitenin varolan tözsel bir olgu olmayıp zamanla toplumsal koşullara göre oluşan bir tasarım olduğu yaklaşımını benimser. Barth’a göre etnik kimlik, birey yada grupların kendi haklarında sahip oldukları düşünceler ile öteki’nin söz konusu birey yada gruplar hakkında sahip olduğu düşünce ve

²⁴ Gilles Deleuze, **Preface to the English Edition: Cinema 2: The Time-Image**, çev. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, Minesota, University of Minesota Pres, 1989, s. XI

²⁵ Laura Marks, “Deterritorialized Filmmaking: A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema”, **Screen**, cilt: 35, 1994, no.3, s. 244

inanışların karşılıklı etkileşimi ile oluşur. Bu yaklaşım kültürü primordiyal bir bakışla ele alan bütünselci kültür ile çatışma halindedir.²⁶

Thomas Faist de, göçmen kültürleri kökünden sökülmiş bir yerden başka bir yere nakledilmiş bir bagaj veya bir kalıp olarak görülmeyeceğini, anlamların ulusaşırı alanlardaki toplumsal ve sembolik bağlar aracılığıyla süren ve yayılan sınırları aşan çok katmanlı işlevleri devam ettirdiğine değinir. Modern teknoloji (uydu veya kablolu televizyon, anında kitle iletişim, faks veya telefon aracılığı ile yapılan kişisel iletişim, uzun mesafeler arasındaki yolculukların sürelerinin kısalması), liberal devlet politikaları, göç veren ülkelerin değişen siyasaları (para havaleleri, yatırımlar, siyasi destek için yurtdışında yaşayan göçmenlere ulaşılması) ve göçmenlerin kaynakları (örgütsel, sosyal ve insani sermaye) gibi elverişli koşullar sayesinde ulus-aşırı kültürel senkretizm kendisine verimli alanlar bulur.²⁷

Senkretik kavramı ya da farklı araştırmacıların aynı kavramı ifade ederken; kullandıkları brikolaj, hibrid, creole,²⁸ Siyah Atlantik²⁹, Mulatto³⁰, kes-yapıştır, üçüncü kültür, yeni diyasporik özne, modern diyasporik kimlikler³¹, aksanlı kimlikler³² farklı kültürel renklerin bir arada kullanılmasına olanak veren kültürlerin kesişim alanlarında ortaya çıkan kültürel formu ifade eder.

Üçüncü Kültür terimini Frederick Jameson'dan esinlenerek Homi Bhabha geliştirmiştir. "Location of Culture" adlı çalışmasında Bhabha, kültürel anlamların, sembollerin saf, sabit olmadığını, kültürel melezliğin temel olduğu, kültürün temelde bir karışım olduğu fikrini savunur. Üçüncü Kültür terimi, fark ve ötekilik

²⁶ Kaya, a.g.e. s. 26-29

²⁷ Faist a.g.e. s. 381

²⁸ Kaya, a.g.e. s.30

²⁹ Paul Gilroy, Black Atlantic as a Counterculture of Modernity, **Theorizing Diaspora: a Reader**, Ed. By. Jana Evans Braziel, Anita Manner, Malden MA, Blackwell Pub., 2003, s.49

³⁰ Naficy, a.g.e, s. 22

³¹ Kaya, a.g.e, s.59

³² Naficy, a.g.e. s.10

yerine, ikisinin arasında olması, geçmişin talepleri ile bugünün ihtiyaçları arasında oluşan çatlaklardaki geleceği ifade eder.³³

Paul Gilroy ise, “**Siyah Atlantik**”i geçişlilik, kültürel değişim, üretim ve ait olmanın ulus-aşırı bir kültürel kesişim alanı olarak konumlandırır. Milliyetçi ve kökenci kültür modellerin dışında bir konumlandırma yapar ve tanınmış siyahların Afrika, Britanya, Karayipler ve de Birleşik Devletler’de farklı kıtalara yayılan bu ulus-aşırı alanı çaprazlama geçen diasporik patikaların haritasını nasıl çıkarttıklarını gösterir.³⁴ Afrika diasporasından, Afrikalılar ile Kuzey ve Güney Amerika, Karayip Adaları ve Avrupa arasındaki ortak kültür olarak bahseder. Siyah Atlantik terimi diasporadaki tüm kültürleri melezi ürünleri de bileşik bir karışım (syncretic) olarak görür.³⁵ Çağdaş Siyah İngilizler, erken kuşak Anglo-Amerikanlar ve hatta Batı’daki tüm siyahlar gibi, modern dünya tarafından biçimlendirilen ve modern dünyanın yeni konfigürasyonlar olarak mutasyona uğramış (en az) iki büyük kültürel varlığın arasında dururlar.³⁶

Stuart Hall ise başat kullanımı ile biyolojik ve kültürel olarak durağan kimliklere işaret eden etnisite terimini, emperyal, ırkçı yada milliyetçi kullanımından kurtarır ve kimliği verili bir özden ziyade kurulmuş bir süreç olarak tarif etmek üzere kullanmak gerektiğini düşünür. Hall’a göre Britanya’daki siyah etnisite “kültürel diasporalaşma”nın “**kes ve yapıştır**” süreçlerinin bir sonucudur.³⁷

Arjun Appadurai ise “**etnik manzaralar**”(etnoscape) kavramını ortaya atar. Etnik manzaralar ile Appadurai, yaşadığımız değişen dünyayı oluşturan kişilerin manzarasını kastetmektedir: Turistler, göçmenler, mülteciler, sürgünler, misafir işçiler ve diğer gruplar ve bireyler. Sabit toplulukların varlığının çarpıklığı ve akrabalık ağları, arkadaşlık, iş, ve boş vakit, Appadurai’nin dediğine göre, “her yer,

³³ Somersan, a.g.e. s.

³⁴ Gilroy, a.y

³⁵ Somersan, a.g.e., s.175

³⁶ Gilroy, a.g.e., s.50

³⁷ Ania Loomba, **Kolonyalizm, Postkolonyalizm**, çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s.202

insan hareketinin gürültüsüyle doldu. Daha fazla grup ve insan harekete geçmek yada harekete geçmeyi istemenin fantezileriyle haşır neşir oluyor.”³⁸

Anthony Smith ise kültürel kesişim alanlarında ortaya çıkan bu kültürleri “hiç bir yer ve zamana bağlı olmayan **bağlam-sız kültürler**”³⁹ olarak tanımlamıştır.

Henry Louis Gates Jr. da siyah metinleri çift ses yada iki tonlu bir miras içeren **mulatto** yada **mulatta** olarak karakterize eder. Bu metinler standart Roman yada Germen dillerinde ve edebi yapılarındadırlar, ama neredeyse uzak ve yankılı bir vurguyla konuşan siyah yerel ve edebi geleneklerdir.⁴⁰ Henry Louis Gates Jr’ın kullanımı çift seslilik ve iki tonluluk vurgusu ile tanımı sessel bir düzlemde oluşturur.

Robert C.J Young ise “Colonial Desire” adlı kitabında, **hibritlik** kavramını farklı açılardan inceler. Öncelikle sözcüğün biyolojik ve botanik bir kökenden geldiğine dikkat çeker. Anatomist ve ırk kuramcısı Robert Knox, hibritliği iki farklı türün birleşmesinden doğan yavruyu tanımlamak için kullanır. Ancak ortaya çıkan yeni tür, doğurgan değildir, kendini yenileyemez.⁴¹

Tam da bu sebeple Ayhan Kaya, hibritlik yerine bir resim tekniği olan kolaj sözcüğünden türetilen, elde olan parçalarla oluşturulan karışım ve alaşımı ifade eden **brikolaj** kavramının kullanılmasının daha uygun olduğunu belirtir.⁴²

Brikolaj kavramını ilk kez “Yabanıl Düşünce” adlı çalışmasında (Savage Mind) Levi-Strauss kullanmıştır. Levi-Strauss brikolör’ü (bricoleur), elinde olan her şeyi pratik bir akılla yeni bir şey üretmek için kullanma eğiliminde olan özne olarak tanımlar. Brikolör kavramı eş zamanlı olarak teorik aklın eleştirisidir. Hibrit

³⁸ John Hannigan, Culture, Globalization and Social Cohesion: Towards a De-territorialized Global Fluids Model, (çevrimiçi) <http://www.cjc-online.ca/viewarticle.php?id=724&layout=html>, 02.04.2005

³⁹ Somersan, a.g.e, s. 177

⁴⁰ Naficy, a.g.e., s. 22

⁴¹ Robert C.J. Young, **Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and race**, New York, Routledge, 1995, s. 8

⁴² Kaya, a.g.e, s. 30

kavramı alaiım sürecini doğal bir süreç olarak tanımlarken, brikolaj kavramı bu sürecin öznel irade ile gerekleştiiğine dikkat çeker ve özneyi ön plana çıkarır.⁴³

İkinci Dünya Savaşının ardından özellikle Avrupa’da ortaya çıkan modern diyasporik kimlikleri anlayabilmek ve oluşan yeni koşulları yorumlayabilmek için, Kaya’nın dikkat çektiği üzere “geleneksel diyasporik kimlikleri açıklamakta kullanılan kuramlar elbette yetersiz kalacaktır”.⁴⁴nk söz konusu kavramlar değişen ve dönüşen koşullara cevap verememektedirler. Bu dönüşümü görebilmek için geleneksel diyaspora tanımlarına bir göz atarsak: William Safran diyasporanın ölçütlerini şöyle sıralar: Diaspora kavramı aşağıdaki ortak özellikleri taşıyan, kendi anavatanı dışında yaşayan azınlık toplulukları için kullanılır:

- Kendileri yada ataları, belirli kökenseL bir “merkez”den, iki yada daha fazla dış yada yabancı mekana yayılmış olmalıdırLar.
- Kendi kökenseL anavatanlarına dair kolektif bir hafıza, vizyon ve mite sahip olmalıdırLar.-vatanlarının fiziki konumu, tarihi ve başarıları.
- Ev sahibi toplum tarafından kabul edilmediklerine ve kabul edilemeyeceklerine inanmış olmalıdırLar ve bu nedenle kendilerini bu toplum içerisinde yabancılaşmış ve yalıtılmış hissetmelidirler.
- Anavatan ülkeyi, kendilerinin de torunlarının da koşullar uygun olduğunda er geç döneceği ya da dönmesinin gerekli olduğu gerçek ve ideal yurtları olarak görürler.
- Anavatanlarının refahının sürdürülmesi ve korunmasından kendilerini sorumlu sayarlar.
- Anavatanla ilişkilerini sürdürürler ve etno-komünal bilinç ve dayanışma böyle bir ilişkinin varlığı ile tanımlanır.⁴⁵

Brubaker’ın tanımlamasında ise üç temel ölçüt yer alır, ancak “anavatana yönelme” lt Safran’ın altı ölçütünden dördünü içerir:

⁴³ Kaya, a.g.e., s.30

⁴⁴ Kaya a.g.e, s. 21

⁴⁵ William Safran, “Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return”, **Diaspora**, cilt I, no.1, 1991, s. 83-99

- **Dağılma** (dispersion). Günümüzde en çok kabul gören ölçüttür ve açılımı oldukça nettir. Dağılma oldukça kabul gören bir diyaspora ölçütü olmasına karşın, evrensel olarak kabul görmez. Bazıları diyasporaları ülke sınırları tarafından bölünen etnik topluluklar olarak yada vatani dışında yaşayan bir grup halk olarak tanımlayan dağılma yerine bölünmeyi kullanırlar.
- **Anavatana Yönelme** (homeland orientation): ikinci ölçüt ise değer, kimlik ve bağlılığın başlıca kaynağı olarak ‘gerçek’ yada ‘hayali’ ‘anavatan’a yönelimdir. William Safran’ın diyaspora tanımında kullandığı altı ölçütten dördü ‘anavatana yönelme’ ölçütü ile ilgilidir. Bunlar , öncelikle anavatani odak alan süregelen kolektif bir hafıza yada mit, ikinci olarak geri dönme arzusunu sağlayan yer, ideal, gerçek vatan olarak atadan kalma anavatani önemsemek, üçüncü olarak toplu olarak anavatanın güveni ve refahını sağlayabilmek için onun yeniden yaratılmasını sürdürmek ve dördüncü olarak, kişisel olarak yada başka yollarla anavatanla kimlik ve dayanışma ilişkilerini sürdürmeye dayanır.
- **Sınırların Korunması:** Sınırların korunması kavramı ev sahibi topluma karşı ayırıcı ve belirleyici kimliğin sürdürülmesi anlamını taşır. Sınırlar, zorla yapılan endogami, kendini ayrı tutmanın yada toplumsal dışlanmanın amaçlanmamış bir sonucu olarak farklı biçimlerde asimile olmaya karşı kasıtlı olarak direnç gösterme yoluyla da sürdürülebilir.⁴⁶ Temel olarak “öteki” ile karışmamaya özen gösterme olarak da tanımlayabiliriz.

Safran’ın ve Brubaker’ın tanımlarında karşımıza çıkan “geri dönme miti” ilk kuşak göçmenlere diyasporada yaşamak için gerekli desteği sağlamıştır. Ancak geri

⁴⁶ Rogers Brubaker, “The ‘Diaspora’ Diaspora”, **Ethnic and Racial Studies**, cilt 28, no. 1, Ocak 2005, s. 5-6-7

dönme arzusunun varlığına karşın geri dönüşün sürekli ertelenmesi bireylerin kendileri için daha kalıcı toplumsal stratejiler üretmesi gerekliliğini doğurur.

Kaya, bu stratejileri birinci dalga birinci kuşak göçmenler tarafından geliştirilen hayatta kalma stratejileri olarak değerlendirir (göçmen ve azınlık stratejileri). Ancak ilk kuşak göçmen çocuklarının geliştirdikleri stratejiler bunlardan daha farklıdır. Çünkü “geri dönme miti” tam olarak ortadan kalkmıştır ve gelişen teknolojiler ile iletişim olanaklarının artması stratejileri farklılaştırmıştır.⁴⁷

Safran’ın ve Brubaker’ın tanımlamaları bu nedenle, yetersizdir. Bunların yerine James Clifford özellikle Safran’ın tanımlamasına karşın anavatana dönüş konusunda o denli istekli ve kararlı olmayan günümüz diasporalarını açıklamak için “**yarı diaspora**” kavramını kullanır. Diaspora kavramının oluşumunda; geri dönüş arzusu ve anavatana ait olma duygusunun yanı sıra yurtsuzlaşma deneyiminin sorunları ve muhalif kolektif bilinç de önemli oranda etkilidir.⁴⁸

Kaya, diasporik kimliği, birbiriyle çatışan iki eksen üzerinden açıklar: evrensel ve tikel eksen. Evrensel eksen senkretik kültürel formların oluşumuna olanak tanır. Tikel eksen ise “otantik”, geleneksel ve ulusal olanın yüceltildiği eksendir. Özne anavatanda deneyimlenen yaşantıyı, diasporada yeniden işler. Geçmişini yeniden üretir ve bu yolla kendine özgü bir öznellik geliştirebilir.⁴⁹ Bu bir üst kimlik, bir çifte bilinç durumudur.

Sözü edilen modern diasporik kimlikler; göçmenlerin, diasporaların sonrasında ortaya çıkan, göçmenlerin çocuklarının ve onların çocuklarının iki farklı kültürün ve küresel kültürün de etkisiyle şekillenen kültürlerin kesişim alanlarında oluşan kimliklerdir. Bu alanda yaratılan kültür, bu alanın çelişkilerini çözmeye yöneliktir. Bu çelişkileri yaşayan ve eleştirel olarak yansıtan sanat, edebiyat ve

⁴⁷ Kaya, a.g.e., s. 59

⁴⁸ Kaya a.g.e., s.63

⁴⁹ Kaya, a.g.e., s. 64

düşün adamlarının üretimleri toplumun gelişimine ve geleceğine dair bir manzara ortaya koyarlar.

1.2. Kültürel Kesişim Alanlarında Sinemasal Üretim

Prof. Dr. Emre Kongar, “Kültür Üzerine” adlı çalışmasında, sanat, edebiyat ve düşün yapıtlarından söz ederken kültür ürünlerinin manevi kültüre göre çok hızlı değişen kesim olduğunun altını çizerek, “Bu kesim, inanç, gelenek ve göreneklerden çok daha hızlı gelişir. Ayrıca, sanat, edebiyat ve düşün yapıtları, bir toplumun manevi kültür alanındaki değişme tohumlarını da içinde barındırır. Mevcut durumlardaki, çelişki, uyum sorunları bu kültürel ürünler aracılığıyla eleştirilir.”⁵⁰

Kültürlerin kesişim alanlarının ürünü olarak sanatçılar, bu alandaki maddi ve manevi kültür arasındaki dengesizliği yaşayan ve bu dramı yansıtan kişilerdir. Bu çalışmada sanat, edebiyat ve düşün yapıtları içinden, “sinemasal üretilere” değinilecek ve alternatif estetiği ile Üçüncü Sinema ve Hong Kong Sineması, Siyah İngiliz ve Asyalı İngiliz Sineması, Beur Sineması ele alınacaktır.

1.2.1.Üçüncü Sinema: Açlık Estetiği

Üçüncü Dünya kavramı, Sosyal Bilimler Sözlüğü’nde, “tam olarak kapitalist veya sosyalist blok içinde yer almayan, ancak kaynakları kapitalist ülkelere sömürülen, az gelişmiş olarak da nitelenen Asya, Afrika ve Latin Amerika ülkeleri” olarak tanımlanır.⁵¹

Sinemayla bağlantılı olarak ise, “Üçüncü Dünya” terimi toplu olarak tüm Asya, Afrika, Latin Amerika ve birinci dünyadaki (ABD, Avrupa) azınlık sinemalarını ifade eder. Roy Armes “Üçüncü Dünya Sineması”nı Üçüncü Dünya ülkeleri tarafından üretilen filmler olarak tanımlarken (1987’de), Paul Willemen (1989) “Üçüncü Sinema” demeyi tercih eder ve “Üçüncü Sinema”yı Üçüncü Dünya

⁵⁰ Emre Kongar, **Kültür Üzerine**, İstanbul, Çağdaş Yayınları 1982, s. 42.

⁵¹ Ömer Demir, Mustafa Acar, **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Ankara, Vadi Yayınları, 1997, s. 228

insanlarının kendileri tarafından -yada değil-, üretilen belli bir politik ve estetik programa bağlı olan filmler topluluğu olarak tanımlar.⁵²

“Üçüncü Sinema” adlandırmasındaki sözcük oyunu Üçüncü Sinema’yı Üçüncü Dünya ülkelerinin sineması olarak algılamayı doğurur, Fernando Solanas ve Octavio Gettino, “Üçüncü Sinemaya Doğru” adlı manifestolarında, şöyle yazarlar:

“Üçüncü Dünya insanların ve onların emperyalist ülkelerdeki eşitlerinin anti-emperyalist mücadelesi bugün dünya devriminin eksenini oluşturmaktadır. Üçüncü Sinema, bize göre, bu mücadelede, zamanımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal göstergesi; her insan için bir başlangıç noktası olan özgür kişiliği oluşturan en büyük imkanı ortaya koymaktadır-tek kelime ile, kültürün dekolonizasyonudur.”⁵³

“Üçüncü Sinema” adlandırmasındaki sözcük oyunu Üçüncü Sinema’yı Üçüncü Dünya ülkelerinin sineması olarak algılamayı doğurur, Solanas ve Gettino’ya göre “üçüncü sinema”, “birinci sinema” (Hollywood ve taklitçileri) ve “ikinci sinema” dan (auteur sineması) sonra gelir. “Towards a Third Cinema” adlı manifestosunda Solanas şöyle demektedir:

“Birinci Sinema emperyalist, kapitalist ve burjuva fikirleri ifade eder. Büyük monopol kapitali, büyük gösteri sinemasını finanse eder. İkinci Sinema orta tabakanın, küçük burjuvanın tutkularını anlatır. Çoğunlukla nihilisttir... Daireler içinde dönüp durur. Gerçekliğin dışındadır, Auteur sinema genellikle ikinci sinemaya ait sayılır, ancak iyi ve kötü auteurs hem birinci hem de üçüncü sinemada bulunabilir. Üçüncü Sinema yeni bir kültürün ve sosyal değişimlerin bir ifadesidir. Genel olarak, Üçüncü Sinema gerçeklik ve tarihin bir hesabını verir. Bir filmi Üçüncü Sinemaya ait kılan ne türü ne de politik karakteri değil, dünyayı nasıl kavramsallaştırdığıdır.”⁵⁴

Aristides Gazetas, “An Introduction to World Cinema” adlı çalışmasında Üçüncü Sinema’yı Lyotard’dan Louis Althusser’e, Brecht ve Sovyet biçimcilerinden, Jacques Lacan, Michel Foucault ve Jean François gibi post-

⁵² Ella Shohat, Robert Stam, **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**, London & New York, Routledge, 1994, s.27

⁵³ Roy Arnes, **Third World Filmmaking and the West**, California, University of California Press, 1987, s. 87

⁵⁴ Aristides Gazetas, **An Introduction to World Cinema**, North Carolina & London, Mc Farland Company, 2002, s. 297

yapısalcı düşünörlere yayılan bir dizi neo-Marksist költörel kuramın etkisinde ve tarihsel olarak Fransız Yeni Dalgası'nın ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin düşük bütçeli, mekan temelli, doğaçlama sinemasal pratiklerinin başarısının bir devamı olarak ele alır.”⁵⁵

Üçüncü Dünya Sineması üzerine çalışan Teshome Gabriel “üçüncü sinema” olarak formöle edilen “üçüncü dünya sineması”nı üç evrede ele alır:

- Hollywood'un 1930'lardaki estetiğini kopyalayanlar
- Ulusal sinemalar oluşturanlar-örneğin sloganı “elde kamera, kafada fikir” olan 60'ların ve 70'lerin Brezilya Cinéma Novosu
- 60'larda ortaya çıkan radikal, politize Üçüncü Sinema-Küba ve Cezayir gibi “devrimsel bölgeler” üzerine inşa edilir.(Örneğin Battle of Algiers-1966, yön: Gillo Pontecorvo)⁵⁶

Unthinking Eurocentrism adlı çalışmalarında Robert Stam ve Ella Shohat ise Üçüncü Sinemayı dört bölöme ayırırlar:

- Birincisi Üçüncü Dünya filmlerinin merkez halkasıdır ve Üçüncü Dünya halkları için ve onlar tarafından (filmlerin nerde yapıldığına bakılmaksızın) ve “Üçüncü Sinema”nın ilkelerine bağılı olarak üretilen filmleri kapsar.
- Üçüncü Sinema ilkelerine bağılı olsun yada olmasın ve yapım sürecine bakılmaksızın;Üçüncü Dünya halklarının sinemasal üretimlerini kapsayan daha geniş bir halkadır.
- Üçüncü Sinema ilkelerine bağılı olarak ve Üçüncü Dünya insanların desteğı ile Birinci yada İkinci Dünya insanları tarafından yapılan filmlerin oluşturduğu diğler halkayı içerir.

⁵⁵ A.e., s. 296

⁵⁶ Michael Chanan, “The Changing Geography of Third Cinema”, **Screen**, Special Latin America Issue, cilt 38, no.4, 1997, s.374

- Aynı anda hem “içeride” hem “dışarıda”, son diasporik ve hibrit filmleri kapsayan son halka, örneğin Üçüncü Sinema’nın geleneklerini hem oluşturan hem de sorgulayan Mona Hatoum ya da Hanif Kureishi’nin filmleri gibi.⁵⁷

Üçüncü Sinemanın kolayca ayırt edilebilen özelliği, farklı kültürel gelenekler arasındaki ilişkileri yeniden biçimlendiren ve toplayıp yeni bir biçimle bir araya getiren, sinemasal olduğu kadar, politik olarak da filmsel söylem çeşitlerini aydınlatan ve en iyi Theo Angelopoulos, Nelson Pereira dos Santos, Ousmane Sembene, Fernando Solanas ve diğerleri tarafından örneklenebilecek tarihsel olarak analitik, kültürel olarak spesifik, sinemasal söylem biçiminin benimsenmesi olarak görülür.⁵⁸

“Üçüncü Sinemaya Doğru” manifestosunun yazarı, Fernando Solanas’ın “Hour of The Furnaces” adlı filmini Robert Stam, sistemin aralanlarında, sisteme karşı...prodüksiyon koşullarından bağımsız, politikada militan ve dilde deneysel” olarak tanımlar.⁵⁹

1960’ların ve 1970’lerin Üçüncü Dünya Sineması’nın önemli bir özelliği de teoride ve pratikte Üçüncü Dünyanın ekonomik koşullarına uygun estetik ve yapım yöntemleri yaratmasıdır. Örnek olarak, The Battle of Algiers’in 800.000 \$’lık bütçesi, Birinci Dünya için oldukça düşük bir prodüksiyon bütçesidir, fakat Üçüncü Dünya sinemacıları çoğu zaman bu düzeyin bile altında çalışmak zorundadırlar. 1960’ların başlarında, Brezilya’nın Cinema Novo yönetmenleri, Glauber Rocha’nın ünlü manifestosunda “açlık estetiği” olarak adlandırdığı koşulları savunmaktadırlar. Brezilya ticari sinemasının görece lüksünü reddeden bu yönetmenler az gelişmişliğin filmsel alegorilerini inşa ettiler ve Ismail Xavier’in öne sürdüğü gibi bunu bir “gösteren” olarak kullandılar. Tema ve yöntemlerin ortaklığı içinde, teknik kaynakların yetersizliği metaforik olarak ifadeci bir güce dönüştü; sefalet, Deleuze’ün sözcükleriyle, “olumlu bir konuma yükseltildi. Üçüncü Dünya

⁵⁷ Shohat & Stam, a.g.e., s. 28

⁵⁸ Gazetas, a.g.e., s.296

⁵⁹ Robert Stam, “The Hour of Furnaces and the two avant-gardes”, **The Social Documentary in Latin America**, ed. by Juliana Burton, Pitsburg, University of Pitsburg Pres, 1990, s. 253

Sinemacılığının zorlu koşulları, Birinci Dünyanın sinemasının tanıdığı bir durum değildi. Düşük bütçeler bir yana, malzemeler üzerindeki ithalat vergileri, düşük prodüksiyon maliyetlerini çoğu zaman Birleşik Devletler ve Avrupa'dakinden bile yüksek hale getiriyor idi. Dahası, Üçüncü Dünyanın sinemaları ülke sinema pazarına rahatlıkla dahil olan parlak, yüksek bütçeli filmlerle rekabet etmek zorundaydılar. Prodüksiyon koşullarındaki bu farklılıklar kaçınılmaz olarak filmlerin ideolojisini ve estetiğini etkiledi. Örneğin Üçüncü Sinemanın önemli filmlerinden Nelson Pereira dos Santos'un "Barren Lives" (1963) filminin, karakterleri ve estetiğinin yanısıra prodüksiyon yöntemleri de "açlık"ı karakterize eder."⁶⁰

Birinci Dünya içinde, Üçüncü Dünya'dan gelenler olarak film yapan yönetmenler, Üçüncü Dünya Sineması estetiğini kullanırlar. Shohat ve Stam'ın son ölçütleri diaspora sinemasını da Üçüncü Dünya Sineması'nın içine dahil eder.

1.2.2. Siyah İngiliz ve Asyalı İngiliz Sineması: Çevreden Merkeze

İngiltere'deki Siyah ve Asyalı varlığı, 1980'lere kadar, ana akım İngiliz Sineması'nda oldukça az temsil edilmiştir. İngiliz Asyalı ve İngiliz Siyah film üretiminin kökleri 1960'lardaki ve 1970'lerdeki siyah politikalarına dek uzanır. İki ayrı toplum olarak Asyalılar ve Afrikalı-Karayipliler, Birleşik Krallık'taki ırksal azınlıklar olarak yoksulluk ve toplumsal dışlanma gibi ortak deneyimlere sahiptirler.

"1970'ler ilk İngiliz-Asyalı film *"A Private Enterprise"* (Peter K. Smith) ile ilk Siyah-İngiliz filmi *"Pressure"*ın (Horace Ov )  retildiği yıllar olmuştur. Her iki film de British Film Institute tarafından finanse edilmiştir ve her ikisi de İngiltere'de toplumsal kabul ve mali tutarlılık sağlamaya çalışan Siyahların mücadelesini temsil ederler."⁶¹

1974 yapımı "A Private Enterprise" mühendis Shiv Verma'nın gözünden, Hintli göçmenlerin yaşıamlarını ve sorunları üzerinedir. Yönetmen Peter K Smtih ve ortak yazar Dilip Hiro'nun göçmen toplumunun karşı karşıya kaldığı sorunların

⁶⁰ Shohat & Stam, a.g.e., s. 253

⁶¹ Ann Ogidi, "Black, Asian and Chinese Film, British Film Institute Internet Sitesi" ( evrimi i) <http://www.screenonline.org.uk/film/id/445608/index.html>, 24.05.2005

gerçek bir portresini çizmek istemelerine rağmen, film sıcak ve eğlencelidir. Horace Ové ise ırkçılığa meydan okuyan bir girişimle 1969'da romancı James Baldwin'ın İngiltere ve Amerika'daki siyah deneyimi ve kimliği üzerine olan kısa filmi **"Baldwin's Nigger"**ı ve 1975'te *Pressure*'u yapmış ve yaratılan yeni sinemasal imajın öncülerinden biri haline gelmiştir.⁶²

İngiliz Sineması, 1980'lerin başlangıcında bağımsız atölye hareketlerinin yükselişine tanık oldu. İngiliz Film Enstitüsü'nün internet sayfasında bu dönem şöyle özetleniyor:

"1984 ACTT Atölye Deklarasyonu ile Channel 4 Televizyonu ve The Greater London Council'den yeni fon akışı ile ana akım film ve yayıncılık endüstrisi dışındaki sinemacılara yeni çalışma olanakları ve yöntemleri sağlanmış oldu. Ceddo, Black Audio Film Collective, Sankofa gibi Siyah atölyeleri, (beyaz) film ve televizyon endüstrilerinin egemen ideolojilerine meydan okuyan ve alternatif Siyah İngiltere imajları üretmek için mücadele eden bu çevrede ortaya çıktı. Bu dönemde üretilen filmler, estetik ve politik olarak Siyah filmleriydiler ve ırkçılık, cinsiyetçiliğe meydan okuyorlardı."⁶³

Bu yeni koşullar bazılarını "temsil yükü"nden kurtardı ve Siyah temsili içinde çeşitlilik için bir alan açarak etkilerinin dengelenmesini sağladı. Kobena Mercer bu durumu şöyle ifade eder:

"İngiliz bağlamında, Siyah İngiliz seslerinin hibritleştirilmiş aksanları, ulusal kimliğin geleneksel versiyonlarının merkezkaç ve merkezileştirici monolojizmine karşı heteroglossayı, İngiliz kültürel kimliğinin çoksesliliğini ve çeşitliliğini yaşadığı gibi ortaya çıkarmaya başladı."⁶⁴ Kimliğin değişmez olduğu hakkındaki erken dönem monolojist fikirlere meydan okuyan bu iklimde, John Hill Kureishi/Frears filmlerinin karakterlerinin "farklı eksenler arasında inşa edilmiş" (ırk, sınıf, cinsiyet, cinsel yönlendirme ve kuşak) basitçe kaplanamayan ama kendileri ara-alanla ilgili olan ve "öteki"ye göre karmaşık olarak konumlandırır. Andrew Higson'ın

⁶² Cary Rajinder Sawhney "Asian British Cinema", (Çevrimiçi) <http://www.screenonline.org.uk/film/id/475617> British Film Institute Internet Sitesi, 28.04.2005

⁶³ British Film Institute Internet Sitesi (Çevrimiçi) <http://www.screenonline.org.uk/people/id/46776/index.html/29.04.2005>

⁶⁴ Monica Calvo Pascual, "My Beautiful Laundrette: Hybrid "Identity", or the paradox of conflicting identifications in "third space", Asian-British Cinema of the 1980s", **Miscelanea: A Journal of English and American Studies**, 26, 2002, s. 60

vurguladığı gibi “ulusal” (ve etnik) kimlik değişmez bir fenomen değildir, ancak değişmez şekilde yer değiştirir ve değişmez şekilde “olma” sürecindedir. Paylaşılan, ima edilen kolektif kimlik daima bir dizi içsel farklılıkları ve potansiyel düşmanlıkları maskeler.⁶⁵

1980’lerde ayrıca “**Burning Illusion**” (Menelik Shabazz 1981), “**Majdhar**” (Ahmet Jamal 1985), “**Ping Pong**” (Chih Leong 1986) ve “**My Beautiful Laundrette**” (Stephen Frears 1986) gibi çok sayıda uzun metraj film üretildi.⁶⁶ Hanif Kureishi’nin senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini Stephen Frears’ın yaptığı “My Beautiful Laundrette” sürpriz şekilde bir hit haline geldi ve gişede oldukça başarılı oldu.⁶⁷ Yönetmen Udayan Prasad’ın belirttiği gibi, “My Beautiful Laundrette ile , Asyalı filmlerin de para kazandırabileceği gösterilmiş oldu.”⁶⁸ Hanif Kureishi’nin ikinci senaryosu “**Sammie and Rossie Get Laid**” de (1987), ilk filmi “My Beautiful Laundrette” gibi Stephen Frears tarafından yönetildi. Ancak Laundrette kadar kâr sağlayamadı.

1980’lerde adını duyuran Siyah yönetmen John Akomfrah ise Londra medya atölyelerinden biri olan Black Audio Film Kolektifi kapsamında, aralarında John Grierson ödülünün de olduğu çok sayıda prestijli ödül de kazanan, çağdaş Siyah İngiliz deneyiminin tarihi üzerine olan “**Handsworth Songs**”u çekti. Bir diğer filmi “**Testament**” (1988) ise sürgüne zorlanmış Afrikalı bir politikacının portresini çiziyordu. İngiltere’deki Siyah Gücünün ortaya çıkışı ayrıca diğer iki filmi “**Who Needs A Heart?**” (1991) ve “**Seven Songs for Malcolm X**” için esin kaynağı olmuştur.⁶⁹ 1980’lerin sonları kamusal fon yapısında ve kültür politikalarında birtakım değişikliklere sahne oldu. Bazı Asyalı sinemacılar giderek ticarî filmlere yöneldiler ve ana akım temaları kadar enerjik ve farklı İngiliz-Asyalı deneyimlerinin betimlenmesi ile de ilgilendiler.

⁶⁵ a.e., s. 61.

⁶⁶ Sawhney, a.g.e.

⁶⁷ (Çevrimiçi) <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/film-history/United-Kingdom>, 24.05.2005

⁶⁸ Sawhney, a.g.e.

⁶⁹ British Film Institute Internet Sitesi (Çevrimiçi)
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/46776/index.html>, 29.04.2005

1990’larda filmleriyle ana akım sinemada başarı sağlayan Gurinder Chadha, Ayup Khan Din ve Mera Syal gibi yönetmenler ortaya çıktı. Gurinder Chadha’nın 1989 tarihli filmi **“I’m British But..”**. (1989) ikinci kuşak İngiliz Asyalıların karmaşık kimlik meselesi üzerine bir filmdi. Chadha ticari uzun metraj filmi **“Bhaji on The Beach”** (1994) ile pasif Asyalı kadının İngiliz stereotipini kırdı. 90’ların sonlarında Asya temalı ticari filmler ana akım İngiliz filmleri ile çok sayıda benzerlik içeriyordu. İngiliz film endüstrisi giderek bu olgunun farkına varmaya başladı. İngiliz-Asyalılar 1998’den bu yana çok sayıda Hint filmi izlemeye başlamışlardı ve bu filmler İngiliz en iyi on film listelerine girmeye başlamışlardı. Chadha’nın **“Bend It Like Beckham”**’ı en popüler İngiliz filmlerinden biri sayılmaktadır. Yönetmen Gurinder Chadha durumu şöyle özetlemektedir: “‘İnsanlar bugün bir zamanlar yabancı olanın bugün tanıdık ve bildik olduğunun çok daha farkındalar.’”⁷⁰ Bugün oldukça açıktır ki, İngiltere’de Asyalı ve Siyah kültürlere olan tutumun değişikliği, Asyalı ve Siyahların sinemasal temsilini de etkilemiştir.

1.2.3. Hong Kong Sineması: Bir Geçiş Mekanı - Kimlik ve Aidiyet

1841’de İngiliz kolonisinin kurulmasından bu yana, Hong Kong bir göç ürünüdür ve nüfusu göç dalgalarının belirlediği tarihi ve siyasal süreçlerle şekillenmiştir. Özellikle Çin’den ve daha sonra dünyanın farklı yerlerinden düzenli olarak insan hareketlerinin olduğu Hong Kong için, Ronald Skeldon “insan sirkülasyonunun gerçekleştiği yer”⁷¹ betimlemesini kullanır. İçeri ve dışarı insan sirkülasyonu, Elizabeth Sinn’in Hong Kong’u “bir geçiş mekanı”⁷² olarak algılamasının sebebidir. Bunun bir sonucu olarak Hong Kong Sineması için “kimlik” ve “arayış” temaları belirleyici rol oynar. Bu temaları filmlerinde ana temalar olarak kullanan yönetmenler Ann Hui, Clara Law ve Evans Chan’a bu bölümde değinmek yararlı olacaktır.

⁷⁰ Sawhney, a.g.e.

⁷¹ Audrey Yue, “Migration as Transition: Pre-Post 1997 Hong Kong Culture in Clara Law’s Autumn Moon” (Çevrimiçi) <http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue4/yue.html>, 13.09.2004

⁷² A.e.

Hong Kong Yeni Dalgası'nın başarılı yönetmenleri arasında gösterilen Ann Hui, Mançurya'da doğdu, Macao'ya ve ardından beş yaşında Hong Kong'a gitti. Hong Kong Üniversitesi'nde 1972'ye kadar İngiliz Dili ve Edebiyatı ile karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri eğitimi aldı. London Film School'da iki yıl eğitim gördü. 1975'te Hong Kong'a dönünce yönetmen olarak TV8'de çalışmaya başladı. 16 mm dizi ve belgeseller çekti.⁷³ Bu dönemde yaptığı en dikkat çeken yapım, "**Boy From Vietnam**" (1978) idi, bu film Vietnam üzerine üçlemesinin ilk filmidir. 1979'da ilk uzun metrajı "**The Secret**"ı yapabilmek için televizyonu bıraktı. The Secret gerçek bir cinayet davasına dayanan bir gizem-macera filmiydi ve Hong Kong Yeni Dalgası içinde önemli bir yer edindi. **The Spooky Bunch** (1981) ise bir hayalet hikayesiydi. Ardından Hui, Vietnam üçlemesine devam etti ve özel efektler ve lenslerle çok sayıda deneme yaptığı **The Story of Woo Viet**'i çekti. **Boat People** (1982) ise Vietnam üçlemesinin sonuncusudur ve Vietnam Savaşı'nın ardından Vietnamlı göçmenlerin yaşadıklarını irdeleyen ilk dönem filmlerinin en ünlüsüdür.⁷⁴ Hui 1990'da o güne kadarki en iyi çalışmasına imza attı. **Songs of Exile**, sürgündeki bir anne-kızın kültür ve tarih içindeki çatışmalarla yüzleştiği kimlik kaybı, zihin karmaşası, ümitsizlik temalarını işleyen semi-otobiyografik bir filmidir. Songs of Exile'da , Hui annesinin savaş sonrası Çin'de, bir Japon etnik olarak Çinli kayın peder ve kayın validesi tarafından bir ayrımcılık öznesi olarak nasıl görüldüğünü anlatır. Doğu Asya Çalışmaları Profesörü Dian Li, Songs of Exile'in Ann Hui'nin en kişisel filmi olduğu görüşündedir-aslında film kurgusallaştırılmış bir otobiyografik filmidir. Songs of Exile zamanımızın anne-kız ilişkileri hakkında ve postkolonyal göçlerin ardından gelen krizler ve özel yaşam üzerine sosyo-tarihsel güçlerin etkisi üzerinedir. 1970'de tamamlanan Songs of the Exile geçmişe yapılan geri dönüşlerle (flashback) kesilir, Hueyin'in anıları üst ses olarak (Hui'yi oynayan Maggie Cheung tarafından) verilir. Film suyun üzerindeki köprülerle açılır ve kapanır; tren, bisiklet, gemi yolculuklar ile ayrılıklar ve vedalarla kesilir. Filmde yemek ve dillerin insanlar arasındaki engeller ve köprüler olarak altı çizilir.

⁷³ (Çevrimiçi) <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ann-Hui>, 23.04.2005

⁷⁴ Freda Freiberg, "Border Crossings: Ann Hui's Cinema" (Çevrimiçi) <http://www.senseofcinema.com/contents/02/02/hui.html> 10.02.2005

Filmdeki anne-kız ilişkisi ile temel mesele, İngiltere, Amerika ve Avustralya'daki basılan biyografi ve romanlardaki diasporik Çin otobiyografik kadın edebiyatına benzer. Kuşaklar arasındaki gerilimleri ve Eski Çin'in baskısı altındaki kadınların acılarını anlatırlar.⁷⁵

Hong Kong sanat sinemasının ve özellikle İkinci Dalga Hong Kong Sinemasının önemli isimlerinden biri de Clara Law'dur. Hong Kong İkinci Dalgası en parlak dönemini 1980'lerde yaşamıştır ve bu dönem günümüz Hong Kong sanat sinemasının da dayanağını oluşturur. İkinci Dalganın önemli isimleri Wong Kar-wai ve Stanley Kwan gibi sinemacılar sinemasal dillerindeki deneysellikleri ile Hong Kong Sinemasında etkili olmuşlardır. Tematik olarak, İkinci Dalga yönetmenleri toplumsal ilgileri, tarihe bağlılıkları ve Hong Kong'un bir yer ve bir insan olarak kimliği üzerine ilgileri konusunda kolektif bir yapı sergilerler. Wong'un kentsel yabancılaşma ve yalnızlığı şiirsel biçimde betimlemesine ve Wong'un cinsellik ve kimlik üzerine düşünsel monologlarına karşıt olarak, Clara Law'un filmleri Çin Diasporasının şiirleridir. Law için diaspora, modern yaşamın en büyük paradoksu ve kendini "Öteki"nin prizmasından izlerken tüm belirsizlikler ve çelişkiler için bir metaforudur. Law'un yönetmen olarak başarısı bu paradoksu gerçekçi, inanılır ve hatırlanmaya değer biçimde ortaya koymasında yatar.

Law'un kültürlerarası filmsel yolculuğu yabancı bir kültürde yaşamaya çalışan Çinli bir kadının hikayesini anlatan mezuniyet filmi, *They Say the Moon is Fuller Here* (1985) ile başlar. Diğer filmi *The Other Half and the Other Half* göç nedeniyle ayrılmak zorunda kalan iki çiftin yaşadıkları ile ilgili bir komedidir. Filmin toplumsal arka planı 1980'lerdeki profesyonellerin büyük göçünü yansıtan medya terimi "astronot sendromu"na dayanır. Law'un filminin Çince ismi "I Love Astronauts"dur (Astronotları Severim). Film göçün toplumsal ve bireysel düzeyde bedelleri hakkında keskin sorular ortaya atar.

⁷⁵ Dian Li, "Narrating the Chinese Diaspora" (Çevrimiçi) <http://senseofcinema.com/contents/directors/03/law.html>, 13.02.2005

Farewell China (1990) filminde ise Law, göçün karanlık tarafını keşfetmek üzere yola çıkar ve genç bir çiftin anavatan Çin'den Birleşik Devletler'e trajik bir sonla biten çetin yolculuğunu anlatır.⁷⁶

Autumn Moon'da da, kültürler ve gelenekler arasındaki farklılıklarla meşgul olan Law, “kendi” ve “öteki”nin karşılıklı olarak birbirini biçimlendirdiğini ve etnik kimliğin sürekli bir olma sürecinde olduğunu savunur. Filmin öyküsü Hong Konglu genç kız ile Japon bir turist arasındaki başarı olasılığı olmayan bir ilişki üzerinde odaklanır. “1992 Locarno Film Festivali Altın Leopar, Avrupa Sanat Tiyatroları Derneği En İyi Film ve İsviçre Özel Jüri Ödülü sahibi film, geçiş sürecinde çağdaş Hong Kong'un “yeri”ni inceler.⁷⁷

“**Wonto Soup**” (1994) ise değişmeyen bir Çinli kimliği fikrine meydan okur. Filmdeki baş karakter Adrian, Hong Konglu kız arkadaşı Ann'ı ziyaret eden Çinli bir Avustralyalıdır. Ancak ilişki baştan sorunludur, çünkü her iki karakter de kimlik krizi yaşamaktadırlar. Diaspora filmleri yaparken, Law kısa bir ara verir ve Hong Kong'ta farklı temalarda ve türlerde ilginç birkaç film çeker. “**The Reincarnation of Golden Lotus**” (1989) bireysel seçimleri oluşturan geleneklerin etkisini betimler. “**Temptation of A Monk**” ise bildik olmayan bir alana, epik film alanında bir girişimdir. Bir sonraki filmi “**Fruit Punch**” (1991) ise zengin olma hayaliyle Avustralya'ya giden beş genç adamın öyküsünü anlatır.

Bu çalışmadan itibaren, Avustralya'da Law, asıl teması olan Çin Diasporasına geri döner ve o güne kadarki Çin göçünü işleyen en kapsamlı filmi yapar. Film, Law'un ilk dönem filmleriyle zengin metinler arası bağlar içerir, öykü çok yönlü ve başarılı, göç psikolojisi konusunda karmaşık ve nüanslar içerir, kültürlerin çarpışmasının sunumu çok daha derin ve dengelidir ve Çin diasporasının geleceği için olumlu bir bakış açısı ortaya koyar. “**The Goddess of 1967**” ise tüm Law filmlerinin belki de en felsefi olanı sayılabilir. Yapı ve karakterizasyon açısından Autumn Moon ile bir çok benzerlik taşır: Japon turist ve

⁷⁶ Yue, a.g.e.

⁷⁷ Li, a.g.e.

yerli bir genç kızın ilişkisi, kişisel-keşif ve kişisel-kurtuluşu arayış için birlikte yola çıkış. Bu iki film de Law'un sinemasal estetiğinin belki de en iyi örnekleridir.⁷⁸

Clara Law, The Goddess of 1967 ile ilgili şöyle bir yorumda bulunur:

“Ne sessiz, dokunaklı , ne algılanabilir ne de anlaşılmaz. Ne hiçbir şey ne de her şey. Gizemin, paradoksun, belirsizliğin bir ifadesi. Filmde ortaya koymaya çalıştığım bunlar.”⁷⁹

Dian Li'ye göre bu, Law'un tüm filmlerindeki estetik yaklaşımının tanımladığı bakıştır.⁸⁰ Filmlerinde aidiyet sorgulaması yapan Clara Law, Elise McCredie ile yaptığı röportajda ise kendi aitliği ile ilgili şöyle bir yorumda bulunur:

“Özellikle her hangi bir yere bağlı değilim. Bağlı olduğun şey hatıralarıdır ve o zaman hatıralarının geçmişte kaldığının farkına varırsın ve ileriye devam edersin.”⁸¹

Law'un bu yorumu, yönetmenin sinemasal üretim süreci hakkında da fikir verir. Law'un filmlerini tek bir başlık altına sığdırmak ve hepsinde değişime uğramayan temel motifler bulmak güçtür. Bununla birlikte, Law'un sineması belli bir şablonu olmayan değişen ve dönüşen bir sinemadır.

Diğer bir Hong Kong asıllı yönetmen Evans Chan ise Çin'de doğdu, Macao'da büyüdü ve Hong Kong'da ve Amerika'da eğitim aldı ve deniz aşırı Çin ve “büyük Çin” izleyicisi için bağımsız öykülü filmler yaptı. Filmleri uluslararası sanat filmi ve Hong Kong ticari filmleri arasında olması dolayısıyla, uluslararası sanat filmi izleyicilerini de çekmiştir. Evans Chan'ın filmleri ana akım sinema içerisinde marjinal bir ses olarak değerlendirilebilir. Bir ayağı Birleşik Devletler'de bir ayağı Hong Kong'da olan Chan özgürce farklı konulara işaret etti. Filmleri 1997'de Hong Kong'un Çin'e geri verilmesi ve 4 Haziran Tiananmen olaylarını inceler. Filmlerinde göç sürecine ve Çinlilerin küresel dağılışı üzerine eğilmiştir. Hong

⁷⁸ Dian Li, a.g.e.

⁷⁹ Clara Law - Yönetmen- “**Goddess of 1967**” Audio-Yorum, **Çince Versiyon**, Universal Laser & Video Co. Ltd.

⁸⁰ Dian Li, a.g.e.

⁸¹ Elise Mccredie, (Çevrimiçi) <http://www.realttimearts.net/rt43/mccredie.html>, 11.04.2005

Kong hukukundan kaynaklanan sansür mekanizması ve Birleşik Devletler pazarının resmi olmayan sansürü sinema aracılığıyla neyin söylenip neyin söylenemeyeceğinin sınırlarını çizerken, Chan ulus-aşırı yapım ekibi ile çelişkili konuları ciddi biçimde incelemeyi başarır. Bu yolla, film çalışmalarında dikkat çekilmesi gereken yeni bir kültürel alanı işaret eden sinema medyumunu kullanarak ulus-aşırı ve kültür-aşırı söylemler yaratır.⁸² Chan'ın bu bölümde üç filmi Crossings, To Liv(e) ve Journey to Beijing'e yer vermekte yarar var: Aktris Liv Ullmann'ın 51 Vietnamlı mülteciyi sınır dışı etmesi ve önceki yıl yaşanan Beijing'teki Tiananmen katliamı nedeniyle 1990 yılında Hong Kong'u kınaması olayından esinlenen To Liv(e) İngiliz kolonisinin anavatana devretmesi muhtemel çağdaş Hong Kong'taki sorunlar üzerine kurmaca bir filmidir. Politik mesajı; sevimli, genellikle tuhaf, genç bir magazin editörü ve onun ailesi, erkek kardeşi ve erkek arkadaşı ile ilişkileri, merkezinde bir aile draması içinde sarmalanmıştır. *Journey to Beijing* Çin yoksul kırsal bölgeleri için eğitim fonu oluşturma niyetinde olan bir Hong Kong hayır kurumu, Sowers Action tarafından 1997'de organize edilen Hong Kong'tan Beijing'e dört aylık yardımseverlik yürüyüşünü konu alan bir belgeseldir. Yürüyüş süresince, Mao Tse Tung'un doğum yeri, Sarı Nehir, Tiananmen Meydanı ve Çin Seddi değişen Hong Kong'dan- görüntüler olarak sunulur. To Liv(e)'i tamamlamak olarak da görülebilecek **Crossings**'in başrollerinde ise süper star Anita Yuen ve Simon Yam'ın yer aldığı film NewYork metrosunda yaşanan gerçek bir cinayet olayından esinlenmiştir. Uluslararası ilaç ticaretinden Kuzey Amerika'daki yasa dışı göçmenlerin yaşamına ve Hong Kong ve NewYork arasındaki ustaca kesmelere, Crossings dünya çapındaki göçmenlerin ve sürgünlerin karşılaştığı gerçek yaşam sorunlarına odaklanır.⁸³

Hong Kong Sinemasına ve özellikle söz açtığımız yönetmenler, Ann Hui, Clara Law ve Evans Chan'ın filmlerine baktığımızda ana temaların kimlik, aidiyet, kültür-aşırılık etrafında şekillendiğini görmek mümkündür. Kültürlerin karşılaştığı, Hong Kong'un tarihsel ve politik geçmişinin biçimlendirdiği kültürel alanının, semi-

⁸² Gina Marchetti, "Transnational Cinema, Hybrid Identities and the Films of Evans Chan" (Çevrimiçi) <http://ginacao.tripod.com/index.htm>, 24.09.2004

⁸³ (Çevrimiçi) <http://www2.uiuc.edu/unit/cinema/events/archive/chan.html> 12.05.2005

otobiyografik filmler olarak üretilen yapımların temaları konusunda belirleyicidir ve bu alan Hong Konglu auteurlerin sinemasal dilini etkiler. Hong Kong'un geçişliliğinin yanı sıra yönetmenlerin-özellikle Clara Law ve Evans Chan- coğrafi hareketliliğinin bir sonucu olarak filmleri; temaları, konuları itibariyle yerelden küresele bir süreç içinde de dönüşür. Ama tüm filmlerinde çekirdek çatışma olarak süren “aidiyet” arayışıdır.

1.2.4. Beur Sineması: İkinci Kuşağın Sesi

Fransa'daki etnik azınlıklardan gelen sinemacılar, ana akım Fransız Sineması içinde politik projeleri için destek bulma konusunda rahat koşullar içinde değillerdi. İngiltere'deki British Film Institute ya da Channel Four gibi alternatif film üretimlerine ulusal düzeyde destek sağlayan kuruluşlar ya da Sankofa, Siyah İngiliz Film Kolektifi gibi azınlık sinemacılara teorik ve pratik kaynaklar sağlayan atölye grupları da bulunmuyordu. Ancak, 1970'lerin sonlarında Fransa'nın başlıca etnik azınlıklarından, “ikinci kuşak” Kuzey Afrikalılar, bir dizi kısa ve uzun metrajlı, ticari ve ticari olmayan filmler ürettirler. Bu filmler, çoğunlukla Fransa'daki göç deneyiminin gerilimleri ve çatışmaları üzerine idi ve alternatif gösterim yerlerinde sergileniyorlardı. 1980'lerin ortalarında bu “ikinci kuşak” sinemacılar ticari uzun metraj filmleri ile popüler bir başarı elde ettiler ve eleştirmenler bu filmleri Fransız Sineması'nda yeni bir fenomen, yeni bir soluk olarak değerlendirdiler.⁸⁴

Bu açıkça yeni ve farklı olan kuşak yükselen ırksal gerilimler bağlamında, 1980'lerden şimdiye Fransız politik yaşamındaki göç, entegrasyon, asimilasyon, vs tartışmalarının merkezinde ortaya çıktı. 1983'te ayrımcılığa karşı Marsilya'dan Paris'in merkezine, 100.000 göstericinin katıldığı “ırkçılığa karşı ve eşitlik için yürüyüş” (The Marche pour l'égalité et contre le racisme), Beur kuşağın ulusal bir “görülür olma hali” kazanmasında kilit bir andır. Bununla beraber, bu görürlük, sadece sokak protestoları ve politik eylemler aracılığıyla olmadı , 1980'ler ve 1990'lar Beur müzik ve radyo kanallarının, Beur sanatçılar ve fotoğrafçılar, Beur

⁸⁴ Carrie Tarr, “Questions of identity in Beur cinema”, **Screen**, cilt 34, No. 4, s. 321

kurmaca ve otobiyografi ve hatta bir Beur Sinema'nın ortaya çıkmasına da tanık oldu Beur terimi, aslında 'Arap' anlamına gelir, ve 'le verlan' olarak bilinen argonun bir örneğidir. 'Le verlan' bir sözcüğün yada o sözcüğün hecelerinin harflerinin ters çevrilmesi üzerine kuruludur. Örneğin, femme sözcüğü, bu durumda meuf olurdu ve café sözcüğü de féca olurdu vs.⁸⁵

Beur sözcüğü, Kuzey Afrikalı Arap kökenden gelen, ancak Fransa'da doğan ya da yetişen göçmen çocuklarını ifade eder. Bu ikinci kuşak Fransız vatandaşlarının çoğunluğu, başlıca Fransız kentlerinin varoşlarındaki (banliyö olarak adlandırılan) toplu konutlarda yetiştiler.⁸⁶ Bir taraftan kendi Cezayirli, Tunuslu ya da Faslı ulusal kimliklerini sürdürme ve anavatanına geri dönme eğiliminde olan Magripli ebeveynlerinin kültürüne bağlı iken, diğer taraftan ailelerinin art yörelerine karşın, seküler Fransız eğitim sisteminin ürünleridirler ve Fransa'yı anavatan olarak benimsemişlerdir. Ailelerinin sahip olduğu değerlerden uzak olarak, Fransız toplumundaki geleceğe dair rolleri üzerine büyük beklentiler içindedirler.⁸⁷

Yazarlarının kişisel sınıf, etnik, cinsiyet ve kuşaksal arıyöreleri açısından oldukça farklı metinler olmalarına karşın, beur metinler kültür ve kültürel kimliğin sorgulanmasıydılar. Beur yazın, her şeyin ötesinde, kimliğin oluşumu ve kimlik politikaları ile ilgili idi: Fransız olmak ya da Fransız olmamak ne demektir ya da Arap olmak ya da olmamak. Bunun anlamı kısaca "beur olmak"tı. Pek çok bakımdan bu metinler kültürel kafa karışıklığının anlatımlarıydılar, iki dünya, iki sınıf, iki ulus, iki dil arasında bölünmüş hissetme ve belirli bir kültürel kimliği araştırma deneyiminin bir kafa karışıklığı idi bu.⁸⁸ Beur yönetmenlerin ticari uzun metraj filmlerinin başlıcaları, Le Thé au harem d'Archimède/Tea in the Harem of Archimedes (Mehdi Charef, 1985), Bâton Rouge (Rachid Bouchareb, 1986), Miss Mona (Mehdi Charef 1987) ve Cheb (Rachid Bouchareb, 1991) filmleri ile Mathieu

⁸⁵ Tony McNeil, Les Beurs en France (Çevrimiçi)
<http://www.sunderland.ac.uk/~os0tmc/contempl/beur.htm>, 23.04.2005

⁸⁶ Naficy, a.g.e, s.96

⁸⁷ Tarr, a.g.e, s.322

⁸⁸ McNeil, a.g.e.

Kassovitz'in La Haine'i (1995) sayılabilir.⁸⁹ Özellikle siyah-beyaz olarak, düşük bir bütçeyle çekilmesine karşın La Haine, ilk altı haftada 500.000 izleyiciye ulaştı ve yönetmenine Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazandırdı.⁹⁰

Kültürlerin kesişim alanında bir sinema olarak ortaya çıkan ve Fransa'daki Kuzey Afrikalı Arapların göç deneyimine dair hikayeler anlatan Beur Sineması, egemen sinema pratiklerinin karşısında iki kültürün ortasında alternatif bir bakış ortaya koyar.

Bu bölümde sözünü ettiğimiz sinemaları ortak noktada buluşturan, auteurlerinin kültürel konumlanışı ve kullandıkları sinemasal üretim biçimleridir. Sözü geçen semi-otobiyografik filmlerin auteur-yönetmenleri kültürel olarak bir "ikilik" in ortasındadırlar. Bunun sonucu olarak auteurlerin bakış açılarını ve toplumsal konumlarını yansıtır. Dolayısıyla auteurlerinin kimlikleri ile filmlerin kimlikleri arasında otobiyografik olmaktan kaynaklanan bir paralellik gözlemek mümkündür. Bu filmlerin yönetmenleri arasındaki ortak özellik, bu yönetmenlerin göçün ve yersizleşme sürecinin ürünleri olmalarıdır. Ayrıca, bu filmlerin diğer bir ortak özelliği üretim biçimi olarak egemen sinemasal üretimin yöntemlerini değil, fonlar, atölyeler vb aracılığıyla gerçekleştirilen alternatif üretim biçimlerini kullanmalarıdır. Peki bu filmler nasıl değerlendirilebilir? Görsel biçimleri, çokdilli, eleştirel, biyografik anlatı yapıları, konuları, temaları, tarihsellikleri, kimlik ve yersizleşme üzerine odaklanmaları, alternatif üretim biçimlerini kullanmaları ve kültürler arasında olmalarına karşın her birine eşit mesafede olmaları ile biçimsel olarak benzer özellikler taşırlar. Kültürlerin kesişim alanlarının sinemasal üretimlerinin değerlendirilmesinde bu özellikleri kategorileştiren ve bu ürünleri auteurlerinin otobiyografik konumuna ve hikayenin barındırdığı öğelere göre konumlandıran Hamid Naficy'nin "Aksanlı Biçem" kategorileştirmesini incelemek ve 'Aksanlı Biçem'in öğelerine değinmek gerekir.

⁸⁹ Tarr, a.g.e, s.322

⁹⁰ Tony McNeil, "Mathieu Kassovitz La Haine", (Çevrimiçi) <http://www.sunderland.ac.uk/~os0tmc/contemp1/lahaine.htm>, 29.04.2005

2. AKSANLI SİNEMA KAVRAMI

Hamid Naficy, 2001 tarihli *Aksanlı Sinema* adlı çalışmasında “Aksanlı Sinemacı” kavramını şöyle açıklıyor:

“Aksanlı Sinemacılar toplumsal oluşumların ve sinemasal pratiklerin “ara-alanlarında”larında (interstice) çalışan sürgün ve diaspora sinemasının evrensel figürleridir. Aksanlı Sinemacıların çoğunluğunu, 1960’lardan bu yana, kuzey’in kozmopolit merkezlerinde yerleşmiş ve geldikleri ilk vatanları ve şimdi bulundukları yer arasında uyumsuzluk ve gerilimler yaşayan, Üçüncü Dünya ülkeleri ve post-kolonyal ülkelerden (yada küresel Güney’den) gelenler oluşturur. Genellikle bağımsız, stüdyo sisteminin yada anaakım (mainstream) film endüstrilerinin dışında çalışırlar. Ara-alanla ilgili (interstitial) ya da kolektif üretim biçimlerini, egemen üretim biçimlerini eleştirmek için kullanırlar. Sonuç olarak marjinal yada farklı görülürler. Bu farklılıkların varlığı, aksanlı sinemacıların homojen bir grup ya da bir film hareketi olmalarını engeller. Tüm bu gerilim ve farklılıkları içeren –grupları aksanlı biçimin etkisinde olduğundan– filmler bildik anlatı ve jenerik şemaları ile çözümlenemez. Filmler arasındaki farklılıklar çok sayıda etmen tarafından yönlendirilir, benzerlikler ise sinemacıların ortak olarak sahip oldukları özelliklerden kaynaklanır: bilinçdışına dair öznellik ve toplumda ve film endüstrisindeki ara-alanla ilgili konumları. Aksanlı sinemayı oluşturan, bu fark ve benzerliklerin kesişimi ve birleşimidir.”⁹¹

Naficy, “ara-alan” (intersice) kavramı ile iki konuya gönderme yapar, bunların birincisi kültürlerin kesişim alanlarıdır; ikincisi ise, sinemacıların sinema endüstrisi ve alternatif sinema arasındaki geçişliliğidir. Aksan kavramı ise sözlük anlamıyla, “bir sözcüğe yapılan vurgu”dur.⁹² Dildeki aksan, bölgesel ya da yabancı olabilir. “Aksan olmaksızın konuşmak mümkün değildir.” Bir dilde de ülke içindeki bölgelerde konuşulan aksanlar vardır; söz konusu dili ikinci dil olarak benimseyenlerin konuşmasında ise, ana dillerinin etkisi görülür.⁹³ “Dilbilimsel olarak tüm aksanlar eşit olmasına karşın, aksanlar toplumsal ve siyasal olarak eşit değerde değildir. Kullanılan aksan bölgesel, yerel, kaba, komik, eğitilmiş, üst sınıf vb olarak tanımlanabilir. Anaakım medyaların kullandığı ‘aksan’ ise standart ve yansızdır.”⁹⁴ Dolayısıyla aksan minör bir koşuldur ve majör bir dilde söylenen sözcüğün bölgeye ya da bir yabancılık durumuna olan aitliğini belirler. Diğer bir deyişle, egemen olana karşı alternatif bir deneyim ortaya koyar.

⁹¹ Naficy, a.g.e., s.10

⁹² İsmail Parlatır v.d., **TDK Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998, s.64

⁹³ (Çevrimiçi) <http://www.lsadc.org/faq/index.php?aaa=faqacc.htm>

⁹⁴ Naficy, a.g.e., s.23

Sinema tarihinde sinemasal dil açısından böyle bir alternatif deneyime Fransız Yeni Dalga hareketi iyi bir örnek oluşturabilir. Amacı egemen endüstriyel sinemanın basmakalıp anlatı yöntemlerine karşı yeni bir dil oluşturmak olan Fransız Yeni Dalga hareketinin önde gelen yönetmenlerinden Jean-Luc Godard'ın Amerikalı yönetmen Michael Cimino ile buluşmaları sırasında yaptığı bir betimleme ile ilgili Buscombe şunları yazmıştır:

“Godard, kendisinin elli, Cimino'nun otuz yedi yaşında olduğuna dikkat çeker ve kendisini Amerikalı Cimino'dan ve Amerikalı sinemacılardan çok daha genç hissettiğini söyler, çünkü onun Amerikan Sineması ile olan ilişkisi bir babanın oğlu ile ilişkisi gibidir....Açıkça bu metaforu kullanarak Godard, Freud'un tanımladığı anlamda bir baba oğul ilişkisini kastetmektedir: kendi içinde çelişkili bir içtepi, bir taraftan babayı adım adım izleyerek ondan daha iyi yapmaya çalışırken, diğer taraftan onun ayağını kaydırıp yerine geçmeye çalışmak arzusudur bu.”⁹⁵

Sinemada minör deneyim diyebileceğimiz üretim biçimi, alternatif anlatı kalıpları ile endüstriyel sinemanın üretim, dağıtım olanaklarının dışında üretim ve dağıtımını koşul olarak ortaya koyar. Deleuze ve Guattari, Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin adlı çalışmalarında, minör edebiyatı, “bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyat” olarak tanımlarlar ve minör edebiyata üç özellik atfederler. “Minör edebiyatların en önemli özelliği dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır. İkinci özelliği, bu edebiyatlardaki her şeyin siyasal olmasıdır. Büyük edebiyatlarda tersine bireysel sorun (ailevi, evliliğe ilişkin vb.) daha az bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimindedir, toplumsal ortam ve çevre arka plan olarak kullanılır;minör edebiyat ise tümüyle farklıdır: Daracık mekan, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar.Büyük edebiyatlarda olup biten ve binanın varlığı için zorunlu sayılabilecek olan bodrum katını oluşturan şey, küçük edebiyatlarda tam bir aydınlık içinde gerçekleşir. Büyük edebiyatlarda ancak bir anlık konuşmaya neden olan şey, küçük edebiyatlarda tam bir aydınlık içinde gerçekleşir. Büyük edebiyatlarda ancak bir anlık bir konuşmaya

⁹⁵ Stephen Teo, “Local and Global Identity:Whither Hong Kong Cinema” (Çevrimiçi) <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/7/hongkong.html>, 17.09.2000

neden olan şey, küçük edebiyatlarda herkesin ölüm kalımıyla ilgili bir karar niteliği taşır. Üçüncü özellik, ise “her şeyin ‘kolektif’ değer taşımasıdır.”⁹⁶

Burada Deleuze ve Guattari’nin sözünü ettiği, kendinin olmayan bir dilde yaşamaktır; bu özellikle göçmenlerin ve onların çocuklarının bir sorunudur. Kendinin olmayan bir dilde yazmaya çalışmak deneyimi, bir ikileme karşı üçüncü bir dünya oluşturma içtepisini getirir. Kafka’nın kendisi, böyle bir deneyimin “malzemeyi işlemeye daha elverişli olduğu”nu belirtmiştir. Minörlük kavramı, sinemada kültürler karşılaşmasının, göçün ve yersizyurtsuzlaşmanın, kimlik oluşturma sürecinin sonucu araalansal bir deneyim olarak üretilir.

Minör edebiyatta olduğu gibi, minör sinema deneyiminde de minörlük auteur’ün konumundan kaynaklanan bir minörlüktür. Laura Marks’ın ileri sürdüğü gibi bu filmler, “yapanların kültürel hafızalarını ve duyumsadıklarını” temsil ederler. Marks, diasporanın, (post yada neo) kolonyalizmin ve kültürel ırk ayrımcılığının alanlarında birlikte yaşayan, farklı artyörelere gelen insanların yarattığı uluslararası fenomeni ifade etmek için interkültürel terimini kullanır ve interkültürel sinemayı iki yada daha fazla kültürel rejimin kavşağında üretilen sinema olarak tanımlar.⁹⁷

2.1. Aksanlı Sinemanın Türleri

Naficy, otobiyografik özellikler taşıyan ve bunun sonucu olarak auteurlerinin bakış açısını ve toplumsal konumunu yansıtan filmleri, üç türe ayırır: sürgün (exilic), diaspora ve etnik. Bu ayrım çok katı bir ayrım değildir. Çoğunluk üçünü de farklı ölçülerde paylaşıırken, bazı filmler de bu sınıflamaların birinin içine doğal olarak girer. Her türün içinde, alt bölümler bulunmaktadır. Buna ek olarak, kariyerlerini sürdürürlerken, çoğu sinemacı sadece ülkeden ülkeye değil, kendi

⁹⁶ Gilles Deleuze, Felix Guattari, “**Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**”, çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 25-26

⁹⁷ Melanie Swallow, “The Senses and Memory in Intercultural Cinema”, (çevrimiçi) <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n32swallow>, 03.03.2005

kimliklerinin ve kendi öncelikli toplumlarının yolculuklarının yörüngesinde film türlerinden diğer film türlerine de geçerler.⁹⁸

2.1.1. Sürgün Sinemacıları

Sürgün, bir kimsenin yurdundan ya da evinden zorla ya da istençli olarak uzaklaşması anlamını taşır.⁹⁹ Sürgün kavramında zorlamadan kaynaklanan bir geriye bakış söz konusudur ve bu çalışmada harici sürgünleri ifade edecek şekilde kullanılacaktır.

“Totaliter rejimlerin egemen olduğu ülkelerde, sanatçılar üzerinde büyük çaplı sınırlamalar, tecrit edilmeler ve sansür oldukça sık karşılaşılan durumlardır. Bu durum Gayatri Chakravorty Spivak’ın, ünlü sorusunu akla getirir: “Ast gruplar konuşabilir mi?” Aynı adlı çalışmasında Spivak, ast grupların yani ezilen öznenin sesini diriltmemizin imkansız olduğunu savunur ve postkolonyal entelektüellerin baskı mekanizmalarına dikkat çekme ve ezilen insanların perspektifini ortaya koyma yönündeki arzularını ciddiye alır. Spivak bu tip entelektüellerin, herhangi bir ast eylemliliği diriltme hakkındaki felsefi bir kötümserliği marjinalleştirilmiş olan grupların konumlarını görünür hale getirmeye yönelik bir politik bağlanmayla birleştirmeleri sayesinde, Gramsci’nin “aklın kötümserliği, istencin iyimserliği” düsturunu uyarladıklarını söyler; ast grupları temsil etmesi gereken “entelektüel”dir.”¹⁰⁰ Anavatandaki güç koşullara rağmen “konuşma”yı sürdürenler cezalandırılırlar, ancak bu cezalandırılmanın temel sebebi yakalamış oldukları etkidir. “Sorgulanma, suçlanma ve sansür bu sesin duyulduğunun bir kanıtıdır. Cezalandırılmanın ve susmaya karşı konuşma hakkının olduğu Batı’ya gidenlerse bu kez bir ses cümbüşünün içinde seslerini yitirirler.”¹⁰¹ Yeni koşulların avantajı dezavantajını beraberinde getirir.

Sürgünler, anavatana dönememelerine karşın, içlerinde yoğun bir “geri dönme arzusu” barındırırlar. Bu geri dönme arzusunu sesler, imgeler, filmler

⁹⁸ Naficy, a.g.e., s.11

⁹⁹ Robert Allen, “**The Penguin Concise English Dictionary**”, London, Penguin Books, 2002, s.302

¹⁰⁰ Loomba, a.g.e., s. 262

¹⁰¹ Naficy, a.g.e., s. 11

aracılığıyla fetişleştirirler. Bu nedenle erken dönem sürgün çalışmalarının çoğu anavatanlarını temsil etme eğilimi taşır.

Denilebilir ki, sürgünlerin bakışları anavatana doğrudur. Bir mücadele koşulu doğuran sürgünlük hali, her sürgün öznesi için geçerli olmasa da, bu koşulların getirdiği gerilimler, karmaşa büyük sanat yapıtlarının bir özelliğidir. Tabu kavramlar üretimi teşvik eder. James Joyce, Samuel Beckett, Salman Rushdie, Andrei Tarkovsky, Vladimir Nabokov, Trinh T. Minh Ha, Fernando Solanas bu duruma örnek oluşturabilir.

“1976’da Arjantin’de Juan Peron’un ölümünün ardından yaşanan askeri darbe, binlerce insanın ortadan kaybolması, cinayet ve işkence olayların yükselişe geçmesini de beraberinde getirdi. Olayların bu hale gelmesi Peronist Fernando Solanas’ın (ve ailesinin) önce Madrid’e ardından da Paris’e sürgün gitmesine neden oldu. Solanas 1984’e, yani, İngiltere ile yapılan Falklands/Malvinas’daki bozgunun ardından Arjantin’deki askeri gücün yönetimden çekilmesine kadar orada kaldı. Kırklı yaşlarında yersizyurtsuzlaşmış bir deneyim yaşayan Solanas, sürgünü bir eksiklik ve boşluk hissi olarak tanımlıyordu. Ve bu fikir, Tangos: Exile of Gardel filmi şekillendirdi. Solanas filmi yapmaya Paris’te başladı ama yurduna döndükten sonra tamamladı. Film aralarında Venedik Film Festivali Gümüş Aslan ödülünün de olduğu, çok sayıda uluslararası ödül kazandı.”¹⁰²

Çoğu sürgün aksanlı sinemacı gibi Solanas da, filmde yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı, besteci ve oyuncu olarak çalışmıştır. Film, authoryal, otobiyografik bir filmidir ve yönetmenin kendisinin ve çevresinde onunla birlikte bu sürgün deneyimini yaşayan ailesi ve arkadaşlarının deneyimlerinden izler taşır.

2.1.2 Diasporik Sinemacılar

Sürgün ile benzerlikler içeren diaspora da sürgün gibi kopma, kırılma ile başlar. Diasporadaki öznelere de sürgünlere benzer olarak anavatandan ayrılmadan

¹⁰² Naficy, a.g.e., s. 104

önce kendi kimliklerine sahiptirler; diasporik kimlikleri de bu önceki kimlikleri ile şekillenir. Ancak sürgünlerden farklı olarak (çünkü sürgünler bireysel ya da kolektif olabilir) diaspora mutlaka geçmişte ve gelecekte kolektiftir. Bu kolektif hafızanın idealize edilmiş anavatan fikri, diasporik kimliğin temelini oluşturur. Kimlikleri anavatan ile dikey bir ilişki gerektiren sürgünlerden farklı olarak diasporik bilinç yatay ve çok taraflıdır, sadece anavatanı içermez, başka yerde bulunan yurttaş topluluklarını da içerir. Bu farklılıklar sürgün ve diaspora filmlerini farklılaştırır. Diasporik sinemacılar, tek bir anavatan ile ilişkiye ve anavatanın temsili üzerine odaklanmazlar. Sürgün sinemacılarının bakışları anavatana doğrudur, ancak diasporik sinemacılar anavatana, ev sahibi ülkeye ve diğer diasporik topluluklara da bakışlarını çevirirler. Diasporik sinemacının temsili artık sadece anavatan üzerine odaklanmış değildir. Naficy’ye göre bu durum diasporik filmlerin sürgün filmlerine göre, çok taraflı bakışlarını daha çok aksanlılaştırılmıştır.¹⁰³

İtalyan siyaset kuramcısı, Antonio Gramsci entelektüelin kamusal yaşamdaki rolü üzerine çalışmalarında, “geleneksel” ile “organik” entelektüeli karşılaştırırken, geleneksel entelektüelin zamanın egemen gücünün mevcut durumunu sürdürmesi için eğitilmiş olduğunu, ikincisinin yani organik entelektüelin ise kendi kitlesinin sözcüsü olarak harekete geçmek için ast grup tabakasının içinden çıktığını görmüştü. Organik entelektüel fikri Gramsci’den bu yana çoğu kuramcının düşüncelerinde etkili olmuştur. Daha yakın dönemde, entelektüele yönelik bir başka bakış daha ortaya çıktı: diasporik entelektüel. İçinden çıktığı toplumda kalan organik entelektüelden farklı olarak diasporik entelektüel uluslar, kültürler, diller ve diğer “pozisyonlar” arasında hareket ediyordu. Gerçekten diasporik entelektüelin konumu kadar pozisyonunu da saptamak güçtür. Diasporik entelektüel sürgünün ve/veya göçün, yersizleşmenin özgürlüğü kadar acısının perspektifinden de yola çıkmaktadır.¹⁰⁴

¹⁰³ Naficy, a.g.e., s.14

¹⁰⁴ Gina Marchetti, a.g.e.

2.1.3. Postkolonyal etnik kimlik sinemacıları

Postkolonyal etnik kimlik sinemacıları olarak isimlendirdiği üçüncü türü Naficy “hem etnik hem de diasporik” olarak tanımlar. Anavatanla olan ilişkiler üzerine farklı vurgular, aksanlı filmleri farklı türlere ayırmayı sağlar. Önceki iki bölümde belirtildiği gibi, sürgün sineması önce sürgüne ve ardından anavatana odaklanırken, diasporik sinema anavatan ile dikey, diğer diaspora toplulukları ile de yatay bir ilişki geliştirir. “Postkolonyal etnik kimlik sinemasının odağı ise sinemacının ait olduğu şimdi ve buradaki ülkenin yaşamı ve gereklilikleridir. Postkolonyal etnik kimlik sineması, kimliğin değişim ve dönüşümü ve odaklandığı yer ile sürgün ve diaspora kategorilerinden ayrılır.”¹⁰⁵

Postkolonyal etnik kimlik sinemasının kilit sorunsallarında biri de “tire”dir. Peki tirenin yarattığı fark nedir? :70’lerin sonları ve 80’lerin başlarından bu yana, Asyalı-Amerikan Çalışmalarının bir disiplin olarak ve Asyalı-Amerikan hareketinin panetnik bir birleşme olarak Birleşik Devletler’de gelişmesi ile, Amerika’daki, Kanada’daki ve Avrupa’daki beyaz olmayan yazarlara, Afrikalı-Amerikan, Asyalı-Amerikan, Asyalı-Kanadalı ya da Siyah-İngiliz yazarlar olarak gönderme yapmak daha yaygın hale geldi. Bu tireli statü bir kimsenin iki dünyaya aitliğinin, hibrit kimliğinin ve anaakım kültüre ait olmamanın bir işareti olarak görüldü.¹⁰⁶

Ancak bu paradigma, özgürleştirici gibi görünmesine karşın, farklılık üzerine temellenir ve egemen bir ‘öteki’ye karşı konumlanır. Örneğin Asyalı-Amerikan tasarımı, “Amerikan” sözcüğünün beyaz çoğunluğu ifade ettiğini varsaymış olur. Böylelikle Asyalı-Amerikanlık ‘Amerikan’ teriminin dışında tutulmuş olur. Bu da daha genel bir niteleme ile, Amerikalılar ve “tireli-Amerikanlar” gibi bir ayrım ortaya çıkarır.

¹⁰⁵ Naficy, a.g.e., s.15

¹⁰⁶ Eleanor Ty, “Rethinking the Hyphen: Asian North American and European Ethnic Texts as Global Narratives” (çevrimiçi) <http://www.utpjournals.com/product/cras/323/ty.html>, 02.02.2005

Tire, Amerikan eritme politikası ideolojisine karşı bir direnç olarak algılanabilir, fakat görüldüğü üzere, birçok ikincil yan anlamı da beraberinde getirir. Örneğin iki yönlü bir eksiklik ya da eşitsizlik durumu çağrıştırabilir. Çinli-Amerikalı yazar Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* adlı kitabında, “Amerika doğumlu bir Çinli kadının öyküsünü anlatır. Nostaljik ve eleştirel bir anlatımı olan kitabında Kingston, 40’ların sonlarında California Stockton’da yaşayan ikinci kuşak bir Çinli-Amerikalı olarak deneyimlerini ve iki kültürel gelenek arasında kalmış olmanın belirsizliğini anlatır. Kingston bir Çinli-Amerikalı olarak, Batılı gözler tarafından kaçınılmaz olarak Çinlidir, diğer Amerikalılarla paylaştığı Amerikanlığı Çinliliği tarafından gölgelenir. İkinci eleştiri ise Çin tarafından, Çin dilini konuşan ve Çin toplumunda yetişen akademisyenlerden ve okuyuculardan gelir ve Kingston, Çin kültürünü kusurlu, genellikle negatif ve utanılacak şekilde temsil etmekle suçlanır ve kültürel olarak dezavantajlı, Amerika doğumlu, Çinlilerin günlük yaşamlarının bir parçası olmayan egzotik yemekleri, kimsenin inanmadığı boş hurafeleri ve hiç bir Çinli tarafından uygulanmayan gelenekleri anlatan bir yazar olarak yaftalanır. Bir üçüncü eleştiri de Çinli-Amerikalı yazarlardan gelir. Frank Chin, Benjamin Tang ve Paul Chan gibi Çinli-Amerikalı erkek yazarlar, *The Woman Warrior*’ın Çin-Amerikalı deneyimi ile ilgili olmadığını söylerler. Dahası, bu eleştirmenler Kingston’ın ideolojisini bir etnik Amerikalı yazar olarak incelerler. Kingston, oldukça olağan dışı bir ailede ve toplumda yetişmiş biridir, bu nedenle eleştirmenler, bu ülkede doğan Çinli-Amerikalı kızların çoğunluğunun böyle düşünmediği ve davranmadığını ileri sürerler. Feminist fikirleri, görüş ve deneyimleri görmezden gelerek, Kingston’ın egemen Amerikan ideolojisinin bir parçası olduğunu iddia ederler. Diğer bir deyişle Kingston bir Çinli-Amerikan olarak yeterince radikal değildir.¹⁰⁷

Tüm bu tire tasarımlarına karşın, hibritleştirilmiş, çoklu ya da inşa edilmiş kimliğin bir işareti olarak okunduğunda, tire özgürleştirici olabilir. Martin Scorsese **“İTALYANAMERİKALI”** (ITALIANAMERICAN) adlı 1974 yapımı belgesel çalışmasında bunu oldukça etkili biçimde başarır. Film, Martin Scorsese ve küçük

¹⁰⁷ Victoria Chen, “(De)hyphenated Identity: The Double Voice in the Woman Warrior”, (Çevrimiçi) http://www.roxbury.net/OV4_Web.pdf, 10.02.2005

film ekibinin, kendi anne ve babası Catherine ve Charles Scorsese'nin New York'taki apartman dairelerinde bir akşam yemeği sırasında yaptıkları sohbetlerden oluşur. Scorsese'nin anne ve babası oldukça iyi birer hikaye anlatıcısıdır, ayrıca hikayeyi anlatırken “İTALYANAMERİKALI” olma deneyimini New York'un kendi tarihi ile birlikte örerek anlatırlar. Scorsese, burada İtalyan ve Amerikan kavramlarını birlikte eritip üçüncü bir kavram ortaya koyar. Bu noktada artık Amerikalılıktan ayrı bir İtalyanlık ya da tersi söz konusu değildir.¹⁰⁸

Özellikle bağımsız film dağıtımçıları, tireyi, filmleri tematik olarak sınıflandırmak için kullanır. Böyle sınıflandırmalar, filmlerin pazarını daraltır, yönetmenin yazarıl vizyonu ve biçimsel deneylerinden ziyade filmlerin yalnızca etnik içerikleri açısından değerlendirilmesine neden olur.¹⁰⁹

2.2. Aksanlı Sinemanın Üretim Biçimleri

Önceki bölümde de açıklandığı üzere aksanlı sinema; sinema endüstrisi ve alternatif sinema arasındaki geçişlik ilişkisine dayanır. Egemen üretim, alternatif üretim biçiminin varlık nedenidir ve tersi de geçerlidir. Bu ilişki içinde alternatif sinemayı konumlandırabilmek için onun karşısında bulunan endüstriyel ve post-endüstriyel üretim biçimlerini tanımlamak gerekir.

2.2.1. Sinemasal Üretimde Endüstriyel ve Post-Endüstriyel Dönem

David James, “Socialist Questions in A Rented World” adlı çalışmasında, alternatif filmsel üretimi konumlandırırken, Karl Marx'tan yaptığı şu alıntıya yer verir:

“Tüm toplumlarda tüm diğer üretim biçimleri üzerinde, onları tasnif eden, derecelendiren ve etkileyen egemen olan bir spesifik üretim biçimi vardır. Tüm diğerlerinin biçimlerini o belirler ve özelliklerini bu üretim biçimi tanımlar.” Bu egemen üretim biçimi, alternatif üretim biçimi ile yan yana varolur. Egemen üretim biçimi, üretim şekilleri

¹⁰⁸ Naficy, a.g.e., s. 16

¹⁰⁹ Naficy, a.g.e., s.17

üzerinde sınırlamalar ve tanımlamalar yaratmasına karşın alternatif üretim şekillerinin özgümlüklerini ve farklılıklarını ortadan kaldırmaz. Çünkü varlığını devam ettirebilmek ve egemen kalabilmek için alternatif üretim biçimlerine ihtiyaç duyar.”¹¹⁰

Sinemasal üretimin ara alanlarını alternatif bir deneyim olarak konumlandırmadan önce, alternatif deneyimin karşısında bütün haşmetiyle yer alan egemen üretim biçiminden söz etmek yerinde olur.

Sinemasal egemen üretim, Birinci Dünya Savaşı’nın ardından uluslararası arenada egemen konuma yükselmiş Amerikan Sineması’nın endüstriyel üretimidir.

“Avrupa’da başlangıçta sanat olarak sinema anlayışı ortaya çıkmış ve iş olarak sinema anlayışı ile bir arada gelişmiştir. Fransa’daki *film d’art* hareketi 1908 tarihinde ortaya çıkmıştı. Bunu hemen *film d’arte italiana* izlemiş, savaştan sonra da Fransız Sinemasında avantgarde denemeler yapılmış ve kuramcılar sinemayı edebiyat ve güzel sanatlarla eşit düzeyde ve çok daha ciddi olarak ele almaya başlamışlardır”¹¹¹

Ancak Amerika’da “sinema” açık ve basitçe “movies”dir. İlk yapım şirketleri bile –özellikle Biograph ve Vitagraph stüdyolarını birer sanat yaratımından çok mal üretiminin yapıldığı fabrikalar olarak görmüşler ve savaşın dışında kalmayı başarabilen ABD’de sinema giderek gelişerek bir sanayiye dönüşmeye koyulmuştur.¹¹² Bu dönemde Avrupa’daki film açığını ABD kapatmaktaydı ve ABD’li girişimciler sinemayı karlı bir yatırım alanı olarak görüyorlardı.”¹¹³ “Avrupa’dan göç eden sinemacılarla, Amerikan Sineması Avrupa’dan aldıklarını (tür olarak, konu olarak, kaynak olarak) daha göz alıcı bir ambalaj içinde sunuyor ve

¹¹⁰ Hamid Naficy, “Between Rocks and Hard Places: The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema”, **Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place**, Ed. Hamid Naficy, London, Routledge, 1999, s. 128

¹¹¹ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası**, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002, s.232

¹¹² A.e.

¹¹³ Önder Şenyapılı, **Sinema ve Tasarım**, İstanbul, Boyut Yayınları, 2002, s. 16

bunlara kendi değerlerini, kovboylarını, Vahşi Batı'nın destanlarını ve iç savaşın tarihini de ekleyerek üstün yapımlarını ve star oyuncularını sunuyordu.¹¹⁴

“Bağımsızlar denilen grup ise Avrupa Sinemasının yöntemlerini uyarlamada başarılı olarak ve 1914'ten başlayarak Amerikan Sinemasına hakim oldular ve Los Angeles'ın biraz dışındaki, az nüfuslu, küçük bir yerleşim merkezi olan Hollywood'da şirketler kurdular.”¹¹⁵

Ülkenin kültürel başkentlerinden uzakta, Amerikalı sinemacılar, dönemin sanatsal faaliyetlerinden oldukça uzakta idiler. Ancak büyük yapım şirketlerinin kurucuları edebiyat kültürü konusunda bilgi sahibiydiler ve büyük bölümü Almanya'dan, Polonya'dan ve Rusya'dan birinci ve ikinci kuşak göçmen olan bu insanlar tüccar olarak işe başlamış, yan eğlence olarak film gösterim işine, oradan dağıtım işine girmişlerdi. Bu insanlar kendi salonlarına film sağlamak için yapımcılığı seçiyorlardı.¹¹⁶

Savaş sırasında başta Fransa ve İtalya olmak üzere Avrupa Sineması geriledi. Amerikan Sineması tarafından özümsemeden önce çok başarılı filmler üreten İsveç ve Danimarka sinemaları da Amerika'dan gelen devamlı üretim ile baş edemeyerek gerilediler.¹¹⁷

İkinci Dünya Savaşının ardından, ABD sonunda katıldığı savaşın Nazi Almanyası'nın yenilgisiyle sona ermesi dolayısıyla siyaseten Avrupa'daydı. Avrupa'nın ümit bağladığı ülke idi. Amerikan rüyasını işleyen filmler de, Scognamillo'nun deyimiyle “süt tozu, ciklet ve sigara gibi” Avrupa ülkelerine girmeye başlamıştı.¹¹⁸

¹¹⁴ Giovanni Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayii**, İstanbul, Timaş Yayınları, 1997, s.30

¹¹⁵ Gerard Betton, **Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990, s.11

¹¹⁶ Monaco, a.g.e., s. 233

¹¹⁷ Betton, a.g.e., s.11

¹¹⁸ Şenyapılı, a.g.e, s.17

Büyük bir hızla film üreten Amerika'daki stüdyolar etkili bir biçimde seri fabrikalar olarak çalıştılar. Sahne donatımları tedarik edildi, senaryocular buraları yapım için yeniden düzenlemeye koşuldu, set ve kostüm tasarımı bölümleri yapım için gereken fiziksel öğeleri imal ettiler. Teknisyenler, tıpkı aktörler ve aktrisler gibi maaşa bağlandılar ve düzenli vardiya biçiminde çalışmaya başladılar. Örneğin 1930 ile 1939 yılları arasında Micheal Curtiz 44, Mervyn LeRoy 36, John Ford 26 film yapmıştır. Film çekildikten sonra ham malzeme kurgu, birleştirme ve seslendirme için post-produksiyona gönderiliyordu. Stüdyo sorumluları sanatsal açıdan son kararları veriyordu. Ancak prestij sahibi yönetmenlerin post-produksiyona dahil olmasına izin veriliyordu ama bir filmin başlangıcından ilk gösterimine kadar olan süreyi çok az sayıda yönetmen izleyebiliyordu.¹¹⁹

Dolayısıyla, bu dönem Amerikan Sineması'na baktığımızda yönetmenlerin üsluplarına dair değil, stüdyoların üsluplarına dair bilgilere ulaşırız. Bir Hollywood araştırması, tek tek filmlerin üzerine odaklanmaktan çok oldukça fazla sayıdaki film arasındaki tipleri, modelleri, gelenekleri ve türleri belirlemenin konusudur. Bu filmler muazzam sayıdaki montaj fabrikası temelinde imal edildiklerinden genellikle bireysel olarak anlaşılabilen, amaçlı olarak yapılmış sanatsal filmlerden daha iyi biçimde ortak ilgilerin, mitlerin ve geleneklerin belirtiriydiler.¹²⁰

Sanayinin o dönemdeki boyutlarını göstermek için Scognamillo sayısal verileri kullanır:

“1920 yılında standart bir Amerikan filminin maliyeti 40-80.000 \$’dır, bir üstün yapımın ise 100-200.000\$. Dokuz yıl sonra ise normal filmin standart maliyeti 200.000 \$’dır. 1926’da Amerikan Sineması 400 konulu film imal ediyor ve bunları 14.673 sinemada gösterime çıkarıyordu. Sinema salonlarının dağılışı ise şöyleydi: Nüfusu 5000’i bulmayan kentlerde, 7178 salon ve nüfusu 5000 i kentlerde 7495 salon. New York’ta 1194 sinema bulunuyor, Pennsylvania’da 1032, Illinois’da 1008 ve Nevada’da sadece 23.”¹²¹

¹¹⁹ Monaco, a.g.e, s.235

¹²⁰ A.e. , s.237

¹²¹ Scognamillo, a.g.e.47

Scognamillo, Hollywood Sineması'nı "biz bunlara ister sanatçı diyelim, isterse ciddi, bilinçli, nitelikli "profesyoneller" olarak kabul edelim "kuşaktan kuşağa değişen bir grup yaratıcı olarak" tanımlar.¹²²

50'li ve 60'lı yılların sonlarına değin süren bu dönem, sinemanın geleneksel kuralları olarak adlandırılan unsurların bütünüünün yaratıldığı dönem olmuştur. Egemen üretim biçiminin resmi açıkça ortaya konmuştur.

Ancak endüstriyel üretim biçimi büyük bir dönüşüme maruz kaldı. 70'lerden itibaren stüdyo sisteminin endüstriyel biçimi yavaş yavaş yok oldu, yerini "Yeni Hollywood Sineması" olarak bilinen ve onun, üretimi daha kapsayan küresel kazanım olarak , dağıtım ve filmlerin pazarlanması ve çeşitli ticari (merchandise) ve servislerle ilgili multimedya ürünlerini içeren post-endüstriyel biçimine bıraktı.

Kolker, Yalnızlık Sineması'nda stüdyo koşulları için şöyle diyor:

"Stüdyolar bugün ya daha büyük bir sistemin parçası ya da işlevi film yapmak değil, ama en önemli şeyin haberlerin ve kurmacanın yayılımından kar sağlamak olduğu, farklı ideolojik nedenlerle kitle iletişim kanallarına sahip bireylerin mülkiyetindedir. "Ürün" eskisinden daha fazla olarak bu amaca yönelik bir araçtır. Montaj hattı ürününden kitlesel eğlence pazarına hizmete kadar film artık büyük bir mülkiyet ve dağıtım yapısının parçası durumundadır. Geçmişin stüdyoları, karşılaştırılınca küçük işler olarak görülmektedir."¹²³

Egemen sinema pratiklerinin bugünkü koşulları ise değişmiş durumda. Naficy, endüstriyel dönemin ardından gelen bu yeni post-endüstriyel dönemi ise şöyle açıklıyor:

"Post-endüstriyel sistem tek bir çatı altında toplanmış, üretim, dağıtım, müzik üretimi ve dağıtımı, broadcast televizyon, kablolu televizyon, yabancı televizyon, uydu televizyon, video dağıtım, radyo yayını, film kütüphanesi, kitap ve süreli yayınlar, spor takımları ve ticarileştirme ve perakende satış sağladı. Filmler artık eskiden oldukları gibi bir tiyatro salonunda bir gruba belli bir programa göre gösterilen şeyler oldukları devri geçirmiş bulunuyorlar. Bunun yerine artık metinler arası ürünler, franchise"lar ya da software"ler olmuşlardır. Bu gelişme, filmlerin hikaye seçimlerini, anlatı tarzını oldukça etkiledi, Tom

¹²² Scognamillo, a.g.e, s. 48

¹²³ Robert Phillip Kolker, **Yalnızlık Sineması**, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Öteki Yayınları, 1999, s. 14

Schatz'ın zekice gözlemlediği gibi Klasik Hollywood'un kapalı bir endüstriyel sistem ve tutarlı anlatı sağlayan dikey integrasyonu, yerini Yeni Hollywood'un sıkı şekilde farklılaşmış metinleri stratejik olarak açık çoklu okumalara ve multimedya yinelemelerine destekleyen medya kümelerinin yatay entegrasyonuna bırakmıştır.¹²⁴

Multimedya devriminin hız kazandığı 21. yy'a geçilirken, sinema endüstrisini farklı bir boyuta ulaştırmıştır ve multimedya bir yandan bir üretim aracı olarak filmle rekabet ederken, öte yandan da ondan ödünç almaya başlamıştır ve bugün sayısal devrim ve internet erişim kanalları dünya üzerinde çok büyük bir çeşitliliğe sahip hale gelmişlerdir.¹²⁵

Profesyonelliğin dışında olma (deprofessionalization), kapitalizasyonun dışında olma (decapitalization) ve kurumsal dışılık (deinstitutionalization) James Hamilton tarafından alternatif medya için kuramsal bir çerçeve geliştirmede oldukça yararlı kavramlar olarak ortaya konurlar.¹²⁶

Bu post-endüstriyel dönemi tanımlayan anahtar sözcükler; küreselleşme, özelleştirme, çeşitlendirme, yeniden düzenleme, sayısallaştırma, bir noktada birleşme ve pekiştirme'dir. Post-endüstriyel üretim biçimi egemendir, ancak homojen ya da tüm diğer zıtlıkları ortadan kaldırdığı için değil. Aslında, alternatif biçimleri ve buluşları teşvik eden çok sayıda çatlaklar, gerilimler ve zıtlasmalar içerir. Onun yeni materyaller için doymak bilmez iştahını tatmin edebilmek için, sürekli geliştirilir, içine alır, yada bu alternatifleri marjinalleştirir.¹²⁷

Bu post-endüstriyel sinema, zamanımızın egemen üretim biçimi olma eğilimi taşır. Post-endüstriyel sinemanın gücü ile mücadele etmek için ülkeler kendi ulusal sinemalarını destekleme yoluna ya da ortak yapım ilişkileri yaratarak seslerini duyurmaya çalıştılar.

¹²⁴ Hamid Naficy, **Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**, Princeton N.J, Princeton University Press, 2001, s. 41

¹²⁵ Monaco, a.g.e., s.248

¹²⁶ Chris Atton, **Alternative Media**, California, Sage Publications, 2002, s. 152

¹²⁷ Naficy, a.g.e, s.42

2.2.2. Ara-alan Üretim Biçimi

Hamid Naficy, “ara-alan” (interstice) kavramını, “sistemin çatlaklarının içinde ya da kısmen içinde olmak, onun zıtlıklarından, anomalilerinden, heterojenliğinden yararlanmak, aynı zamanda yerel ve küresel olanın kavşağında, iki zıt kategorinin arasını bulmak” olarak tanımlar ve özelliklerini şöyle sıralar:

- **Sinemacıların altında çalıştıkları finansal koşullar**

Sinemacılar genellikle kendi filmlerini kendileri finanse etmek zorundadırlar yada para bulabilmek için eğlence sektöründe ya da etnik medyanın rutin ya da teknik konumlarında çalışmak zorunda kalırlar. Çalışmaları televizyondan, sanat videosuna, amatörden profesyonele bir dizi sinemasal deneyimi kapsar. Ancak genellikle buralardan yeterli fonu sağlayamadıkları için, ek olarak kamusal ve özel kaynaklardan ek finansal destek bulmaya çalışırlar.¹²⁸

Finansman ile bağlantılı olarak kullanılan teknolojiden, film estetiği, dil ve üslup doğrudan etkilenir. Tüm olanakları elinde bulunduran, Robert Bresson’un “birikmiş yanlışlar ve sahtelikler” olarak tanımladığı egemen üretim biçiminin karşısına kendini yerleştirirken, aksanlı sinemacılar, yine Bresson’un “İmkanlarını tanımak, imkanlarına güvenmek” dediği sürece dahil olur. Alternatif üretim yolunu, idealleştiren Bresson, “Sinematograf Üzerine Notlar” da “imkanlarım arttıkça imkanlarımı iyi kullanma gücüm azalıyor” diye yazar.¹²⁹

Sinema tarihinin alternatif üretimlerine, film hareketlerine hızlıca bakacak olursak, önümüze çıkan ilk büyük köşe taşı olarak Yeni Dalga’nın dilsel üslubunun teknolojik olanaklardan büyük ölçüde etkilendiğini söylemek yanlış olmaz. Pek çok örnek arasından birini seçecek olursak, 60’larda ses-senkron ekipmanları Hollywood’un elindeydi ve taşınması zor, kiralanması da oldukça pahalı idi. Bu

¹²⁸ A.e., s.47

¹²⁹ Robert Bresson, **Sinematograf Üzerine Notlar**, çev. Nilüfer Güngörmüş, İstanbul, Nisan Yayınları, 2000, s.15

nedenle, ‘underground’ filmlerin büyük çoğunluğu görüntüler çekildikten sonra filme ekleniyordu. Sinemacıların çoğunun başka seçenekleri yoktu. Bu doğal olarak filmlerin üslubunu oluşturan önemli bir koşul idi ve sinemacıları daha izlenimci ve öykülü olmayan bir anlatı seçmeye sevk etti.¹³⁰

Görüldüğü üzere, teknoloji (ve mali koşullar) dönemin alternatif deneyimi üzerinde belirleyici bir etmendir ve estetik seçimleri doğrudan etkiler. Örneğin dogma filmlerinde kullanılan dijital el kamerası seçimi de böyle bir sürecin sonucudur ve teknolojik anlamda nasıl ki Andy Warhol’un alternatif deneysel filmi Chelsea Kızları 1960’ların bir ürünü ise Dogma da 90’ların ürünüdür. Dogma hareketinin kurucularından biri, Lars von Trier, bu üretim biçimlerini ekonomik değil sanatsal olarak tanımlar.¹³¹

Ancak aksanlı sinema da alternatif bir üretim biçimi olarak benzer şekilde para ile motive olmamasına karşın, paradan tümüyle bağımsız da değildir. “Aksanlı Sinemacılar zamanlarının büyük bölümünü filmi çekebilmek için para bulmaya harcarlar.”¹³² Çünkü ortaya konulan üretim, büyük olasılıkla yatırımcısına büyük bir kar getirmeyecektir. İranlı-Amerikalı yönetmen Amir Naderi, düşük bütçe ve bağımsızlık arasındaki bağlantı üzerinde şunları söylüyor:

“Böyle bir çalışmada, çekim günlerinin sayısı ve harcadığı para konusunda sürekli kaygılanan ticari öncelikleri olan, bir yapımcıya gidemezsiniz. Ben “The Search” filmini örneğin çok az para ile İran Televizyonu’ndan aldığım 16 mm siyah-beyaz bir film kamerası ile yaptım. Yapımla ilgili beklentilerimi belli bir seviyede tuttum, çünkü bağımsızlık koşullarımı kaybetmemeliydim.”¹³³

Aksanlı sinemacıların kariyerlerinde, mali destek bulmaya harcanan üzüntülü ve can sıkıcı uzun süreler olabilir. Almanya’da film yapmaya çalışan İran asıllı Sohrab Shahid Saless’te bu koşulları şöyle anlatıyor:

¹³⁰ Jack Stevenson, **Dogme Uncut**, Santa Monica, Santa Monica Pres, 2003, s.32

¹³¹ A.e. s.33

¹³² Naficy, a.g.e., s.48

¹³³ Amir Naderi, (Çevrimiçi) www.ifvc.com/naderi-on-naderi.htm, 10.04.2005

“Aylarca evde oturup, pencereden bakıp fikirlerinizi filmleştirebilmeyi düşünüyorsunuz, fakat başka herkes sizi engellemeye yada projenizi durdurmaya çalışıyor. Şunu söylememe izin verin: neden çoğu insan sansürün yalnızca Üçüncü Dünya ülkelerinde olduğunu düşünüyor. Sansür aynı zamanda Almanya, Fransa, İngiltere gibi ülkelerde de var. Tek fark onların bu konuda daha deneyimli olmaları. Başlamadan önce projeyi yeterli bütçe olmadığını ve filmin başarısız olacağını söyleyerek baştan bitiriyorlar.”¹³⁴

Aksanlı üretimlerde temel motivasyon görüldüğü üzere, gişede sağlanacak kâr değildir. Temel motivasyon fikirlerin filmleştirilmesidir. Yüksek olmayan yapım masrafları ve filmlerin düşük bütçelerden kaynaklanan teknik özellikler, aksanlı biçem estetiğinin unsurları haline gelirler.

- **Post-endüstriyel üretim biçimini karakterize eden iş bölümü yerine, özellikle yönetmenin payına düşen iş yükünün artması**

Yönetmenler genellikle projeyi kontrol etmek, bütçeyi düşük tutabilmek, iki dilli oyuncular arasındaki uyumsuzluğu giderebilmek için başrol oynarlar. Bazen bu, sadece finansal nedenlerle değil, film üzerinde sağlam bir kontrol oluşturabilmek için olur. Bu filmler genellikle otobiyografik filmlerdir.¹³⁵

Fernando Solanas *Tangos: Exile of Gardel*'de küçük bir rolde karşımıza çıkar, Parviz Sayyad filmleri “*The Mission*” (1983) ve “*Checkpoint*”te (1987), Chantal Akerman da filmi *Je Tu Il Elle*'de (1974) başrolde, Jonas Mekas ve kardeşi Adolfas Jonas'ın neredeyse tüm filmlerinde belli başlı rollerde karşımıza çıkarlar. Aksanlı Sinemacılar filmlerinde rol almanın dışında, diğer konumlardaki iş yükünü de paylaşırlar. Örneğin Yahudi-Amerikan Nina Menkes, filmlerinde yönetmen, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, kurgucu konumlarında çalışır. İranlı-Amerikalı sinemacı Marva Nabili *Nightsongs*'u yönetir, yazar ve görüntü yönetmenliğini üstlenir, kocası Thomas Fucci de filmin yapımcılığını yapar. Bu örnekleri aksanlı filmlerin bitiş jeneriklerine bakarak çoğaltmak mümkündür.

¹³⁴ Naficy, a.g.e., s.48

¹³⁵ Naficy, a.g.e.,s.49

Farklı konumlarda çalışmak, yönetmenin filmin vizyonunu ve estetiğini biçimlendirmesini ve tam anlamıyla filmin ‘auteur’ü olmasını sağlar.”¹³⁶ Bir filmin oyunculuğundan kurgusuna dek bütün çalışmalarından sorumlu olan; filmi, düşünce ve duygularının anlatım aracı olarak kullanan, bütün filmlerinde belli bir biçem ve anlatım özelliği taşıyan yönetmenler, yaratıcı yönetmenlerdir.¹³⁷ Auteur kuramına bugün bilinen biçimini veren Geoffrey Nowell Smith’e göre kuramın can damarlarından biri şudur: “Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen...bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar.”¹³⁸

Buradan hareketle auteurlükten söz edebilmek için söz konusu yönetmenin eğer birden çok filmi varsa, aynı tema, yinelenen motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo filmografinin genelinde duyumsanmalıdır. Ancak yine Nowell Smith’in dediği gibi, sabit kalan, değişime uğramayan temel motiflerle tanımlanabilecek olan auteur’ler belki yalnızca zayıf auteurler’dir. Büyük yönetmenler ise değişen ilişkiler ile, bütünlükleri olduğu kadar kimseye benzemezlikleri ile de tanımlanmalıdır. Yönetmenler filmleri üzerinde tam bir denetim gücüne sahip değildir; bu nedenle auteur kuramı bir deşifre etme, “gizli yazı çözme”dir. Analiz edilen filmlerdeki bir çok özellik yapımcı, kameraman, hatta oyunculardan kaynaklanan “gürültü”den ötürü okunamaz durumdadır. Aksanlı filmlerde, yönetmenin filmi bir çok elden kontrolü bu gürültünün olabildiğince kısılmasıdır.¹³⁹

¹³⁶ A.e., s.49

¹³⁷ Nijat Özön, Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, İstanbul, Kabcı Yayınevi, 2000, s.790

¹³⁸ Peter Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s.72

¹³⁹ A.e., s.92-93

- **Çokdillilik**

Dilin Gücü adlı çalışmasında Nermi Uygur, dil ile o dildeki dünya görüşü arasında özlü bir bağı açığa vurur ve şöyle der : “ikisi birbirinden ayrılmaz, birlikte yayılır, içiçe girmiştir, bir deyme özdeştir; dünya görüşü dilde yansır; tümüyle dil dünya görüşüdür, bir bakış, görmede bir tutum, belli bir algılama biçimidir.¹⁴⁰ Buradan yola çıkarak denilebilir ki, dil, dünya kavrayışıdır ve bu kavrayış dilden dile değişir.

Aksanlı filmlerde genel bir karakteristik olarak ortaya çıkan çokdillilik, sinemacıların kimliğine dair belirleyici bir özelliktir . Aksanlı sinemacının kimliği bir ‘çoklu’ (multi) kimliktir. Çokkültürlü, çokdilli, ancak hepsinin birleştiği ve bir mozaığın sert dokusundan farklı olarak neredeyse bir aşure kıvamına gelen ‘tek’ bir kimliğin üretimi olarak, diller aksanlı filmlerde iç içedirler.

Nermi Uygur, “dil mi öncedir düşünce mi? Düşünme sürecinde dilin payı nedir? Dilin sınırı ile düşünmenin sınırı arasında ne gibi bir örtüşme vardır?” diye sorar ve bu soruyu şöyle yanıtlar: “Dilsiz düşünemiyorum ben. Daha doğrusu, sözcükler ortamından ötede hiçbir düşüncem yok. Dilim, düşüncemi, düşüncem de dilimi yoğuruyor. Bir ayrılmazlık var, dilim ve düşüncem arasında Her şeyi dilin kendisi düşünür. Düşünme yazgısı dildir. Dil ve düşünce birbirine koşut olarak ilerler. Onun için düşünen herkes düşüncesindeki dünya görüşünü konuştuğu dile bağlı üretir. Konuşulan dil, günlük yaşama, bilince ve bilinç altına sinmiştir..”¹⁴¹

Dil düşüncenin ve dolayısıyla ortaya konulan ürünün en temel şekil vericisidir. Bir kimlik sineması olarak değerlendirdiğimiz “aksanlı filmler ara-alanla ilgili kimliğin temel belirleyicisi olan çoklu kültürlere ve çokdilliliğe yer verir.”¹⁴²

¹⁴⁰ Nermi Uygur, **Dilin Gücü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.83-83

¹⁴¹ A.e. , s.88-89

¹⁴² Naficy, a.g.e., s.50

Sürgün ve diyaspora filmlerinin çoğunluğu iki dilli yahut çeşitli seslendirme, tercüme ve yazılar içeren çokdilli yapımlardır.

Örneğin Ermeni asıllı Kanadalı sinemacı Atom Egoyan'ın *Calendar* filmi, yarım düzine dilde aşk ve şehvet sözcükleri içeren telefon konuşmalarına yer verir. Bu konuşmalar tercüme yahut altyazı ile desteklenmez. Raul Ruiz'in *Top of The Whale* filminde ise, aralarında İngilizce, Fransızca, İspanyolca, Hollandaca, Almanca ve Ruiz'in kendisinin icat ettiği Patagon dilinin de bulunduğu 6 dilde konuşulur ve hepsi İngilizce altyazı ile verilir.

Vietnam asıllı yönetmen Trinh Minh Ha, *Framer Framed* adlı kitabında, çokdilliği kendi hibrit gerçekliğinin önemli bir parçası olarak gördüğünü belirtir. Postkolonyallığın karmaşık gerçekliğinde, hibrit bir yerden konuşmanın gerekliliği yaşamsaldır, bu nedenle Minh Ha'nın sözcükleriyle “bir seferde iki, ya da üç şey birden söylenir”. Yönetmen, kimliğini oluşturan dillerin kimlik üzerindeki egemenlik mücadelesine örnek olarak San Francisco'da Afrika Sineması üzerine yapılan bir konferansta konuşan Moritanyalı sinemacı Med Hondo'yu örnek verir. Konferansta öncelikle konuşmaya mükemmel İngilizcesi ile başlayan Hondo, birkaç cümle ettikten sonra, aniden önce Fransızlar tarafından kolonileştirildiklerini söyleyerek konuşmasını keser ve oturumun kalanında Fransızca konuşmaya devam eder. Minh Ha, sahip olduğu kimliklerin diğerlerini de içine alan hibrit gerçekliğinin yalnızca bir parçası olduğunu söylemektedir.¹⁴³

Minh Ha filmlerinde altyazıya yer vermez, Bunun sebebini yönetmen şöyle açıklıyor:

“Yabancı bir kültürler ilk karşılaşma bir konuşulan dilin ‘ses’i ile olur. Afrika ülkelerini gezerken, seslerin vurgulanışlarını, insanların söyleyişlerinin müziğini dinleyerek nerede ve kiminle olduğumu söyleyebilirim. İşte bu benim filmde vermek istediğim şey: müzikal iletişim ve bilgi olarak dil.”¹⁴⁴

¹⁴³ Trinh T. Minh-Ha, **Framer Framed**, London, Routledge, 1992, s.140

¹⁴⁴ A.e. s.226

Hollanda-Hong Kong-Japonya ortak yapımı Clara Law filmi Autumn Moon da çok dilli, sözlükten sözlüğe atlayan bir film olarak karşımıza çıkar. Cantonese, Japonca ve İngilizce dillerinin kullanıldığı filmde, İngilizce Japonca karmadil izlerini taşıırken, Cantonese içinde Mandarin dilinde sözdizimleri yer alır. Bazı örneklerde, diyalog tek bir cümlede bir dilden diğerine geçer. Bu dilsel oyun sadece kökenin ve aitliğin (dile ve kültüre) belirsizliği değildir; bu kreolizasyon Hong Kong'un postkolonyalliğinin mirasının bir özelliğidir.¹⁴⁵

Aksanlı filmlerde, çok dillilik ekrana yansıdığı kısmın yanı sıra kamera arkasındaki film ekibinin de önemli bir özelliğidir.

- **Filmin dağıtılması ve gösterilmesi için geçen süre**

Genelde araalansal sinemacılar sınırlı dağıtım ve gösterim olanakları ile yetinmek zorundadırlar ve genellikle gösterim düzeyine geçebilmek için ekstra çaba sarf etmek zorundadırlar. İzleyiciler, film turları, festivaller, dağıtım şirketleri vasıtasıyla ve video yoluyla kolej kütüphanelerine ve üniversite ders içeriklerine ve akademik konferanslara girerler. Web aracılığıyla filmlerin dağıtım ve gösterim olanakları da dikkate değer ölçüde artmıştır.

Sürgün ve diasporada bulunan Orta Doğulu ve Kuzey Afrikalı yönetmenlerin üretimlerin ortalamasını aldığımızda, bu ortalamanın üç olduğunu görüyoruz ve bu yüksek bir ortalama değil. Örneğin Arjantinli yönetmen Fernando Solanas, sürgündeki ikinci filmi Tango: Exile de Gardel'i, ilk filmi The Sons of Fierro'dan sekiz yıl sonra gerçekleştirebilmiştir.¹⁴⁶

Aksanlı film projeleri arasındaki zaman aralıkları sadece filmden filme geçen süreyi değil aynı film içerisinde, filmleştirme ve kurgulama vb gibi film kapsamındaki süreçler arasındaki aralıkları da kasteder.

¹⁴⁵ Yue, a.g.e.

¹⁴⁶ Naficy, a.g.e, s.52

Aksanlı Sinemacılar bu nedenle film yapımı için gerekli fonları çok uluslu kaynaklarda aramaktadırlar. En çok tercih edilen ise fon ajanslarından, etnik topluluklardan, sinemacılık enstitülerinden, farklı ülkelerin televizyon ağlarından elde edilenlerdir.¹⁴⁷

Yapılan filmler çoğunlukla ticari sinemalarda gösterilme ve geniş izleyici kitleleri ile buluşma olanağına sahip olamazlar. Bu nedenle aksanlı filmlerin dağıtım ve gösterim pazarı, özellikle üniversiteleri, kolejleri, sanat müzelerini, festivalleri ve film turlarını içerir. Bu mekanlarda yıl boyu çeşitli filmler gösterilir ve bunların sadece bir bölümü aksanlı filmlerdir.

2.2.3. Kolektif Üretim Biçimi

Naficy, ara-alanın bireysel üretiminin yanında bir de kolektif üretim biçiminden söz eder. “Önceleri minör olmanın özelliklerinden biri olarak tanımlanan kolektif film üretimi, varlığını bağımsız olarak sürdürebilen bir alternatif film deneyimi olarak yenilendi ve tekrar sorgulandı. Kolektivizm, sadece filmlerin kolektif üretimini değil, aynı zamanda bu filmlerin kolektif olarak algılanmasını içerir. Klasik Hollywood, film seyircisi kavramını kolektif “seyirciler”den (audience), evrenselleştirilmiş, bireysel “seyirci”ye (spectator) dönüştürdü. Klasik üretim biçiminin hegemonyasına karşın, ırk ve etno-dinsellik üzerine temellenen küçük kolektivitelere hitap eden filmler üretilmeye devam etti.-örneğin siyahlar için ırk filmleri, Yahudiler için Yahudice filmler gibi. Bu filmler genellikle özel sinema evlerinde ya da belli zamanlarda halk tiyatrolarında sergilendiler.¹⁴⁸

Kolektif üretim biçimi, görülüyor ki sinemacıların üyesi bulundukları ve dikey ilişkiler içinde oldukları etniklerine dönük, temsile dayalı bir üretim biçimidir. Bu temsil koşulları sinemacıyı üyesi bulunduğu grubun sözcüsü haline getirir ve

¹⁴⁷ Naficy, a.g.e., s.56

¹⁴⁸ Naficy, a.g.e., s.63

desteklenmesini sağlar. Ancak, sinemacının, diğer taraftan verilen desteğe karşılık temsile dair bir beklentiyi yerine getirmesi gerekebilir.

Etnik film üretiminin kolektif oluşumlarının ortaya çıktığı, Amerika, Fransa, İngiltere ve Almanya'daki kolektif film ve video organizasyonlarına, yapılanmalarına, tarihçelerine ve misyonlarına kısaca göz atmakta fayda var.

- **Amerika**

Amerika'da özellikle Asyalı-Amerikan aksanlı film kolektifleri aksanlı film kolektiflerine iyi bir örnek oluşturur.

- **Visual Communications (VC)**

Los Angeles'taki Visual Communication Birleşik Devletler'deki ilk Asya-Pasifik medya sanatları merkezidir. Kuruluşun amacı Asya-Pasifik halkları hakkındaki ortaya çıkan hikayelerin prodüksiyonu, sunumu, arşivlenmesini üstlenmek ve kültürler arası karşılıklı anlaşılmayı geliştirmektir.

Visual Communication 1970 yılında kurulmuştur. VC'nin temsil ettiği Asian Pasifik Topluluğu iki düzine farklı kültür ve dili temsil eder. Kendi kompleksinde VC çeşitli servis ve programlar yürütmekte, bağımsız ve grup prodüksiyonlarının, dağıtım, gösterimini yoluyla sanatçıların desteklemekte, çeşitli yayınlar oluşturmanın yanı sıra çok sayıda eğitim ve atölye çalışmaları yapmaktadır.

Yüzlerce etnik azınlıktan, kadınlar ve öğrenciler medya ile ilgili alanlarda VC'nin prodüksiyon deneyimlerinden ve olanaklarından yararlanmaktadırlar. VC Asya-Pasifik kökenli sinemacılar, video sanatçıları, fotoğrafçılar, grafik tasarımcıları ve yazarlar için verimli bir ortam oluşturur.

VC kapsamındaki programlarda medya eğitimi verilmekte, katılımcılara dijital tabanlı ekipmanlar sağlanmakta ve özenle oluşturulmuş arşivlerden yararlanma olanağı tanınmaktadır. Kuruluşun amacı kuşaklar arasında bağlantılar oluşturmak ve eleştirel düşünce için bir ortam oluşturmaktır.

Ayrıca Visual Communications'ın her yıl çeşitli etnik kurum ve kuruluşlar ile başta gelen televizyon kanalları ve yapım şirketlerinin sponsorluk desteğini alarak düzenlediği VC Film Festivali (The Los Angeles Asian Pasific Film Festival) Asyalı-Pasifik Amerikan film, video ve medya dünyasının başta gelen etkinliklerinden biri sayılmaktadır ve Los Angeles'ın en iyi beş film festivali arasında gösterilmektedir.¹⁴⁹

- **Asian Cinevision (ACV)**

ABD'deki bir diğer sinemasal kolektif ise kar amacı gütmeyen Asyalı ve Asya-Amerikan grupların medyadaki kimliğini geliştirmeye adanmış bir medya sanatları organizasyonu olan Asian Cinevision'dur.

Temel amaçları resmi internet sayfasında şöyle belirtilmiştir:

- Asyalı Amerikalı film ve video sanatçıları ile geniş bir türler ve üsluplar sahasında çalışan diğer medya sanatçılarını desteklemek ve geliştirmek
- Asyalı ve Asyalı Amerikalı medya çalışmalarının Asyalı Amerikan toplumların ötesinde farklı izleyici gruplarına ulaşmasının sağlanmasına yardımcı olmak

ACV 1976'da NewYork'da kuruldu. İlk kurulduğunda ACV'nin amacı Çince televizyon programları üretmektir. Ancak birkaç yıl sonra, hedeflerini genişletti ve “ Asyalı ve Asyalı Amerikalı toplumların kültürleri ve deneyimleri hakkında filmler ve video programları üretmeye ve bunların gösterimlerini

¹⁴⁹ Visual Communication Resmi Web Sitesi, (Çevrimiçi) <http://www.vconline.org>, 25.04.2005

düzenlemeye, sanatçılar, kültürel organizasyonlar ve medya organizasyonları için danışmanlık ve teknik asistanlık sağlamaya başladı.

ACV yaptığı gösterimlerde ve festivallerde Birleşik Devletler, Kanada, ve Asya-Çin, Hong Kong, Tayvan, Hindistan, Pakistan, Bangladeş, Singapur, Filipinler, Tayland, Malezya, Endonezya, Vietnam vs gibi ülkelerden film ve video sanatçıların çalışmalarını yer almaktadır.¹⁵⁰

Görüldüğü gibi ,ACV'nin prodüksiyon ağı sadece ABD'de değil, dünya çapında bir yelpazeye sahiptir.

- **The National Asian American Telecommunications Association (NAATA)**

Bu yıl 23. San Francisco Uluslararası Asyalı Amerikalı Film Festivali'ni düzenleyecek olan NAATA kar amacı gütmeyen bir medya sanatları organizasyonu olarak 1980'de kuruldu. NAATA prodüksiyon desteği, ulusal kamu televizyonu yayıncılığı, eğitsel dağıtım ve her yıl düzenlenen San Francisco Uluslararası Asyalı Amerikan Film Festivali aracılığıyla Asyalı Amerikan medya için fırsatlar yaratmayı amaçlıyordu.

NAATA'nın hedefi, Asyalı Pasifik Amerikan deneyiminin zenginliğini ve çeşitliliğini gösteren hikayeleri mümkün olan en geniş kitleye iletmektir. Bu nedenle, film, video ve yeni medyaya fon sağlama, prodüksiyon, dağıtım ve gösterim olanakları oluşturmaktadır.

Los Angeles'taki Visual Communications ve New York'taki Asian Cinevision gibi Asyalı Amerikalı medya sanatları organizasyonlarından ve 60'ların sosyal aktivizminden ilham alan San Francisco'daki Asyalı Amerikalı sinemacılar ilk kolektif üretimlerini gerçekleştirmeye 70'lerde gerçekleştirmeye başlamışlardır .

¹⁵⁰ Asian Cinevision Resmi Web Sitesi (Çevrimiçi) <http://www.asiancinevision.org>, 25.04.2005

Ancak sinemacıların tüm çabasına karşın ana akım medyaya ulaşmadaki güçlükler nedeniyle, bu çalışmalar gerektiğini kadar geniş bir kitleye ulaşamadı.

1980’de bağımsız sinemacı ve eğitimci Loni Ding, diğer yerel sanatçılar ve aktivistler ile Berkeley’deki Asyalı Amerikalı prodüktörler ve medya sanatçıları bir araya getiren ulusal bir konferans düzenledi. Bu toplantıdan NAATA doğdu. NAATA’nın amacı, kamusal televizyon yayını için Asyalı Amerikalı programlar sağlayarak, ana akım medyadaki Asyalı Amerikalıların negatif imajlarını ve stereotiplerini silmekti.

Kamusal televizyon sadece bir başlangıçtı. İşlevsel olarak çalışmaya başlayan NAATA, ACV gibi ve Washington, Philadelphia’daki pek çok Asyalı Amerikalı medya sanatları organizasyonları ile bağlantı kurdu ve bir network oluşması sağlandı. 80’ler süresince çok sayıda konferans, seminer vb etkinliklerde düzenleyen NAATA 2000’de kapılarını Asyalı Amerikalı müzisyenlere de açtı.¹⁵¹

Bu kolektifler görülmektedir ki, temsile dayalı olarak film yapmak, filmlerini izleyici kitlesiyle buluşturmak isteyen etnik kökenli sinemacılara önemli ölçüde destek sağlamaktadırlar.

- **Diğer Kolektifler**

ABD’de sözü geçen etnik medya kolektiflerinin yanı sıra, medya sanatları çalışmalarına destek sağlayan Third World Newsreel ve Women Make Movies gibi etnik olmayan kolektiflerde bulunmaktadır. Kısaca bilgi vermek gerekirse, Third World Newsreel, renkli insanlar (people of color) tarafından onlar hakkında yapılan bağımsız filmin yaratımını, değerlendirmesini ve dağılımını üstlenen alternatif bir medya sanatları organizasyonudur, farklı biçimlerin ve türlerin yenilikçi çalışmalarını destekler. TWN radikal sinemacıların, savaş karşıtı, kadın hareketleri

¹⁵¹ NAATA Resmi Web Sitesi, (Çevrimiçi) <http://www.naatanet.org>, 25.04.2005

ile ilgili ve sivil haklar gibi konulardaki filmlerini kapsayan bir network olarak 1967’de kurulmuştur.

200 film ve elektronik medya sanatçısının içeren bir koleksiyona sahip olan TWN son 23 yıl içerisinde yıllık düzenlenen Film ve Video Atölyeleri kapsamında 250 film ve video sanatçısı yetiştirmiştir ve düzenli olarak çeşitli kuruluşlarla işbirliği içerisinde atölye, konferans ve seminer çalışmaları düzenlemektedir. Ayrıca mali sponsor olarak çok sayıda bireysel yapımcı ve kültürel çalışanlara danışmanlık ve prodüksiyon hizmeti sunmaktadır. TWN’in düzenlediği etkinlikler kamusal fonlar, ulusal ajanslar ile özel bağış ve katkılar aracılığıyla sürdürülmektedir.¹⁵²

1972’de kurulan Women Make Movies ise kadınlar tarafından kadınlar hakkında yapılan bağımsız film ve videoların üretilmesi, geliştirilmesi, dağıtılması ve gösterilmesini üstlenen çokkültürlü, çokırklı, kar amacı gütmeyen bir kuruluştur. Organizasyon film kullanıcılarına ve üreticilerine, özellikle renkli kadınlara (women of color) yönelik hizmet sağlar. WMM’nin öncelikli amacı filmlerin dağıtımını üstlenmektir. Bunun için, medya sanat merkezleri, müzeler, galeriler, kolejler ve üniversiteler gibi ticari olmayan, eğitsel medyaları kullanır. WMM’nin koleksiyonu belgeselden, deneysel, animasyondan, dramatik ve karışık-türlere geniş bir yelpazeyi içerir. Filmler ve videolar kadınların yaşamlarındaki bakış açılarının, konularının ve üsluplarının çeşitliliğini içerir. WMM koleksiyonundaki çok sayıda film ve video Cannes, Sundance, Berlin ve New York Film Festivalleri gibi başlıca festivallerde ödüller kazanmıştır. WMM ayrıca bağımsız medya sanatçılarını eğitimi, finansal sponsorluk ve enformasyon hizmetleri sağlamaktadır. WMM kapsamında hazırlanan projeler etnik, kültürel ve ırksal bölgelerden kesitler sergileyen kadınlar tarafın yönetilen ve üretilen filmlerdir. Yıl boyu bir dizi düşük bütçeli medya atölyeleri düzenlenir. Bu atölyelerde film ve video konusunda pratik becerilerle ilgili teknik eğitimler verilmektedir.¹⁵³

¹⁵² Third World Newsreel Resmi Web Sitesi, (Çevrimiçi) <http://www.twn.org>, 25.04.2005

¹⁵³ Women Make Movies Resmi Web Sitesi, (Çevrimiçi), <http://www.wmm.com>, 25.04.2005

- **Almanya**

Almanya’da yaşayan Türk-Alman ortak kültür,sanat platformu oluşturmaya yönelik kolektif çalışmalar da kolektif film üretim yöntemine örnek oluşturur.

- **Interforum Kunst & Kultur Nürnberg International
(Interforum Sanat ve Kültür, Nürnberg)**

1997 yılında Almanya’nın Nürnberg şehrinde kuruldu. Amacı uluslar arası düzlemde kültürel ve sanatsal alışverişi yerleştirmekti. Sanatsal, kültürel ve politik çevreden gelen yönetim kurulu üyeleri, danışmanlar ve kurucuların hedefi, yeni fikirlerle Türk ve Alman toplumları arasındaki kültürel akışı geliştirmekti. Bu kapsamda her yıl Nürnberg Belediyesi Kültür Dairesi’nin de katkısıyla Interforum Türkiye/Almanya Film Festivali’ni Nürnberg’de düzenlenmektedir. Festival Almanya ve Türkiye’den katılımcılara açıktır.

Festival ayrıca kurumsal olarak Robert Bosch Vakfı, Federal Almanya Hükümeti’nin Kültür ve Medyadan Sorumlu Devlet Bakanı Dr. Christina Weiss, Bavyera Eyaleti Başbakanlığı Türkiye/Almanya Film Festivali’ni (2003 yılından beri), Federal Almanya Hükümeti’nin Film Destek Dairesi tarafından desteklenmektedir.¹⁵⁴

VC, ACV, NAATA, Interforum gibi etnik medya kolektiflerinin en önemli özelliği görüldüğü üzere, üyelerin hizmet ettikleri toplum ya da toplumlarla sürdürmek zorunda oldukları dikey ve yatay etnik, kültürel, lingüistik ve ulusal bağlardır. Bu bağlar, sözkonusu kuruluşlara destek üretebildiği gibi uyumsuzluk ve yerine getirilmemiş beklentiler ile de sonuçlanabilir. Tarihi ayrımcılık, düşmanlık ve stereotipleşme,ile yüzleşen etnik toplumlar hem yurt içindeki hem de yurtdışındaki sinemacılar tarafından nasıl temsil edildikleri konusunda oldukça duyarlıdırlar.

¹⁵⁴ Interforum İnternet Sitesi, (Çevrimiçi) www.interforum.net/überuns/index.html, 12.04.2005

Genellikle imajları konusunda koruyucu ve sahiplenici ve çoğu zaman savunucudurlar.¹⁵⁵

- **İngiltere**

- **Siyah İngiliz Film Kolektifleri**

Siyah bağımsız film üretiminin 1980’lerde İngiltere’de pek çok ürün vermesi, Channel 4’un yayına başlamasıyla aynı döneme rastlar. Retake Film and Video, Black Audio Film Collective, Sankofa, Ceddo gibi organizasyonlar; çeşitli izleyici kitlelerinin varlığını ve farklı ifade biçimlerinin açıkça tanınmasını kabul eden politikalardan yararlanmışlardır. Sinemasal aktivistlerin - Retake Film and Video, Black Audio Film Collective, Sankofa, Ceddo- ortaya çıkışı siyah sinema ve imaj-üretimi alanında yeni bir kültürel mücadele eşiğini simgeler.

- **Black Audio Film Collective**

The Black Audio Film Collective 1982’de Londra, Hackney’de John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson ve Trevor Mathison tarafından oluşturuldu. BAFC, 1980’lerin ortalarında Britanya’da kurulan Sankofa, Ceddo ve Retake’in de dahil olduğu çok sayıda kolektiften biriydi. Bu süreç bir taraftan yaratıcı bağımsız işlerin teşvik edildiği ACCT Atölyesi Deklarasyonu ve Channel Four’un kurulması ile diğer taraftan Thatcherizm’in yükselen serbest pazar ekonomisi ideolojisi ile karakterize edilmektedir.

Kolektif 1980’lerde Britanya’nın en etkili ve deneysel belgesellerinden bazılarını imza attı. Handsworth Songs (1986) eleştirel biçimde politik duruşunu ve biçimsel deneyselliğini ilan etti. Filmin siyah tarihini temsili oldukça etkili idi,

¹⁵⁵ Naficy, a.g.e, s.64

Çünkü bir grubun ana akım medya ideolojileri ve pratikleri aracılığıyla nasıl marjinalleştirildiğı ile ilgileniyordu.

Kolektif 1998’de dağıldı, ancak grubun üyeleri -özellikle Akomfrah- bireysel çalışmalarına devam ettiler.¹⁵⁶

- **Ceddo**

Ceddo Film and Video Atölyesi 1980’lerde Channel Four’un ve Greater London Council’in desteğı ile kurulan siyah kolektiflerden biridir. Kurucu üyeleri zaten televizyon yapımlarında deneyim sahibi olan Menelik Shabazz (Step Forward Youth 1977), Milton Bryan, Imruh Bakari Ceasar, Glenn Ujebe Maskoane ve sinematograf Roy Cornwall idi.

Ceddo’nun çalışmaları İngiliz toplumundaki siyahlarla ilişkili radikal sol kanat eleştirisi ve Afrika ve Karayip tarihine ve politikasına olan ilgisi ile karakterize edildi. Kolektif Channel 4 için yaptığı ilk filmle kendini zor bir duruma soktu. Kuzey Londra’daki Tottenham’da yaşanan Broadwter Çiftlik ayaklanmaları hakkında yapılan The Peoples Account (1985) adlı belgesel çalışmaya, Bağımsız Yayıncılık Yetkilileri tarafından, (The Independent Broadcast Authority-IBA) polisleri ırkçı, yasadışı hareket eden teröristler olarak tanımladığı ve ayaklanmaları da meşru bir kendini savunma olarak gösterdiği için itiraz edildi. IBA filmin kurgusunda değışikliklere gidilmesini istedi, sinemacılar bu teklifi geri çevirdiler, sonuç olarak film programdan çıkarıldı ve İngiliz televizyonlarında asla gösterilmedi.

Ceddo filmi bir silah olarak kullanarak bir gerilla gibi iş görmüştür. Handsworth, Brixton ve Totenham’daki ayaklanmalarda polisin davranışlarını belgelemek için bir film ekibi görevlendirdi. Bu görüntülere Akomfrah’ın

¹⁵⁶ Paul Ward, “Black Audio Film Collective”, (Çevrimiçi), <http://www.screenonline.org.uk/people/id/502424/index.html> British Film Institute Resmi Web Sitesi, 12.04.2005

Handsworth Songs filminde ve bu dönemde Sankofa'nın yaptığı video filmlerde rastlamak mümkündür.

1997'de Menelik Shabazz endüstriyi Siyah ve Asyalı bir perspektiften yorumlamayı hedefleyen Black Filmmaker Magazine'i (BFM) kurdu. BFM yıllık bir film festivaline ve BFM Film ve TV ödüllerine ev sahipliği yapmaktadır.¹⁵⁷

- **Sankofa Film and Video**

Sankofa Film and Video 1983 yazında, beş tutkulu sinemacı Isaac Julien, Martina Attile, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards ve Robert Crusz tarafından kuruldu. Londra'daki çeşitli sanat okullarından ve politeknik okullarından mezun olan bu sinemacılar, 1980'lerde ortaya çıkan, kendi hikayelerini kendi yöntemleri ile anlatan siyah sinemacılar grubunun bir parçasıydılar.

Retake Film and Video, Ceddo, Black Audio Film Collective gibi kuruluşlarla aynı hedefe giden Sankofa Film and Video da televizyon ve film izleyicisine Asyalı ve Siyah yeni bir perspektiften İngiliz kültürünü sunma amacını taşıyordu.

Sankofa özellikle kısa filmler üzerine odaklanmıştı. Kolektifin ilk dönem çalışmaları Who Killed Colin Roach? (Isaac Julien, 1993), Territories (Isaac Julien, 1984) ve ilk uzun metraj film olan Passion of Remembrance, politika, cinsellik ve Siyah İngiliz tarihini ön plana çıkarıyordu. "Dreaming Rivers" (Martina Attile, 1988) ve "Looking for Langston" gibi diğer filmler ise duyarlılık ve şiirsellik ile kişisel tarihleri ortaya çıkarma yolunu seçmişlerdi. 1990'ların sonlarına gelindiğinde hikayeleri İngiliz Çinli yaşamını ve Toa Stappard ve Mina Courtauld gibi yeni yazar ve yönetmenleri de içerecek şekilde genişledi. Ortaklığın kazandığı ödüller arasında

¹⁵⁷ Ann Ogidi, (Çevrimiçi) <http://www.screenonline.org.uk/people/id/569785/html>, British Film Institute Resmi Web Sitesi, 12.04.2005

“Is It the Design on the Wrapper” filmini kazandığı “Cannes Kısa Film Palme d’Or” ödülü de bulunmaktadır.¹⁵⁸

- **Retake Film ve Video Collective**

Retake Film ve Video Kolektifi, İngiltere’deki tüm Asyalı kolektiflerin ilki ve 1980’lerde kurulan ilk siyah atölyelerinden biridir. Bu atölyenin çalışmaları ile İngiliz Asyalı hikayeler, Asyalıların zamanın kültürü, film ve televizyonu için görünmez oldukları bir zamanda televizyon izleyicisi ile buluştu. Kolektifin aslı üyeleri arasında Mahmood Jamal, Ahmed Alauddin Jamal, Asad Qureshi, Latif, Bahauddeen ve Sebastian Shah yer almaktadır.

Retake’in ilk prodüksiyonu, Ahmed Alauddin Jamal’in yönettiği ve başrolünü Rita Starred’in oynadığı genç bir Pakistanlı’nın ergenliğe geçiş hikayesinin anlatıldığı 1984 yapımı, **Majdhar**’dır. Bu başlangıcın ardından Retake, İngiltere’deki Asyalıların yaşamlarının olumsuz yönlerini ele alan **Living in Danger** (13/08/1984), **Hotel London** (yön: Ahmed Alauddin Jamal, 1987) ve **An Environment of Dignity** (Channel 4, 22/06/1987) gibi belgeseller yaptı. Üç film de ırkçılık ve konut problemlerini ele alıyordu. Retake 1988 İngiliz Film Enstitüsü (British Film Institute) bağımsız film ve televizyon yapım ödülleri kazandı.

90’ların başlarında, Ahmed Alauddin Jamal ve Asad Qureshi Retake’in yan kuruluşu First Take şirketi ile İngiliz Asyalı deneyimi ile ilgili film ve belgeseller yapmayı sürdürdüler.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ogidi, ag.e.

¹⁵⁹ Ann Ogidi, “Retake Film Video Collective”, British Film Institute Resmi Web Sitesi, (Çevrimiçi) <http://www.screenonline.org.uk/people/id/521498> 12.04.2005

2.3. Aksanlı Biçemin Öğeleri

Sinema kuramcısı Yuriy Lotman, “Sinema Estetiğinin Sorunları: Film Semiyotiğine Giriş” adlı çalışmasında, sinema perdesinde yönetmenin koyduğu her görüntünün bir gösterge olduğuna, bir anlam ve enformasyon taşıdığına dikkat çeker. Lotmann’a göre bu anlam iki çeşit olabilir. Bu görüntüler gerçek dünyanın gerçek nesnelerini gösterirler. Aralarındaki ilişki semantiktir. Diğer taraftan ise, bazı durumlarda farklı yan anlamlar da içerebilirler. Örneğin, ışıklandırma, kurgu, çekim planları vs bu görüntülere ek anlamlar katabilir. Bunlar simgesel, değimeceli ya da değinmeceli vs olabilir.¹⁶⁰

Çalışmanın bu bölümünde, Hamid Naficy’nin aksanlı biçimin öğeleri olarak formüle ettiği yapılara değinilecektir. Temel olarak bu öğeler, görsel biçem, anlatı yapısı, karakterler, duygu yapıları, sinemacının konumu, üretim biçimidir. Bu öğelerin alt koşulları filmlerin konumlandıkları yere göre farklılık gösterir. Dolayısıyla bir filmde her alt öğenin varlığı söz konusu değildir.¹⁶¹

Naficy’nin kategorileştirdiği aksanlı biçimin altı temele ögesinden ilki görsel biçemdir.

• Görsel Biçem

Paul Rotha ve Richard Griffith “Sinema Yazıları” adlı çalışmalarında görüntülerin kompozisyonu ile sahnenin taşıdığı dramatik yapı arasındaki ilişkinin üzerinde durulması gereken bir olgu olduğundan yola çıkarlar. Onlara göre kompozisyon ve görüntünün dramatik içeriği arasında doğrudan bir bağlantı vardır.

¹⁶²

¹⁶⁰ Yuriy Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları:Filmin Semiyotiğine Giriş**, çev. Oğuz Özügül, Ankara, Öteki Yayınları, 1999, s.56

¹⁶¹ Naficy, a.g.e., s.288

¹⁶² Paul Rotha, Richard Griffith, **Sinema Yazıları**, çev. Ayzer Ovatman, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2001, s. 42

Naficy'nin kategorileştirdiği aksanlı sinemanın görsel biçem öğeleri , filmin mizanseni, dekorları, özel hazırlanmış sahne donatılarını, ışıklandırmayı, biçemsel özellikleri, çerçevelemeyi kapsar. Aksanlı Sinemada görsel biçem, çoğunlukla amatör bir estetik içerir. Kullanılan mekanlar ağırlıklı olarak gerçek mekanlardır. Filmin hikayesi, çoğunlukla etnik kodların ön plana çıktığı klostrofobik alanlarda geçer. Film boyunca, sahne donatılarında anavatandan manzaralara, anıtlara ve doğa resimlerine yer verilir. Dekorlar içinde önemli bir öğe de geçişli sınır alanlarıdır. Geçişli sınır alanları kimliklerin geçişliliğini ve hareketliliğini sembolize eden, havaalanları, limanlar, tren ve otobüs garları gibi mekanlardır. Ayrıca film boyunca anavatana gönderme yapan fetiş nesnelere ve ikonlara yer verilir. Filmin görseelliği auteurün konumuna göre iki biçimde olabilir: Bunlardan birincisi, Klostrofobiye, kontrolü ve distopyayı vurgulayan “kapalı biçim”, ikincisi ise, Açıklığı, olanakları, mutluluk ve neşeyi (coşkuyu) vurgulayan “açık biçimdir”.¹⁶³

Filmin görsel biçem öğeleri film türü üzerinde de belirleyici etkindir. Film çerçevesinde kullanılan görsel kodlar, ışıklandırma, mizansen ve diğer donatılar filmin öyküsüne paralel giden karakterler ve filmin konumu hakkında enformasyon içeren verilere dönüşürler.

- **Anlatı Yapısı**

Naficy'nin aksanlı biçemin bir öğesi olarak ortaya koyduğu anlatı yapısı, sözellik, kaligrafi, çokdillilik, çokseslilik, asenkronizasyon, üst ses kullanımı, yerel müzik kullanımı, mektupsallık, koşutluk, anlatı mekanı ve zaman, dönüşlülük ve hafıza, nostalji, bitmemişlik, tutarsızlık, sınır estetiği, Üçüncü Sinema estetiği ve zamanın geriliği gibi alt öğeleri içerir ve temel olarak filmin kurgulanması, ses ve görüntünün ilişkisi, sözel, işitsel olan üzerine yapılan vurguyu kapsar. Sözellik öğesi, sessel olan üzerine yapılan vurguyu içerir. Kaligrafik düzey ise, filmin anlatı yapısının ekrana yansıyan metinler aracılığıyla ve tercüme kurgularıyla şekillenmesidir. Aksanlı sinema

¹⁶³ Naficy, a.g.e., s.289

örneklerinde bu kaligrafik düzey, çokdilliliğin bir sonucudur. Asenkronizasyon ise ses ve görüntünün maksatlı eşsizleştirilmesi ile olur. Mektupsallık ise, bir medyum olarak mektubun hafızaya dair geri dönüşlerini ve özlem anlatılarını içerirken, üst ses anlatımı ise genellikle sinemacının kendisi ya da onu temsil eden kişi tarafından yapılır. Mektubun yanı sıra telefon, kaset, bilgisayar gibi iletişim eylem ve yöntemlerini de kapsar. Eleştirel yan yana koyma gerçeklikleri ve olasılıkları analitik olarak birbirine koşut yerleştirir. Bu eleştirel yan yana koyma, soy, yer, zaman, kültür ve toplumların eleştirel olarak karşılaştırılabilmesi açısından önem taşır. Anlatı mekanı ve zamanı kamusal tarihin şekillendirmesinden çok daha baskın olarak kişisel hafızadan süzülerek ortaya konur. Bunun bir devamı olarak, çocukluk ve anavatan ile ilgili anılar, geri dönüşler (flashback) karakterlerin eylemlerini yönlendirir. Anlatı yapısı Üçüncü Sinema estetiğinden izler taşır. Belli karakterler, insanlar ve mekanlar kayıptırlar ya da yokturlar. Bu beraberinde çokkutuplu bir algılayışı, asenkronizasyonu, bölünmüş anlatıları, çoklu öznellik ile eleştirel bir mesafeyi getirir.¹⁶⁴

Anlatı yapısı temel olarak çokdillilik, çokseslilik öğeleri gibi öğelerle izleyicinin konumunu da şekillendirir.

• Karakterler

Karakterler bölümü, karakterlerin görünimleri ve davranışların analizini içerir. Karakterlerin önemli özelliği çokdilli olmaları ve hakim dili aksanlı olarak konuşmalarıdır. Karakterler genellikle yabancılar, yabancılaştırılmış, yasa dışı, yalnız ve kimsesiz yerdeğiştirenlerdir. Kavramsal olarak amfibolik(çift yaşayışlı), hibrit ve bölünmüşlerdir. Çoğunlukla oyuncular bir temsil etme koşulunda değildirler ve kendilerini oynarlar. Sinemacının kendisi de filmin görüntüsüne dahil olur. Yinelenen konular ve özellikle olay örgüleri “evi arayış yolculuğu”, “evsizlik yolculuğu” ve “eve dönüş yolculuğu” olmak üzere üç genel yapıda ortaya konur.

¹⁶⁴ Naficy, a.g.e, s.289-290

Evi arayış yolculuğu, sürgün ve ayrılışa neden olan olaylar sürecidir. Evsizlik yolculuğu ise, sürekli bir hareketliliği içeren yersizyurtsuzlaşma halidir. Son olarak eve dönüş yolculuğu geri dönüş, geri dönmeyi isteyişe, geri dönmenin olanaksızlığına ve geri dönüşün sahnelenmesine dönüşür. Bu yolculuklar asıl olarak kimliğin bütünlenişi için bir arayış olarak ortaya çıkarlar. Aile kavramı ise yoğun baskı altında ezilen bir birim olarak çizilir. Olayların tarihselleştirilmesi ise kişisel ve ulusal tarihin hikaye edilmesi girişiminin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Sürgün ve yersizleşme karakterlerin yersizyurtsuzlaşmasının ve aidiyetsizliğinin duyumsatılması sürecinde etkilidir.¹⁶⁵

- **Duygu Yapıları**

Aksanlı biçem ögesi olarak duygu yapısı, filmlerde kodlanan, sürgünün kişisel ve toplumsal deneyimleridir. Bu deneyimler kutuplar arasında bocalamak, kaygı, mutluluk, distopya ve ütopya arasında bocalama deneyimleridir. Bunlar geri dönük (retrospektif) kayıplar, özlemler ile sürgün olma halinin duygu yapılarıdır. Geri dönüşler ile karakterler ve film geri giderken hikaye ilerler. Duygularda da aralansallık, bilinçdışı düzeyde ortaya konulur. Karakterler estetik sistemlerin, dillerin, ulusların, pratiklerin, kültürlerin aralanında konumlanırlar. Ancak kültürler ve pratikler arasındaki gerilim sürer. Politik bakış duygu yapısına da sinmiş durumdadır. Ses, ekran, kültürler, jestler, bakışlar, mizaç özellikleri üzerine yoğun olarak vurgu yapılır. Yersizyurtsuzlaşmanın güçlü duygusu, bilinmeyen güçlere ve sihire inanç bu yapıların bir ögesidir. Ayrıca “yalnız” karakterlerin seçimi ve “yalnız” üretim biçimi önemli bir özellik olarak ortaya çıkar.¹⁶⁶

İçinde yaşanan sosyolojik, politik, kültürel ve doğal ortam, insanın yakınları ve çevresindeki kişilerle olan ilişkilerinin yanı sıra yaşama ve dünyaya olan inancının belirlediği ruhsal durum ve ekonomik konum (alım gücü, konut ve yaşam standartları sorunları gibi) duygu yapısının temel taşlarıdır.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Naficy, a.g.e., s.291

¹⁶⁶ Naficy, a.g.e., s.292

¹⁶⁷ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003, s. 79

Duygu yapılarının çizimi türün ana temalarını ve olay örgülerini de yönlendirir.

- **Sinemacının Konumu**

Sanatçı içinde yaşadığı toplumun parçası olarak, toplumun sahip olduğu zihiniyetle var olur. Çevresini ve kendi iç dünyasını duygularının ve düşüncelerinin “dil”ine aktarabilen, yani onlara teknik düzeyde biçim verebilen kişidir. Çevreyi ve yaşamı gördüğü gibi değil, belli bir dil yetisi ile hissettiği gibi aktarır.¹⁶⁸

Naficy’nin söz ettiği aksanlı biçem öğeleri arasında “sinemacının konumu” önemli bir noktayı oluşturur. Çünkü film için yapılan anlamlandırmalarda sinemacının konumu da göz önünde bulundurulur. Görüntülere katılan bu ek anlamları anlamak için John Ziniewicz, “Sanatsal Perspektiften Postkolonyal Film” adlı çalışmasında, kültürel bir fenomen olarak ele alınan ve seyirciye göre betimlenen anlam yerine sanat yaratımının kökenlerini göz önüne almayı önerir. Eğer film bir sanat olarak ele alınıyorsa, filmin anlam analizleri sanatçının bakış açısından ele alınmalıdır. Çünkü filmin kendisi öznel bir perspektifin ürünüdür. Bu şekliyle sanat çalışması nesneldir, çünkü diğer öznelliklerce değiştirilemeyecek tek bir öznellik içerir, bu bağlamda bir film yönetmenine aittir.¹⁶⁹

Aksanlı öğeler bağlamında sinemacının konumu biyografik, toplumsal ve sinemasal olarak ele alınır. Öncelikle kültürel konumuna bakıldığında, sinemacı liminal ve aralansal bir figürdür. Sinemacının biyografisi, tarihi ve özneliği göz önünde bulundurulur. Filmlerde genel olarak sinemacının kendine ithafı söz konusudur. Filmlerde çoğunlukla auteur ve anlatıcı özne sıklıkla aynı kişidir.

¹⁶⁸ A.e., s.78

¹⁶⁹ John Ziniewicz, “Postcolonial Film From An Artistic Perspective”, (çevrimiçi) <http://www.fred.net/tzaka/john/artistic.html>, 20.01.2005

Sinemacılar, filmde farklı işlevleri yerine getirerek, filmin en dolu anlamı ile auteur'ü haline gelirler.¹⁷⁰

Auteurün yerine getirdiği işlevlere üretim biçimi de dahildir. Dolayısıyla sinemacının konumu film için finansal desteğin sağlanma aşamasını da kapsar.

- **Üretim Biçimi**

Filmlerin üretim, dağıtım ve gösteriminde kullanılan yöntemler alternatif/bağımsızdırlar. Çoğunlukla etnik kolektifler kapsamında üretim yaparlar. Bu deneyim egemen sinema pratiklerine karşı yersizyurtsuzlaşmış dili, politik söylemi, kolektif üretim ve dağıtım yöntemlerini kullanması ile minör bir deneyimdir. Bu üretim biçimi sinemacıların ön-yapımdan gösterime dek tüm aşamlarda yetki sahibi olduğu bütünleşik bir deneyimi mümkün kılar. Bu üretim biçimde sinemacı baştan sona farklı aşamlarda farklı işlevler yürütür. Butik, alternatif, aktivist, etnik mikro dağıtımcılar aracılığıyla dağıtım yapılır. Filmlerin başlıca gösterim yerleri olarak repertuar sinemaları, sanat sinemaları, müzeler, üniversiteler, etnik-diyasporik-sürgün-kültürel organizasyonlar karşımıza çıkar. Filmlerin üretimi için finans kaynakları ise ağırlıklı olarak farklı kanallar, ulusal ve uluslararası televizyon kanalları, kamusal ve özel fonlar, etnik ve kişisel kaynaklardır. Film bazen çelişen izleyicilerin bir çeşitliliğini işaret eder. Bunlar etnik özneler, etnik toplumlar, ulusal toplumlar, uluslararası izleyicilerdir. Bu izleyiciler çok dilli, çok sesli, etnik kodlarla işlenmiş ekranı eşzamanlı olarak izlemek ve okumak durumundadırlar.

¹⁷⁰ Naficy, a.g.e, s.292

3. ALMANYA'DAKİ 2. VE 3. KUŞAK TÜRK YÖNETMENLERİN SİNEMASI

3.1. Türkiye'den Almanya'ya Göçün Kısa Tarihi

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, Almanya'nın nüfusu giderek azalmış ve 1960'larda yabancı işgücüne ihtiyaç duyulmuştur. Benzer ihtiyaçlar diğer gelişmiş Batı Avrupa ülkelerinde de duyulmuş ve Türk işçileri 1960'lı yıllarda Batı Avrupa ülkelerine ve özellikle Almanya'ya çalışmak için gitmeye başlamışlardır.

1961 Anayasası ile birlikte Türk vatandaşlarına seyahat özgürlüğü temel bir hak olarak tanınındı. Bu yıllarda Türkiye'deki çok sayıda gizli işsiz daha iyi ücret koşullarını elde edebilmek için yurtdışına yöneldiler. 1960'ta yurtdışında 2700 işçi çalışırken, bu sayı bir yılda %300 artışla 6700'e yükselmiştir. 1962'de ise önemli bir yapısal değişiklik daha gerçekleşti. Berlin Duvarı'nın inşası-Demokratik Alman Cumhuriyeti'nden Batıya kaçmak isteyenleri engelliyordu-ve Türkiye'nin ilk Beş Yıllık Kalkınma Planını yürürlüğe koymasıyla “artan işgücü ihracatı” planının ana hedeflerinden biri olarak kabul edildi. Bu göç akımına olağanüstü bir hız getirdi. Sonuç olarak 1963'te Türkiye'den Almanya'ya 27500 işçi gitti.¹⁷¹ Türkiye'den giden işçiler, Almanya'da öncelikle coşkuyla karşılandı.¹⁷²

Federal Almanya'ya göç edenlerin sayısının bu kadar büyük bir hızla artmasında Almanya'nın uyguladığı politikaların önemli etkisi olmuştur:

- Almanya plansızca geleceği hesaba katmaksızın genç ve sağlıklı işçileri seçip almıştır
- Kaçak işçiler Alman iş adamları tarafından işe alınmışlardır.

¹⁷¹ Nermin Abadan-Unat, **Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002, s. 43

¹⁷² Gülseren Suzan, Jochen Menzel, **When The Guests Stayed On**, VHS, Belgesel Film, (c) INTERNATIONES 1997, Almanca, İngilizce Altyazılı Versiyon

- Türk işçiler ailelerini de yanlarına aldirmaya başlamışlar, bunun sonucu olarak doğum yeri Almanya olan Türk çocukları dünyaya gelmiştir.
- Almanya, çocukların Almanya’da olması kaydıyla çocuk parası ödeyeceğini belirtmiş ve Türk işçileri bu ödenekten yararlanabilmek için eşlerini ve çocuklarını hemen yanlarına aldirmışlardır.¹⁷³

"Konuk işçi" (Gastarbeiter) kavramı bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yapılan anlaşmalar "dönüşümlülük" (rotation) prensibine dayanıyordu ve geldiği birinci yılın sonunda işçinin kendi ülkesine döneceğini varsayıyordu. Bu süreç boyunca göç eden işçilerin temel hedefi, döndüklerinde iş kurmalarına yetecek kadar bir tasarruf sağlayabilmektir.¹⁷⁴

Ancak, Türkiye’den dili, dini, kültürü, gelenekleri, toplumsal yaşayışı ile tamamen farklı olan bu sanayi ülkesine olan göç için her iki ülke de hazırlık yapmamıştı.¹⁷⁵ Göçmenler tanımadıkları ve yabancı oldukları bu yeni toplumda ayakta kalabilmek için çeşitli stratejiler ürettirler. "İlk kuşak göçmenlerin, geri dönme fikriyle oluşturdukları ilk strateji, göçmen stratejisidir. Bir gün geri dönecek olma düşüncesini, göçmenler, ayrımcılık ve yabancı düşmanlığına karşı kendilerine kalkan olarak kullanmışlardır. Geri dönme arzusu bu stratejinin temel dayanak noktasıdır; birinci kuşak göçmenler bu nedenle kendilerini "gurbetçi" olarak nitelerler. Gurbetçiler, gurbette ürettikleri sanat yapıtlarında anavatanlarını mistik bir şekilde ele alırlar. Göçmen stratejisi, "konuk işçi" (Gastarbeiter) ideolojisinin egemen olduğu 1960’larda göçün ilk yıllarında ortaya çıkmıştır.¹⁷⁶

1970’lere gelindiğindeyse, Avrupa ülkeleri, kabul ettikleri yabancı işçilerin "geçici" değil "kalıcı" olduğuna kanaat getirdiler ve işçilere sosyal hakların tanınması için görüşmelere giriştiler. Bu kapsamda, yabancı işçilere, sağlık, iş

¹⁷³ Nurhan Akçaylı, **Federal Almanya’da Yaşayan Türkler ve Sorunları**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 1986, s.14

¹⁷⁴ Abadan-Unat, a.g.e., s.44

¹⁷⁵ Aytaç Eryılmaz, "Yitirilmiş Kuşak", **Cumhuriyet Hafta**, 11-17 Ekim 1991, s.9

¹⁷⁶ Kaya, a.g.e., s.52

kazası, sakatlık, ölüm gibi durumlarda sosyal sigorta hizmetleri ile doğum ve çocuk yardımı, işsizlik ve emeklilik yardımı hakları sağlandı.¹⁷⁷

1980’lerde ise Almanya Federal Parlamentosu, yabancıların kendi ülkelerine geri dönüşünü özendiren yasalar çıkardı. Muhafazakar kanadın 1982’de iktidara gelmesi ile yabancılara yönelik, “ya asimile ol, ya geri dön” şeklinde özetlenebilecek, politik bir tutum izlediği görülür. Bu tarihten itibaren, Türkiye’de 1980 askeri darbesinin getirdiği politik huzursuzluğun da etkisi ile Türkiye’ye yönelik çalışan Türk kuruluşları Almanya’ya dönük siyasal çalışmalar yapmaya yöneldiler.¹⁷⁸

Bu durum kamusal alanda Türklerin daha çok göz önünde bulunması ve Alman toplumu ile sosyal ilişkilerini geliştirmeleri anlamına geliyordu. Bu koşullar, farklı bir sosyal stratejiyi gerektiriyordu. Türklerin bu dönemde izlediği strateji pasif ve savunmacı bir strateji değildi ve baskı grupları oluşturarak yabancıları konu alan politikalara etki etmeyi amaçlıyordu. Azınlık stratejisi diye adlandırılabilen bu strateji , çoğunluk toplumu ile girişilen diyalektik ilişki içinde oluşturulur. Azınlık, çoğunluğun hegemonik tutumuna karşı bir tutum ortaya koyar. Örneğin Almanya’daki Türk sanatçıların çoğunluk toplumu tarafından tanımlanma şekli, azınlık olma durumunun anlaşılabilmesi açısından iyi bir örnek sayılabilir. Örneğin, Emine Sevgi Özdamar, Aras Ören, Yüksel Pazarkaya, Zafer Şenocak ve Zehra Çırak gibi Türk asıllı edebiyatçılar, Alman edebi geleneği içinde, sistemin bir parçası olarak değil, “Türk” edebiyatçısı olarak tanımlanırlar ve “Gastarbeitsliteratur” (Konuk İşçi Edebiyatı) veya “Auslaenderliteratur”ün (yabancı edebiyatı) temsilcisi olarak görülürler.¹⁷⁹

Azınlık ve göçmen stratejileri, birinci kuşağın hayatta kalma stratejileridir. Birinci kuşağın çocukları ise onlardan çok daha farklı stratejiler geliştirdiler, çünkü birinci kuşağın temel dayanak noktasını oluşturan “geri dönme miti” sonraki

¹⁷⁷ Abadan-Unat, a.g.e, s.47

¹⁷⁸ Kaya, a.g.e, s.53-54

¹⁷⁹ Kaya, a.g.e, s.58

kuşaklar için ortadan kalkmıştır. Bu yeni kuşağın üyeleri, birinci bölümde de ele aldığımız gibi, anavatandan getirdiği kimliğin yanı sıra ilk sosyalizasyona girdiği Almanya'nın kültürünün ve küresel kültürün etkisinde kalırlar. Bu kültürlerin bir aradalığı onları yeni dünya düzeni içinde tek bir aitliğe dahil edilemeyecekleri üçüncü bir alan yaratmaya iter.

3.2. Sinemada Almanya Türkiye İlişkisi

Almanya ve Türkiye'yi bağlantılandıran sinemasal üretimlere bir giriş yaparsak, Alman sineması 1970'li yıllarda konuk işçi hikayelerini keşfetmeye başladı. Rainer Werner Fassbinder **“Angst essen Seele auf”** (Korku Ruhu Yer, 1973) ile, Kuzey Afrikalı genç bir göçmen ile emekli bir Alman kadın arasındaki bir aşk ilişkisinden yola çıkarak, ırkçılığı, toplumsal önyargıları işleyen bir film çekti. Fassbinder, 1970'te yapılan bir röportajda şöyle diyordu. “Ben gördüğüm şeylerden film yapıyorum. Verimli olan tek başıma ben değilim. Verimli olan etrafımdaki hikayeler, gazetede yazarlar.” „Angst essen Seele auf“da Fassbinder, ülkeye çağrılan konuk işçilerin, temizlikçi kadınları saran koşulları işliyor ve sosyal mekanizmayı gözler önüne sermek istiyordu. Michael Töteberg'e göre, Fassbinder için asıl kilit nokta yabancılar değildi. Onun konusu toplumun önyargılı yapısı idi ve dolayısı ile azınlıkların karşılaştıkları nefret onu her zaman ilgilendirmişti.¹⁸⁰

Türk olgusu, Türk işçisi, Türkiye'den kopan göç, Türk'ün Alman toplumuna entegre olması veya olmaması, kültür ve din farklılıkları, yabancı düşmanlığı, ikinci kuşağın yaşadığı ve yarattığı sorunlar Alman Sineması'nda özellikle 1970'lerde belirmeye başlamıştır.

1975'te Helma Sanders-Brahms başrollerinde Ayten Mumcuoğlu, Aras Ören ve Jürgen Prochnow'un oynadığı **“Shirins Hochzeit”**'i (Şirin'in Düğünü) çeker. Anadolu'daki köyünü terk edip gurbetteki nişanlısını aramaya koyulan Şirin, Türk kadınların “kurban” olarak çizildiği filmlere bir ilk örnek oluşturur. Şirin'in

¹⁸⁰ Michael Töteberg, “Alle Türken Heissen Ali”, Sozialkritik und Melodrama zu “Angst Essen Seele Auf” von Rainer Werner Fassbinder, **Getürkte Bilder**, Ed. by Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius, Marburg, Schüren Presseverlag, Arnoldshainer Filmgespräche Bd.12, 1995, s.99

Almanya'ya gelişi toplama kamplarını andıran ve “yardımcı işçi” adı altında milli-sosyal “yabancı işçileri” hatırlatan görüntülerle yapılır: köşelerinde hoparlörlerin bulunduğu boş bodrum katları ve tahta kanepelerin oluşturduğu uzun sıralar. Gösterme amaçlı olarak üzerine numara yapıştırılan kol dikkatlice izlenir. Bu atmosferin devamı çok büyük bir disiplinle “Heim” denilen pansiyon evlerinde, buraların bekçilerinin, insanların elemine karşı kendi insan dışı düzenlerini uyguladıkları yerlerde görülür. Buna karşılık, Şirin'in bir sonraki gün işe başlayacağı fabrikadaki usta başının cinsiyetçi yaklaşımı neredeyse bir iyilik olarak algılanabilir. Şirin'in Düğünü cinema veriténin biçemsel özelliklerini taşır. Yabancı işçilerin sömürölmesi ve onlara kötü davranılması. Bu şekilde çalışmayı, toplumsal olarak gösteren sömürgecilik Şirin'in iç dünyasına kadar ulaşır. Sömürgeciliğin oluşumunda etkili olan olaylar “Shirns Hochzeit” ta tekrarlanıyor gibidir.¹⁸¹

1977'de İranlı yönetmen Sohrab Shahid Saless, Berlin'de çalışan Türk işçilerinin yalnızlığını, dil sorunlarını ele alan bir film yapar. “**In der Fremde**” (Yurtdışında) adlı, film ne Türk ne de Alman bir yönetmenin yapımı değildir. Benzer olarak filmdeki Türk işçi Hüseyin'i oynayan Parviz Sayyad da İranlıdır.¹⁸²

Tevfik Başer'in 1986'da çektiğı “**40 Metrekare Almanya**” filmi göçmenlik ve kadının bakışı konusunu ele alarak büyük dikkat topladı. Türkiye'den getirildikten sonra kapatıldığı evde 40 metrekarelik dairede yaşamını sürdürmeye çalışan kadının hikayesini anlatıyordu. Tevfik Başer ikinci filmi “**Abschied vom falschen Paradies**”de (Sahte Cennete Veda, 1988) bir Alman hapishanesinde kurtuluğu için mücadele eden Elif'in öyküsünü anlatıyordu. Zuhall Olcay'ın başrolde oynadığı film, Türkiye toplumunun ezdiği bir kadının gözünde bir Alman hapishanesinin özgürlük alanı olabileceğini anlatıyordu. Başer'in 1990'da çektiğı

¹⁸¹ Anetta Brauerhoch, “Die Heimat des Geschlechts oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen zu Shirns Hochzeit von Helma Sanders-Brahms”, **Getürkte Bilder**, Ed. by Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius, Marburg, Schüren Presseverlag, Arnoldshainer Filmgesprache Bd.12, 1995, s.109

¹⁸² Giovanni Scognamillo, **Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1996, s. 165

üçüncü filmi “**Lebewohl Fremde**” (Elveda Yabancı) ise bir mülteci ile kısırılmış bir Alman kadını arasındaki aşkı anlatıyordu.¹⁸³

Bu yıllarda Başer gibi Almanya’da film çeken İsmet Elçi’de Başer gibi Almanya’da film çeker. 1987’de **Kismet Kismet**’i ardından 1990’da **Die Heirat** (Düğün) ve 1995’te de **Cemile** (veya Umudun Masalı) filmlerini yapar.

Türkiyede ses sanatçısı olarak tanınan ve daha sonra sonra Kurban Oldum (Ş.GÖK-1980) filminde oyunculugu deneyen Ariç daha sonra yurt dışına çıktığında 1992’de Almanya da “**Beko’nun Türküsü**” (Ein Lied Für Beko) filmini çeker.¹⁸⁴

Hark Bohm’un 1989’da yönettiği ve başrollerini Şener Şen ve Ayşe Romey Schlagenhof’un paylaştığı **Yasemin** filmi de temelde bir “entegrasyon” hikayesi anlatır.

Almanya’da bu filmler çekilirken Türkiye’de de gurbetçi hikayelerine yer verildi. Şerif Gören’in 1988’de çektiği “**Polizei**”, Tunç Okan’ın 1992’de çektiği “**Mercedes mon Amour**” 1993’te Sinan Çetin’in yaptığı “**Berlin in Berlin**” gibi filmler göç olgusuna Türkiye’den bir bakışı sergiliyordu.¹⁸⁵

90’lı yılların ikinci yarısına doğru, Almanya’daki 2. ve 3. kuşak genç yönetmenler yaptıkları kısa ve uzun metraj film çalışmaları ile yavaş yavaş isimlerini duyurmaya başlarlar.

Almanya’da yaşayan Hussi Kutlucan ZDF televizyonunun desteği ile 1992’de uzun metrajlı filmi “**Ben Baş Siz Ayak**”ı (Ich Chef Du Turnschuh) Alman filmi olarak çeker.

¹⁸³ Tuncay Kulaoğlu, “TÜRKALMAN Sineması ve Kimlik Derdi”, (Çevrimiçi) <http://www.kozmopolit.com/Aralik02/Kultur/TK3.html>, 30.10.2003

¹⁸⁴ Orhan Ünser, **Yurtdışında Yaşayan, Çalışan Yönetmenlerimiz**, Antrakt: Aylık Sinema Dergisi, Mart, Nisan, Mayıs 2004, s.32

¹⁸⁵ Kulaoğlu, a.g.e.

Yine ZDF'nin desteği ile ilk filmine yapan Thomas ARSLAN sonraki yıllarda da film çekmeye devam eder. İlk filmi “**Kardeşler**”den (1996) sonra “**Satıcı**”(1999) ve “**Güzel Gün**” (2001) filmlerini çeker. .

Almanya’da yaşayan bir Türk yönetmen Yüksel Yavuz, 1998’de “**Nisan Çocukları**”nı, 2003’te de “**Küçük Özgürlük**” (Kleine Freiheit) filmleri ile yurtdışında ve yabancı bir ülkede bulunan kişileri ele alan filmlerini çekti.

Bir diğerk Almanya’da çalışan yönetmen Ayşe Polat Almanya – Fransa-Türkiye yapımı olarak 1999 yılında “**Yurtdışı Turnesi**”ni (Die Auslandstournee) ve ardından 2004’de “**En Garde**”yi çeker.

Almanya’da sinema alanında çalışan Türk kökenli yönetmenlerden Buket Alakuş da “**Anam**” adlı çalışmasını 2001’de gerçekleştirir.

Sülbiye V. Günar filmini “**Karamuk**”u Almanya’da Alman filmi olarak 2002’de çeker.

Fatih Akın ise 1998’de “**Kurz und Schmerzlos**” ile uzun metraj ilk filmini çektikten sonra “**Im Juli**”(Temmuzda 2000), “**Solino**” (2002) ve “**Gegen die Wand**”ı (Duvara Karşı 2003) çeker. Filmlerinde Türk ve Alman oyunculara yer veren Akın Gegen die Wand ile dünyanın en prestijli sinema ödüllerinden biri sayılan 2004 Berlinale’de de En İyi Film (Altın Arslan) ödölünü alır.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Orhan Ünser, “Yurtdışında Yaşayan, Çalışan Yönetmenlerimiz”, Antrakt: Aylık Sinema Dergisi, Mart, Nisan, Mayıs 2004, s.32-33

3.3. Almanya'daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Filmlerinin Aksanlı Biçem Öğeleri Açısından Değerlendirilmesi

Bu bölümde Fatih Akın'ın, Kısa ve Acısız, Temmuzda, Geri Dönmeyi Unuttuk, Solino, Duvara Karşı filmleri ile, Buket Alakuş'un Anam, Yüksel Yavuz'un Nisan Çocukları ve Küçük Özgürlük, Sülbiye Günar'ın Karamuk, İdil Üner'in Hotel Osman'daki Aşıklar, Sinan Akkuş'un Sevda Sevgi Demektir filmleri aksanlı biçem öğeleri açısından değerlendirilecektir.

3.3.1. Fatih Akın

Fatih Akın, Türk bir anne babanın çocuğu olarak 1973'te Hamburg'da doğdu. 1994'te Hamburg Güzel Sanatlar Koleji'nde Görsel İletişim eğitimi almaya başladı ve 1995'te Sensin (Du bist es!) adlı ilk kısa filmini yazdı ve yönetti. "Sensin" (1995) Hamburg Uluslararası Kısa Film Festivali'nde "izleyici ödülü"nü kazandı. Bunu izleyen ikinci kısa metraj çalışma ise "Ot" (Getürkt-1996) oldu. Akın'ın ilk uzun metraj filmi ise 1998'de gerçekleştirdiği Kısa ve Acısız'dır (Kurz und Schmerzlos). Film Locarno Film Festivali'nde Bronz Leopar'ı ve 1998 Bavarian Film Ödülleri'nde de "en iyi genç yönetmen" ödülünü kazandı. Akın'ın diğer filmleri arasında Temmuzda (2000), Geri Dönmeyi Unuttuk (2001), Solino (2002), ve Berlin Altın Ayı Ödülü ve Alman-Avrupa Film Ödülleri sahibi Duvara Karşı (Gegen die Wand, 2003), ve son olarak 2005 yılında gösterime giren CROSSING THE BRIDGE - The Sound of Istanbul (2005) bulunmaktadır.

Kısa ve Acısız

Filmin Orijinal Adı: Kurz und Schmerzlos

Tür Drama

Kategori Uzun Metraj

Yapım Yılı 1998

Yönetmen Fatih Akın

Senaryo Fatih Akın

Görüntü Yönetmeni Frank Barbian

Kurgu Andrew Bird

Müzik Ulrich Kodjo Wendt

Yapımcılar Stefan Schubert, Ralph Schwingel

Yapım Şirketi Wueste Film/Hamburg, ZDF/Mainz ortak yapımı

Oyuncular Adam Bousdoukos, Regula Grauwiller, Ralph Herforth, Aleksandar Jovanovic, Mehmet Kurtulus, İdil Üner

Süre 100 dk , 2,770 m

Format 35 mm, renkli, 1:1.85

Orijinal Versiyon Almanca/Türkçe

Altyazılı Versiyonlar İngilizce, Fransızca

Ses Teknolojisi Dolby SR

Festival Gösterimleri Locarno 1998 (yarışma gösterimi), Antalya 1998,

Thessaloniki 1998, Strasbourg 1998, Berlin 1999 (German Films)

Ödüller Bronze Leopar Locarno 1998, Bavarian Film Ödülleri 1998 En İyi Genç Yönetmen

Finansal Destek FilmFoerderung Hamburg

Almanya Dağıtıcısı Universal Pictures Germany/Hamburg

Dünya Satışı Bavaria Film International / Dept. of Bavaria Media GmbH

Thorsten Schaumann

Filmin Konusu: Yunanlı Costa, Sırp Bobby, Türk Cebrail, Hamburg Altona'da takılan bir mahalle çetesi olarak ufak tefek yasadışı işler yaparlar. Hepimiz birimiz, birimiz hepimiz için. Fakat Cebrail'in hapse girmesi onun hayata bakışını değiştirir. Cebrail büyümeye karar verir, fakat arkadaşları buna izin vermezler. Özellikle de mafyaya dahil olma hayalleri kuran Bobby. Sadece Bobby'nin kız arkadaşı Alice Cebrail'i anlar.

Filmin mekanlarını genel olarak ikiye ayırmak mümkün. Birinci grup etnik kodların ortaya çıktığı mekanlar, ikinci grup ise kara film mekanları diyebileceğimiz karanlık arka sokakların, silah satıcıları, suçlular, fahişeler, gece klüpleri ve uyuşturucu satıcılarının olduğu mekanlardır. Etnik kodların göze çarptığı mekanlar olarak seçebileceğimiz ilk mekan, Cebrail'in kardeşi Cenk'in düğününün yapıldığı düğün salonudur. Türk düğünlerine özgü şekilde süslenmiş salonda, ortadaki açık alanda konuklar dans ederler. Tüm konuklar ve düğün sahipleri, Cebrail ve ailenin geri kalan üyeleri en iyi ve özenli giysileriyle bu törene katılmışlardır. Cebrail konukları karşılarken hapiste olduğu süre içinde hiç görüşmediği arkadaşı Costa'yı, gündelik kıyafeti ile törene geldiği için selamlaşmadan arkaya götürür, onu düğün salonuna sokmaz. Bu düğün töreni geleneğine ve çağrılı konuklara gösterilen saygının bir ifadesidir. Arkadaki odada, Costa'nın sevgilisi ve Cebrail'in kız kardeşi Ceyda, Costa'ya yeni giysiler getirir. Costa, Ceyda'yı dudaklarından öper. Cebrail buna herhangi bir tepki vermez. Buradaki Türk ağabey temsili artık, kızkardeşinin namusunu korumak için bıçak çeken klişe Türk tiplemesinde oldukça uzaktır. Ceyda bu öpücüğe karşılık vermez, Costa ile aralarında kısa bir tartışma geçer. Costa ve Ceyda arasında yaşanacak sorunların habercisi bu ilk sahnedir. Odanın duvarlarında ünlü Türk pop şarkıcısı Tarkan'ın posterleri asılıdır. Etnik bir mekan olan düğün salonunun bir parçası olan bu mekanda da, Türkiye'de ünlü bir şarkıcı olan Tarkan'ın resimleri özel hazıranmış ve etnik kodlar içeren bir sahne donatısı olarak karşımıza çıkar.

Düğün salonuna yeni ve şık giysisiyle dönen Costa, Cebrail ve Bobby tarafından bu kez neşeyle karşılanır. Özellikle aile ortamının sıcaklığı ve coşkusu, aydınlatma, çerçeveleme ve mizansenler aracılığıyla çizilir. Filmin bu bölümdeki çerçevelemesi özellikle "açık çerçeveleme biçimi" ile coşkuyu vurgular.

Costa ve Bobby, Cebrail'i kısa bir süre için bu geleneğin mekanından alırlar. Uzun süre hapiste yatan Cebrail, kardeşinin düğün arabasında bir fahişe ile birlikte

olur. Bu sahne, Bobby ve Costa arasındaki çalıntı bir dizüstü bilgisayar üzerine yapılan pazarlık kadar sürer.

Buradan kesmeyle tekrar düğün salonuna döneriz. Cebrail'in babası kapıdan yeni giren Cebrail'i yanına çağırır. Kardeşinin düğününde onu yalnız bırakmaması gerektiğini söyler. Cebrail babasını onaylar ve ardından geleneksel bir Türk düğün ritüeli olan takı takma merasimine geçilir. Önce aile yeni evlenen çiftleri kutlar ve onlara para takarlar. Ardından kardeş olarak Cebrail, abisinin yakasına, annesinin eline tutuşturduğu parayı iğneler. Hapisten yeni çıkmıştır ve henüz çalışmamaktadır. Cebrail'i izleyen Bobby ve Costa da bu ritüele uyarlar, gelinin yakasına para iğneleyip iyi dileklerini sunarlar. Bu merasimin ardından düğün eğlentisi devam eder. Bobby, Costa ve Cebrail bir Türk oyun havası eşliğinde dans ederler. Etnik bir mekan olarak düğün salonunda kullanılan müzikler de geleneksel Türk düğün müzikleridir. Alice dans eden üç arkadaşın fotoğrafını çeker. Bu fotoğraf filmin sonunda karşımıza yeniden çıkacaktır.

Aksanlı biçem unsurları bakımından önemli bir diğer mekan Cebrail'in ailesinin evinde kaldığı kendi yatak odasıdır. Bu mekanda en dikkat çekici obje, Cebrail'in yatağının başucunda asılı duran, güneşin parladığı, insanların güneşlendiği, Türkiye'nin güney sahillerine ait bir reklam afiştir. Bu afişin altında "Turkish Airlines" yazısı ve amblemi vardır. Bu afiş muhtemelen yurtdışında turizm amaçlı dağıtılan afişlerden biridir. Cebrail belki burayı hiç gidip görmemiştir. Ama bu resimde ve dolayısıyla Cebrail'in imgeleminde çizilen anavatan geri dönüşün arzu edilebileceği bir yerdir. Cebrail'in başındaki Türkiye'nin güney sahillerinden birini gösteren resim, Cebrail'in anavatanla ilgili düşlerini ve eylemlerini yönlendirir.

Bir diğer mekanda adı "Kismet" olan, Ceyda ve Alice'in ortak oldukları takı dükkanıdır. Ancak dükkan tamamen Ceyda'ya ait olmamasına karşın, adı Türkçe'dir. Dükkanı ve dükkanın adını dıştan, ilk olarak, Costa ile ayrıldıktan sonra sıkıntıyla karışık bir öfkeyle iş yerine gelen Ceyda ile görürüz. Ceyda içeri girer ve

deri koltuklara sopayla tüm gücüyle vurarak rahatlamaya çalışır. Kısmet, Ceyda'nın kendine yarattığı özgürleştiği bir mekan olarak karşımıza çıkar. Kısmet, Ceyda için önemli bir mekandır. Almanya'da iş sahibi bir Türk kızıdır. Üstüne üstlük sevdiği bir işi yapmaktadır. Film boyunca Cebrail'den çok kez duymamıza karşın, Ceyda'dan geri dönüşe dair bir cümle duymayız. 1980'lerde Tefvık Başer'in çektiği 40 Metrekare Almanya vs gibi filmlerde ve genel olarak ilk dönem göçmen sinemasında da özellikle kadınlar için kapatılma, "kurbanlaştırma"nın altı çizilir.¹⁸⁷ Ancak Ceyda karakteri bu kapatılmanın bir kurbanı olarak çizilmez.

Etnik kodların göze çarptığı mekan olarak mescit diğerk bir önemli mekandır. Muhamer'in Bobby'yi öldürdüğü sahneden ardından Cebrail'i ilk kez namaz kılarken bir mescitte görürüz. Henüz Bobby'nin ölümünden haberdar değildir. Cemaatle birlikte namaz kılmaktadır. İmamla birlikte cemaat ayağa kalkar, ama dizlerinin üzerinde oturup kalmış olan Cebrail, kalkmaz. Bobby'nin ölümünü bilmemesine karşın, Bobby'nin kız arkadaşı Alice ile birlikte olduğu için acı çekmektedir. Bir süre daha öylece oturur. Sonra ayağa kalkar. Cemaat namaz kılmaya devam ederken, yavaşça geriye çıkar ve mekanı terk eder. Bobby'nin ölüm haberini aldıktan sonra Costa da kiliseye gider. O da kararını kilisede verir. Kimlik ve mekanlara ait karşılaştırmalar karşımıza çıkar. Mescit ve namazı Akın, filmde dinî bağlamda kullanmaz, bir kültürün göstergesi olarak kullanır.¹⁸⁸

Filmin öyküsünün geçtiği Altona genellikle Türklerin ve diğerk etnik nüfusun ikamet ettiği Hamburg'un bir bölgesidir. Gabriel, abisi Cem'in taksisi ile Altona'da taksi şoförlüğü yapar. Altona etnik özellikler taşıyan bir bölge olmasının yanı sıra pek çok yer altı mekanını bulunduran yarı-karanlık biçimde çizilmiştir.

Ayrıca filmde, yolculuk simgesi ve geçişli sınır mekanı olarak karşımıza çıkan "turizm acentesi" de önemli bir mekandır. Cebrail, İstanbul'a tek gidişlik bir bilet ister. Satış görevlisi ile aralarında oldukça rutin bir konuşma geçer. Tek gidişlik

¹⁸⁷ Deniz Göktürk, "Turkish Delight-German Fright", **Migrant Identities in Transnational Cinema**, s.7, (Çevrimiçi) <http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/mediated.pdf>, 11.09.2004

¹⁸⁸ Fatih Akın –Yönetmen- "Fatih Akın Sineması" konulu söyleşi, İstanbul, , 15-25 Nisan 2003

bilet yerine gidiş-dönüş bir biletin daha ucuz olduğunu söyler görevli. Ama Cebrail kararlıdır. Tek gidişlik bileti alır. Cebrail geri dönüşü dönmek üzere istemektedir.

Film, gangster janrının örneği bir kara filmin özelliklerini de taşır. Dolayısıyla kara filme özgü patlayan silahlar, gece kulübü fedaileri, fahişeler, uyuşturucu satıcıları, hırsızlar, karanlık ve تنها sokaklar vs gibi görsel öğeleri barındırır.

Karafilm mekanı olarak karşımıza ilk çıkan mekanlardan biri de “fahişe durağı”dır. Costa ve Bobby, uzun süre hapis yatmış olan, Cebrail’e küçük bir “hediye” verirler. Kardeşi Cenk’in düğün arabasında Cebrail bir fahişe ile birlikte olur. Bu birliktelik, Costa’nın çaldığı bir dizüstü bilgisayar için Bobby ile yaptığı pazarlık kadar sürer ve tekrar düğün salonuna geri dönerler.

Diğer bir mekanda karanlık işlerin yürütüldüğü gece kulübüdür. Kulübü ilk olarak Bobby ve Muhamer, silah satıcıları ile görüşürlerken görürüz. Kulüp mekan olarak tamamen kontrolleri altında olan bir mekandır. Silahları rahatça masaya koyup konuşabilirler. Striptizciler sahnede dans ederler. Bu mekan, dostluk bağlarının koptuğu mekandır. Cebrail, Bobby ve Costa’yı vazgeçirmek için bara girer ama Muhamer’in adamları tarafından dövölür ve bardan atılır. Bobby ve Costa ona yardım etmezler. Son anda Costa, dışarı atılan ve yerde yüzü gözü kan içinde yatan Cebrail’in yanına gider. Ama artık çok geçtir. Cebrail, “sonunda gelebildiniz” der ve oradan ayrılır. Kulübün garajı ise gece kulübünün şiddet arenası olarak karşımıza çıkar. Silahların gösterildiği, Cebrail’in dayak yediği, Costa’nın ve Muhamer’in öldürölldüğü mekandır. Bir diğer mekan ise hırsızlık eşyaları ile dolu Nejo’nun evidir. Nejo, Costa’ya Muhamer’i öldürebilmesi için silah verir.

Filmde, dört dil konuşulmaktadır. Almanca, Türkçe, İngilizce ve Yunanca. Baskın dil Almanca olmasına karşın, Türkçe çoğu sahnede karşımıza çıkar. Cebrail, babasıyla sadece Türkçe konuşur. Ceyda ile bazen Türkçe, bazen yarı Türkçe yarı Almanca konuşurlar. Ceyda’nın dükkanı Kısmet’te konuşurlarken araya İngilizce

sözcükler girer. Ailenin büyükleri ve özellikle Baba, yalnızca Türkçe konuşur. Geleneğin dili Türkçe'dir.

Filmde müzik oldukça baskın bir unsur olarak Türkçe şarkılar özellikle, Sezen Aksu şarkıları kullanılmıştır. Yerel bir müzik kullanımı söz konusudur. Düğün sahnesinde arka fonda geleneksel Türk düğün şarkıları, oyun havaları ve halay müzikleri çalınır. Cebrail ve Alice, ilk kez öpüşmeye başladıklarında ve sevişirlerken Sezen Aksu şarkısı, arka fonda ilerleyen fon müziği olmaktan çıkar ve ana unsurlardan biri olarak sahneyi taşır. Film biterken Cebrail ve babası ile namaz kılarlar. Burada da Aksu'nun "Kavaklar" şarkısı çalar. Costa, Ceyda ile ayrılmadan önce buluşma yerine giderken, Bobby ve Cebrail ile Alice'in evinde video seyrederken diğerleri uyuduğunda ve Muhamer tarafından bıçaklanmış halde Cebrail'in kollarında ölmek üzere iken şarkı söyler. Bu anlar filmde dramatik gerilimin en yoğun olduğu anlar olarak karşımıza çıkar. Costa'nın şarkıları hep Yunanca'dır. Müzik dramatik yapının ana taşıyıcılarından biri olarak kullanılmıştır.

Film üç ana karakter -Costa, Bobby ve Cebrail- ile başlar. Ancak bize karakterlerin sadece kendileri ve isimleri değil, isimleri ne kadar çağrışırsa da uyrukları da verilir. Costa-Yunanlı, Bobby-Sırp ve Cebrail-Türk. Üç karakter de içinde bulundukları toplumun yabancılarıdır. Ancak yaşadıkları toplumun dilini konuşurlar ve toplumun ritüelleri ile uyumludurlar. Ancak bu uyumluluk yasalara uyumluluk anlamına gelmez. Üç ana kahraman da yasadışıdır. Costa'yı bir arabayı soymaya çalışırken, Bobby'yi amcası tarafından kapı dışarı edilirken, Cebrail'i ise hapisten çıkıp ailesi ile kucaklaşırken tanırız. Üç kahraman da çift yaşayışlıdır. Kendi köken gelenekleri-düğün sahnesinde ya da Cebrail'in babası ile namaz kıldığı sahnede olduğu gibi- ile ev sahibi toplumun gündelik yaşam pratikleri arasında yaşayan, yer değiştirenler olarak çizilirler. Yer değiştiren olmalarına karşın, değiştirdikleri taraflardan birinde daha çok kalırlar. Cebrail ve Ceyda arasında bu yer değiştirme durumu daha farklı işler. Cebrail daha hızlı bir yer değiştirendir. Türkiye ve Almanya arasında bölünmüştür. Türkiye'ye gitme düşü

Cebrail'i böler. Ceyda ise sadece aile içinde bölünmüşlük yaşar. Bununla birlikte bu bölünmüşlük yine de çok keskin değildir. Film boyunca Ceyda'nın ağzından Türkiye'ye ilişkin hiç bir söz çıkmaz. Onun düşleri Türkiye'ye doğru değildir.

Oyunculara baktığımızda, “temsil eden” olmadıklarını görürüz. Oynadıkları karakterler, kendileridir. Cebrail'in annesi, babası ve erkek kardeşini, yönetmen Fatih Akın'ın kendi ailesi canlandırmaktadır-babası Mustafa Enver Akın, annesi Hadiye Akın ve kardeşi Cem Akın. Filmdeki Nejo karakterini ise Fatih Akın'ın kendisi canlandırmaktadır. Costa'yı canlandıran Adam Bousdoukos da Costa gibi Altona'da büyümüş bir Yunan göçmen ailesinin üyesidir.

Kısa ve Acısız, Cebrail'in evi arayış yolculuğudur. Geri dönmeyi ister. Bir hayali ve bu hayalin cisimleşmiş hali olarak baş ucunda duran resmi ve film boyunca yinelenen Türkiye'de güney sahillerinden birinde açmayı planladığı kafesi ile, Cebrail için Türkiye geri dönmeyi istediği bir yerdir. Bu hayalinden düğün salonunda, Bobby'nin Muhamer'le girişeceği işle ilgili teklifi üzerine, Costa, Bobby, Ceyda ve Alice'e de söz eder. Bu toplulukta, Cebrail'in hayaline cevap veren tek kişi Alice'dir. Bu an, Cebrail ve Alice arasında yaşanacakların ve dostlar arasındaki kopuşun başladığı kırılma noktasıdır. Alice'i ilerleyen sahnelerden birinde Tin Tin çizgi romanı okurken görürüz. Çizgi roman kahramanı Tin Tin'in en büyük özelliği farklı ülkelere dedektif olarak yaptığı seyahatlerdir. Alice'in seyahate olan bakışı sözel olarak değil ama zevkleri aracılığıyla gösterilir. Bir diğer sahne de, Cebrail'in Muhamer'in adamları tarafından dövüldüğü ve Kismet'e geldiği sahnede, Alice bir güneş figürü üzerinde çalışmaktadır. Türkiye'yi, güneyin parlak güneşini çağrıştıran bu figür, Akın'ın bir sonraki filmi Temmuzda'da da karşımıza çıkar.

Karakterler kültürler arasında hibrit bir alanda yaşamlarını sürdürürler. Dillerin ve yaşam pratiklerinin ara-alanında yaşarlar. Aitlikleri kendi seçimlerine bağlıdır. Çünkü ait oldukları çoklu odak mekanlara ilişkin kültürel arıya sahıptirler. Özellikle köken ülkenin kültürüne ve mizaç özelliklerine yapılan vurgular-düğün ritüeli, namaz- köken kültürün nasıl algılandığına dair seyirciye

bilgi aktarır. Ceyda ve Swen'i öpüşürken gördüklerinde, Bobby'nin de kışkırtması ile Costa Swen'e saldırır. Cebrail onları ayırmaya çalışır. Bu arbede sırasında Swen, Costa ve Bobby'yi iyice hırpalamıştır. Ritmik ve hızlı kesmelerle kavga sürerken Swen'in öfkeli yumruklarından biri Cebrail'e gelir. Kavganın ritmik kurgusundan kesmeyle Cebrail'in yüzüne geçilir. Birkaç saniye durur ve ardından Swen'i adamakıllı döver. Kavganın başlangıcından, Swen'in Cebrail'in yüzüne yumruk atmasına dek geçen sürede, Cebrail'i kavgayı bitirmeye çalışan, uzlaşmacı bir figür olarak görürüz. Yumruk bu tutumu değiştirir. Türklüğe dair, bazı kültürel mizaç özelliklerine ilişkin bilgi esprili bir üslupla özellikle kamera açıları ve kurgu dilini kullanarak verilir. Filmde aktarılan kök kültür, coşkusal ve 'açık'tır. Kamera kullanımı-hareketleri ve açılar- klostrofobik ve kapalı değildir. Semi-otobiyografik sayılabilecek film Akın'ın Alman ve Türk toplumlarına karşın taşıdığı açıklığı yansıtır. Özellikle düğün sahnesinde, Costa'nın yeni giysiler edininip geri dönmesinin ardından yaşanan birliktelikle düğün sahnesi, neşeli ve sıcak bir anlatımla sunulur.

Temmuzda

Filmin Orijinal Adı: Im Juli

Tür Komedi

Kategori Uzun Metraj

Yapım Yılı 2000

Yönetmen Fatih Akın

Senaryo Pierre Aim

Kurgu Andrew Bird

Müzik Ulrich Kodjo Wendt

Yapımcılar Stefan Schubert, Ralph Schwingel

Yapım Şirketi Wüste Film/ Hamburg

Oyuncular Moritz Bleibtreu, Mehmet Kurtuluş, Christiane Paul, İdil Üner

Süre 100 dk

Format 35 mm, renkli

Orijinal Versiyon Almanca

Altyazılı Versiyonlar İngilizce, Fransızca

Ses Teknolojisi Dolby Digital

Festival Gösterimleri Rotterdam 2001, Gothenburg 2001, Berlin 2001 (New German Films), Cairo 2003

Finansal Destek Filmfoerderungsanstalt (FFA), FilmFernsehFonds Bayern, FilmFoerderung Hamburg

Dünya Satışı Bavaria Film International / Dept. of Bavaria Media GmbH
Thorsten Schaumann

Filmin Konusu: Daniel, öğrencilerinin kendisiyle alay ettiği, kendi küçük dünyasında hemen hemen kimse tarafından ciddiye alınmayan yalnız ve genç bir öğretmendir. Daniel'in yaşamı, Juli ile tanıştığında değişecektir. Juli ilk görüşte aşık olduğu Daniel'in falına bakmış ve Daniel'i çok kısa zamanda hayatının aşkını bulacağına ikna etmiştir. Maalesef işler Juli'nin planladığı gibi yürümez ve Daniel bir Türk Kızı olan Melek'e aşık olur. Daniel, Melek'in peşinden gerçek aşkı bulmak üzere İstanbul'a gitmeye karar verir. Juli ise Daniel'in peşindedir. Juli ve Daniel Almanya'da başlayan ve Ortaköy'de sonuçlanacak bir maceraya doğru yelken açarlar. İstanbul'a yani gerçek aşka uzanan bu zahmetli yolculukta ikili hem kendileri hem de yaşadıkları dünya hakkında pek çok şey öğreneceklerdir. Tesadüflerin, büyümenin ve sevgiyi kabullenmenin yolculuğu Juli ile Daniel'i birbirine daha da bağlar.

Akın'ın deyimiyle Temmuzda bir "masal". Fatih Akın Temmuzda'yı anlatırken şöyle diyor:

"İm Juli (Temmuzda) bir masaldı, yani güzel temiz bir hayattan bahsediyor İm Juli. Yani İyiler iyi, kötüler kötü falan. Resmen bir masal yani o film. Ve Masal gibi de çektik. Yani renkler ne bileyim, göğün mavisi çok mavi, abartılmış şekilde, ve çimenlerin yeşili çok yeşil, yeşilden fazla da yeşil."¹⁸⁹

¹⁸⁹ Akın, a.e.

Ayrıca Temmuzda'nın görselliğinde Tin Tin çizgi romanlarından etkilendiğini söylüyor ve ekliyor:

“ ‘Tin Tin İstanbul’da ya bakarsan eğer, her yer cami, boğaz falan. Tabi ki Alman seyircinin ve dünya seyircisinin tanıdığı ve beklediği İstanbul’u gösterdik orada. Çünkü orası bir masal. Masalda beklediğin şeyler yani. Sonunda böyle ne bileyim sevişiyorlar ne bileyim, mutlu oluyorlar örneğin. Masallar öyledir. Bir de o zaman, o kadar İstanbul’u tanıımıyordum bugünkü gibi...İm Juli’nin (Temmuzda) bir turist bakışı vardı. Ama oradaki kahraman da bir Almandı bunu unutmayalım yani. Yani Onun bakışından görürüz İstanbul’u, yani Alman kahramanın bakışından. Neyi görer (görür), Boğaz’ı görer (görür), Ortaköy’ü görer (görür) falan”¹⁹⁰

Bu nedenle Temmuzda, Akın’ın belki de en Alman filmi. Bu kez hep sözünü ettiği köprünün batı ucundan baktığı; Almanya’yı, Avusturya’yı, Macaristan’ı, Romanya’yı ve özellikle Türkiye’yi Bir Alman kahramanın bakış açısından gösterdiği bir film.

Kahraman Daniel’in Türkiye’ye dair gördüğü ilk şey, (daha sonra onu hava alanında yolcu ederken, peşinden gitmeye karar vereceği) Melek ile yemek yedikleri restoranda bulunan, Boğaz kıyısındaki Ortaköy Camisinin ve Boğaz Köprüsünün bir resmidir. Melek resmi göstererek Daniel’e İstanbul’u anlatır. Buradaki resim filmin son sahnesinde, resimdeki ile aynı açıdan görülen bir gerçek mekan olarak tekrar karşımıza çıkacaktır.

Karşımıza çıkan ilk geçişli sınır mekanı, Daniel’in Melek’i yolcu ettiği, havaalanıdır. Bu veda ile Melek’in peşinden İstanbul’a gitmeye karar veren Daniel, kaderin tesadüfı ile Juli ile birlikte yola koyulur. Uzun ve Temmuz güneşinde seraplaşan otoyolları aşarlar. Arabaları arızalanınca yola bir kamyoncunun ön koltuğunda devam ederler. Ardından gemi ile Tuna boyunca Karadeniz’e ilerlemeyi düşünerek kaçak yolcular olarak bir gemiye binerler. Juli uyurken gemide yürüyüşe çıkan Daniel, gemiciler tarafından nehre atılır. Burada ikilinin yolları tekrar ayrılır. Daniel, yüzerken kıyıya çıkar ve bir minibüs onu yolcu olarak alır. Minibüs sürücüsü Luna Almanca ve İngilizce bilmemektedir. Daniel, Luna ile konuşamaz ama el kol

¹⁹⁰ Akın, a.e.

hareketleri ile derdini anlatmaya çalışır. Luna, Daniel'i Budapeşte'ye götürür. Ve yemek yemek için bir kulübe giderler. Burası Luna'nın tanındığı bir yerdir. Daniel, oradaki insanlarla iletişim kurmaya çalışır, ancak Almanca bilmelerine karşın onlarla ilişki kuramaz. Luna, yemeğini bitirip kulüpten ayrılmak isteyen Daniel'e bir kola daha içmesi için ısrar eder. Mutfaktan kolayı getirirken, içine yüzüğünün taşının altında gizlediği bir tür uyuşturucu tozdan atar. Daniel hayaller görmeye başlar. Buradakine benzer bir üslup, Juli ile gemide marihuana içtikleri sahnede de ortaya çıkar. Gerçeküstü sahneler filmin masalsı kurgusunu beslemektedirler.

Uyuşturucu tozun etkisiyle uykuya dalan Daniel, uyanınca kendini saman balyalarının arasında, Budapeşte dolaylarında bir çiftlikte bulur. Tüm parası, yüzüğü ve pasaportu çalınmıştır. Bir saman arabasında şehir merkezine gider. Pazarda dolaşırken yüzüğü satmaya çalışan Luna'yı görür ve peşine düşer. Bu kaçma kovalamaca masalsı ve biraz da Hollywoodvari bir kaçma kovalama sahnesine dönüşür. Bu kaçma kovalama sahnesinin sonunda Daniel minibüsü çalar ve Romanya'ya doğru gider. Romanya sınırını pasaportu olmadığı için geçemez. Tam umutsuzluğa kapılmıştır ki, sınırın diğer tarafında Juli'yi görür. Juli'nin karısı olduğu yalanı ile Romanya sınırını geçmeyi de başarırlar. Ancak sınır memuru (Fatih Akın), evlilik hediyesi olarak minibüse el koyar. Bir sonraki sınır Bulgaristan sınırındır. Tuna'yı sandalla geçerek Bulgaristan'a girerler. Ardından Türkiye sınırı. Türkiye sınırını geçen Daniel, Edirne'den otobüsle İstanbul'a giderken otobüs garında Melek'e rastlar. Sınırlar, garlar, hava alanları geçişli sınır mekanları olarak film boyunca karşımıza çıkarlar.

Film hep daha iyiye ve güzele bir yolculuk olarak sürer. Temmuzda, masalsı, ütöpik, Temmuzun güneşi ve coşkusunun hikaye edildiği “açık” bir filmidir.

Film boyunca yinelenen fetiş nesnesi, Juli'nin filmin başında Daniel'e izlemesini öğütlediği “Güneş” figürüdür. Bu figür, Türkiye'yi, güneyi simgeler. Kısa ve Acısız'da da güneş figürü benzer olarak Türkiye'nin güney sahillerini

simgeliyordu. Temmuzda'nın sonunda da kavuşan aşıklar, güney sahillerine doğru yol alırlar.

Filmde Almanca, İngilizce, Macarca, Rumence ve Türkçe olmak üzere toplam beş dil konuşulmaktadır. Stajyer öğretmen olan Daniel, işten eve gelirken, daire kapısının önünde komşusu Kodjo ile karşılaşır. Kodjo Jamaikalı bir siyahtır. Daniel'le yarı Almanca yarı İngilizce sohbet ederler. Hatta bu konuşmada, Kodjo dille ilgili şakalar da yapar.

Filmde duyduğumuz ilk Türkçe sözcük, Melek'in Daniel'e İstanbul Boğazı'nı anlatırken kullandığı "yakamoz"dur. Bu sırada bulundukları restoranda arka fonda Türkçe bir türkü duyulur. Bir şeyler yedikten sonra Melek ve Daniel Hamburg sahilinde, kumsalda birlikte yürürler. Etrafta bira içip gitar çalan gençler otururlar. Melek ve Daniel de birer bira alıp onlara katılırlar, Melek kumsalda gitar eşliğinde Türkçe şarkı söyler.

Macaristan da, kaçak bindiği gemiden nehre atılan ve yolları Juli ile ayrılan Daniel, otostop çeker ve Luna'nın minibüsüne biner. Görünüşe göre Luna İngilizce ve Almanca bilmemektedir. İleriki sahnelerde onun da Almanca bildiğini görürüz.

Daniel Luna tarafından, uyuşturucu ile sersemletilip eşyaları çalındıktan sonra Luna'nın peşine düşer. Daniel, Luna'nın kendi yüzüğünü bir Macar pazarcıya sattığını görür. Pazarcının elinden yüzüğü alır, buna sinirlenen Macar pazarcı Daniel'i kovalamaya başlar. Bu sırada Luna yine kaçır. Daniel'i kovalamaya başlayan Macar, Daniel'in arkasından koştuğu süre boyunca Macarca bağırır. Tüm Macarca konuşmalar Almanca altyazı ile verilir.

Rumen sınırına varan Daniel, Rumen sınır memuruna (Fatih Akın) pasaportunu kaybettiğini ve bir randevusuna yetişmek için sınırdan geçmek zorunda olduğunu İngilizce anlatmaya çalışır. Fakat memurun cevabı nettir: "No passport, no Romania". Sınırın diğer tarafında Juli'yi gören Daniel evli olduklarını söyler. Ancak

geçiş hakkına karşılık sınır memuru evlilik hediyesi adı altında minibüse el koyar. Romanya’da Daniel bir araba çalmaya karar verir aksi halde İstanbul’daki randevuya yetişemeyecektir. Ancak arabasını çalacakları kişinin kötü biri olması gerektiğini düşündüklerinden, insanları izlemeye ve kötü biri olduğuna kanaat getirdikleri bir tanesinin arabasını çalmaya karar verirler. Kendisinden para isteyen küçük bir çocuğu taş atarak kovalayan bir Rumen’i kurban olarak seçmeye karar verirler. alışveriş yaptığı dükkandaki yaşlı Rumen satıcı, “kötü kalpli” Rumene arabasının çalındığını söyler. Rumence konuşmalar yine Almanca altyazı ile verilir.

Türk sınırına gelindiğinde, İsa sınır görevlisi ile (Cem Akın) Türkçe konuşur ve memurun söylediklerini Daniel için Almanca’ya çevirir. Farklı beş dilin kullanıldığı film, çokdillili bir film olarak karşımıza çıkar.

Filmin diğer bir özelliği de farklı bölgelere ait yerel özellikler taşıyan müzikleridir. Daniel’in Kodjo ile karşılaştığı ve konuştukları sahnede, arka fonda rap bir parça duyulur. Daniel, evine gider, teybe bir plak yerleştirir ve caz müziği fonda akmaya başlar. Bu sahneden ani bir kesmeyle Juli’nin Daniel’i davet ettiği partiye geçeriz. Yavaş caz müziğinden, ritmik Latin müziğine geçilir.

Melek ve Daniel’in döner restoranında yemek yedikleri sahnede ise arkadan bir Urfa türküsü kısıkça duyulur. Melek, İstanbul’u anlatırken bu müzik ona eşlik eder gibidir. Hamburg plajında Melek ve Daniel’in ateş başında bira içip oturdukları sahnede, Melek Türkçe bir şarkı söyler ve gitarlı gençlerden biri ona gitarla eşlik eder. Daniel, Melek’i geceleme için kendi evine getirir ve Melek Daniel’in plaklarını karıştırırken ve Daniel’in omzunda uyuya kaldığında fonda İngilizce yavaş bir şarkı duyulur. Daniel, Melek’i kendi yatağına taşır. Bu sırada İngilizce fonda devam eden müzik, “saz” eşliğinde bir müziğe dönüşür ve bir sonraki görüntü havaalanına açılır, bu açılma sırasında müzik de Melek’in Hamburg plajında söylediği şarkının ezgilerine dönüşür. Melek İstanbul’a gidecektir. Daniel Melek’in arkasından bakabilir.

Bir sonraki sahnede ise Melek ve Daniel'i partiden birlikte ayrılırken görüp hayal kırıklığı yaşayan ve şehri terk etmeye karar veren, Juli'yi görürüz. Juli'yi kabul eden ilk araba onun güzergahını belirleyecektir. Kodjo ve Daniel rastlaştıklarında arka fonda çalan müzik tekrar duyulur. Juli, şoförün Daniel olduğunu görür ve arabaya bindiğinde müzik bir miks ile saza döner.

Rumen sınırını geçtikten sonra araba çalmaya karar veren Daniel ve Juli, kimin arabasını çalacaklarına karar vermeye çalışırken, fonda Balkan ezgileri duyulur. Romanya'da bulundukları süreç fotoğraflarla verilir. Bulgar sınırında ikilinin yolları tekrar ayrılır. Juli, Daniel uyurken onu bırakıp ayrılır. Daniel uyanınca Juli'nin gittiğini görür. İsa'nın arabası uzaktan görülür, filmin başladığı sahneye geri dönülür. Geri dönüşler bitmiş ve filmin ana zaman çizgisine geri dönmüştür. Fonda Sezen Aksu'nun şarkısı duyulur.

Türkiye'ye girdikten sonra, otobüs garında Daniel'in Melek'le karşılaştığı sahnede, Melek'in Hamburg plajında söylediği şarkı arka fonda çalmaya başlar. Akın, müziği tüm filmlerinde olduğu gibi "Temmuzda"da da oldukça baskın bir anlatı öğesi olarak kullanmıştır. Fatih Akın filmlerindeki müzik kullanımı konusunda şöyle der:

"...Müzik ve gördüğün şeyler yani resim benim sinemada el ele gidiyor. Filmsiz müzik yapamam veyahut da müziksiz film yapamam, imkanı yok yani. Benim için film müziğin bir ruhudur. Ve çok müzik de dinliyorum evde yani. Her türlü müziği dinliyorum ve nasıl desem yani, müzik hayatım için ilaç, ruhum için ilaç, tedavi yani. Müziksiz yaşayamam...Bazı şeyleri müzikle daha iyi anlatabiliyorum...Herkes de vardır bu. Bir parçayı dinlersiniz. Hatıralarınız falan olur. Renkler falan olur, kokular falan olur. Benim de işte tanıdığım ya da dinlediğim müziklerde de benim hatıralarım var, renkler ve kokular var. Onları katıyorum filmin içine. Senaryo yazarken hep müzik dinlerim. Müziksiz senaryo yazamıyorum ben imkanı yok. Yani hakikaten müziği son sesine kadar açıyorum ve yazıyorum. Başka türlü o senaryonun dünyasına giremiyorum. Sanki anahtar gibi bir şey."¹⁹¹

Filmde çok farklı türlerde, tarzlarda müzikler olduğu gibi yerel müzik kullanımı da oldukça ön plandadır.

¹⁹¹ Akın, a.e.

Temmuzda'nın yönetmen açısından oldukça nostaljik bir tarafı da bulunmaktadır. Almanya'daki işçi aileleri yaz döneminde, özellikle Temmuz ayında, kendi arabaları ile kara yolunu kullanarak Türkiye'ye giderler. Bu yolculuk anılarının görsel hafızası filmde kendini hissettirir.

Filmin aksanlı karakterleri Melek ve İsa, Almanca konuşurlar. Melek'i Türkçe şarkı söylerken, İsa'yı da sınır memurları ile Türkçe konuşurken izleriz. Onlar farklı isimleriyle-Daniel, Melek'e isminin nereden geldiğini sorar. “-Türkiye'den” yanıtını alır-; yasa dışılıkları ve bunların yarattığı çatışmalarla-İsa, vize süresi dolmasına karşın yasadışı olarak Almanya'da onlarla yaşayan ve kalp krizi nedeniyle aniden ölen amcasını, yine yasadışı olarak arabanın bagajında Türkiye'ye götürmeye çalışır- toplumun yer değiştirenleridir. Çifte bir kimlik söz konusudur. Bu yasa dışılık kodları Türk bakış açısından daha farklı okunur. Giyimi ve görüntüsü ile sınır memuru İsa'ya terörist ya da sataniste benzediğini söyler. Ancak ileriki sahnelerde İsa, Almanya'dan Türkiye'ye amcasını kendi toprağına defnetmek için harcadığı çaba nedeniyle Türk sınır polisleri tarafından kahraman sayılacaktır.

Filmde yabancılar, yabancı kültürler halihazırda filmin ana aksını da oluştururlar. Jamaikalı Kodjo, Türk Melek, Alman Daniel, Juli, partideki Latin müziği, nereli olduğu belirtilmeyen Luna, Macar satıcı, Rumen şoför, Türk sınır memurları, İsa karşımız farklı kültürlerden gelen karakterler olarak çıkarlar.

Ana tema ve olay örgüsü filmin türüne göre şekillenir. Film bir yol filmidir. Aşılan yolla birlikte karakterler gelişir ve değişirler. Fatih Akın deyişle “daha iyi bir hayatı arayan” Daniel, filmin başındaki pısrık ve içine kapanık öğretmenden, yol boyunca esrar içen bir serseriye, bir araba hırsızına ve tutkularını izleyen çılgın bir aşığa dönüşür.

Film boyunca işlenen “güneş” motifi Kısa ve Acısız’da da Fatih Akın’ın kullandığı bir fetiş nesne olarak karşımıza çıkmıştı. Güneş, figürü güneşi, ve Akın’ın filmlerinde özellikle Almanya’nın gri ve yeşil havasına karşılık, Türkiye’nin güneşli ve sarı yaz mevsimini simgelemektedir. Masalsı ve gerçeküstü öğeler barındıran bir film olarak Temmuzda, görülmeyen ve yaşamı yönlendiren güçlere karşı bir inanç sergiler. Kaderin götürdüğü yere gitme ve kendini kaderin kollarına bırakma ve belli işaretleri izleyerek hayatına yön verme fikri, filmin genel yapısını şekillendirir.

Filmde, kültürler dair mizaç özellikleri, filmin çerçeve hikayesinin ana çatışmasını oluşturan İsa’nın bagajında amcasının cesediyle Almanya’dan Türkiye’ye yaptığı yolculuk Türkler tarafından oldukça meşru ve kahramanca kabul edilir. Derin bir düşünsellik yerine kültürler çatışmasından doğan eğlence üzerine temellenmiştir.

Geri Dönmeyi Unuttuk

Filmin Orijinal Adı: Wir haben vergessen zurückzukehren

Tür Belgesel

Kategori Orta Metraj

Yapım Yılı 2001

Yönetmen Fatih Akın

Kurgu Andrew Bird

Yapım Şirketi megahertz / BR/WDR

Oyuncular Fatih Akın, Mustafa Enver Akın, Cem Akın, Adam Bousdoukos

Süre 60 dk

Orijinal Versiyon Almanca

Altyazılı Versiyonlar İngilizce

Ses Teknolojisi Stereo

Filmin Konusu: Film, Fatih Akın'ın Almanya deneyimini yaşamış ve yaşamaya devam eden annesi, babası ve kardeşi Cem ile, bu deneyimi yaşayıp Türkiye'ye kesin dönüş yapan akrabalarının ortak deneyimlerini paylaştıkları, Almanya'ya alışıp ayak uydurmaları, dönenler için tekrar Türkiye'ye uyum sağlama sürecinin anlatıldığı orta metrajlı bir belgesel film.

İtalya'dan Almanya'ya göçen bir ailenin hikaye edildiği Solino filminin başlangıcında, Fatih Akın filmi Tomruk ve Güney ailelerine ithaf eder. Filmin "audio-kommentar"ında Akın, Geri Dönmeyi Unuttuk filminin Solino için bir hazırlık olduğunu söyler. Geri Dönmeyi Unuttuk, Akın ailesiyle birlikte, Tomruk ve Güney ailelerinin de deneyimlerini aktarır.¹⁹²

Film, Fatih Akın'ın anne ve babasının evinde başlar. Akın, anne ve babasının mutfağına kamerasıyla konuk olur. Filmin bu kısmı, Martin Scorsese'nin İTALYANAMERİKAN filmini andırır. Kendi apartman dairelerinde, birinci kuşak göçmen anne-baba burada yaşayıp sinema yapan oğullarına yemek yaparken, kendi deneyimlerinden söz ederler.

Filmin başında Akın, kısaca yaşadığı merkezi tanıtır: Altona. Akın'ın filmlerinin çoğunluğunun -Kısa ve Acısız, Duvara Karşı vs- hikayesi Altona'da geçer. Akın, Altona'yı, ellibeş farklı milletten insanın yaşadığı etni olarak çok renkli bir bölge olarak tanıtır. Anne ve babanın ardından ilk tanıdığımız, Akın'ın Yunanlı-Alman-Hamburglu-Altonalı arkadaşım diye tanıttığı Adam Bousdoukos'tur. Bousdoukos'u tanımlarken Akın, dört ayrı sıfat kullanır. Bunlardan ilki anavatana dairdir, ikinci sıfat evsahibi ülkeye aittir, üçüncü sıfat yaşadığı şehre, dördüncüsü ise semte dair bir sıfattır. Kimlikler Akın'ın urada altını çizdiği üzere yalnızca ait olunan ve yaşanılan ulusa göre çizilen kimlikler değildir. Yaşanılan metropol ve hatta semt de kimliğin bir parçasıdır. Dolayısıyla burada yönetmen kimliğin sadece ait olunan ulusun dışında daha birçok aitiklik tarafından da belirlendiğinin altını çiziyor. Akın'ın tüm uzun metraj filmlerinde oynayan ve

¹⁹² Fatih Akın, **Solino İşitsel Yorum, Almanca-İtalyanca Versiyon**, X Verleih, Warner Bross, 2003

Altona’da bir restoranı olan Adam Bousdoukos’a insanlar restoranını ilk açtığında şöyle derler: “Adam, buranın çok işi olacak ve yazın Yunanistan’a gidemeyeceksin.” Onun cevabı da şu olur: “Ne gerek var? Ben Yunanistan’ı buraya getiriyorum.”Restoranda Yunan müziği eşliğinde yemek servis ederken Adam’ı görürüz.

Filmde Almanya’da Türk çocuklarına öğretmenlik yapan Akın’ın annesi, çocuklara okulda Türkçe bir çocuk şarkısı söyler: “Orada bir köy var, uzakta, gitmesek de gelmesek de o köy bizim köyümüzdür.” Bu aslında gurbette yaşayan göçmenlerin, anavatana bakışlarını ve filmin ana temasını anlatması açısından kullanılan önemli bir öğedir.

Akın, filmde, Almanya’da yaşayıp Türkiye’ye kesin dönüş yapmış olan yakın akrabaları amcası, yengeleri ve kuzenleriyle yaptığı röportajlara da yer verir. Akrabalarının bir kısmı döndükleri için mutludur. Ama özellikle amcası, Almanya’ya gittiğinde uyum sağlamak için zamana ihtiyaç duyulduğu gibi, dönünce de eşit ölçüde zamana ihtiyaç duyulduğundan söz eder. 16 yaşında Türkiye’ye dönmüş olan kuzeni ise Almanya’ya geri dönme isteğini dile getirmektedir.

Akın, filmi kendisi için de bir soru ile bitirir. Kuzeninin “Türkiye’ye gelip burada yaşamayı planlıyor musun?” sorusuna karşılık, kendini Hamburg’a ait hissettiğini ve Hamburg’un evi olduğunu söyler. Akın’ın babası Almanya’ya gelip de geri dönmeyi bekleyerek ömürlerini bitirenler için, esprili bir betimleme yapar: “Yolcu kabininde gelip, kargo kabininde gidiyorlar” der. Anne ise “anavatan”ı özlediğini dile getirir. Ama bu özlem temelli bir geri dönüş getirecek kadar tutkulu değildir. Anne Hadiye Akın “Artık çok uzak değil” der, “sadece iki saat”. Küreselleşen dünyada iletişim ve ulaşım araçları mesafeleri kısaltmıştır.

Solino

Filmin Adı Solino

Tür Drama

Kategori Uzun Metraj

Yapım Yılı 2002

Yönetmen Fatih Akın

Senaryo Ruth Toma

Görüntü Yönetmeni Rainer Klausman

Kurgu Andrew Bird

Yapımcılar Hejo Emons, Stefan Schubert, Ralph Schwingel

Yapım Şirketi Wüste Film West/Cologne, Wüste Film/Hamburg, Bavaria

Film/Munich, Multimedia Film- und Fernsehproduktion/Hamburg,

ARTE/Strasbourg, WDR/Cologne ortak yapımı

Oyuncular Antonella Attili, Moritz Bleibtreu, Lucas Gregorowicz, Hermann Lause, Tiziana Lodato, Barnaby Metschurat, Gigi Savoia, Vincent Schiavelli, Patrycia Ziolkowska

Süre 120 dk

Format 35 mm, renkli

Orijinal Versiyon Almanca/İtalyanca

Altyazılı Versiyonlar İngilizce, İspanyolca

Ses Teknolojisi Dolby Dijital

Festival Gösterimleri Hamburg 2002 (opening film), Gothenburg 2003, Moscow 2003, İstanbul Film Festivali 2003

Ödüller *Bavarian Film Ödülleri* 2003 en iyi senaryo ve Barnaby Metschurat En İyi Gelecek genç oyuncu

Finansal Destek Filmfoerderungsanstalt (FFA), FilmFoerderung Hamburg, Filmstiftung NRW, MEDIA

Almanya Dağıtıcısı X Verleih/Berlin

Dünya Satışı Bavaria Film International / Dept. of Bavaria Media GmbH

Filmin başlangıç sahnesi, geriye dönüşlerle ilerleyecek olan hikayenin son sahnesidir ve filmin bitiş sahnesinde filmin başladığı zaman ve mekana döneriz. Başlangıç mekanı bir güney İtalya kasabası olan Solino'dur. Akın, filmin adını ve gösterdiği mekanın ismini aynı anda verir. Sokakları, evleri, kiliseleri ile tipik bir İtalyan kasabası çizer. Kasabanın yazlık sinemasında bir film gösterimine yavaş bir miksle geçilir. Film gösterimi devam ederken, gösterim cihazının yanından ayrılan Gigi ile biz de gösterim alanından çıkarız. Böylelikle tüm film boyunca sözü edilen Gigi'nin ilk "film"inin film boyunca farklı kerelerde bize gösterilen tek bölümünü izlemiş oluruz, filmde görüp görebileceğimiz tek sahne Johanna'nın-Gigi ve Giancarlo'nun Almanya'daki çocukluklarından bu yana arkadaşları olan komşuları-madende çalışan babasını anlattığı sahnedir.

Filmde ayrılan Gigi, sinemanın duvarına yaslanır ve çerçeve hikayenin içindeki hikayenin kurgusu başlamış olur. Gigi ve Giancarlo'nun karakterlerinin çizilmeye başladığı ilk sahne, Solino'da sekiz ve on yaşlarındaki Gigi ve Giancarlo'nun birlikte bir çiftçinin serçelerinin olduğu kümese girmeye çalıştıkları sahnedir. Kümese giren Giancarlo, serçeleri kiremitleri söktüğü çatıdan dışarı uçurur. Ona bakmaya gelen Gigi'ye çatıdan içeri atlamasını söyler. Bu sırada arkadaşlarının ıslığı ile çiftçinin geldiğini anlarlar. Ama Giancarlo küçük kardeşini kümeste bırakır ve kaçır. Çiftçi Gigi'yi yakalar. Bu sahne Giancarlo ve Gigi arasındaki karşılıklı konumlanışı çizmesi dolayısıyla önemlidir. Diğer taraftan göç edecekleri Almanya'daki yağmurlu ve gri sanayi bölgesi ile saman balyalarının, kümeslerin bulunduğu kırsal sahil kasabası Solino'nun zıtlığını çizmesi açısından da önem taşır. Gigi'yi yakalayan çiftçi, polis aracılığıyla çocuğu ailesine götürüp zarar gören çatının bedelini ister. Bu sırada anne Rosa'nın babası ölüm döşegindedir. Duvarda Bakire Meryem tasvirleri, katolik dinsel sembelleri göze çarpar.

Rosa babasının ölümü ile Solino'dan gitmemek için tek geçerli bahanesini de yitirmiştir. Aile Solino'nun tren istasyonundan trene biner. Solino'nun tren istasyonu filmde karşımıza çıkan ilk geçişli sınır mekanıdır. Solino film boyunca tek küçük tren istasyonu ile dışarı çıkış için tek kapısı olan küçük bir kasabadır.

Trende Gigi, içinde Solino'ya ait fotoğraflar olan oyuncakla oynar. Bu oyuncak Gigi'nin sinemaya olan ilgisinin yanı sıra -onu Giancarlo'dan ayıran bir karakter özelliği olarak- Solino'yla olan bağını göstermesi açısından da önem taşır. Giancarlo'yu Solino'ya bağlayan hiç bir duygusal fetiş öğesinin altı çizilmez. Bu ilgi sadece Gigi'de ve anne Rosa'da vardır. Rosa, Almanya'daki daireye gelir gelmez, babasının resmini komodinin üstüne yerleştirir. Bu eylem, film için, yabancı bir mekanda anavatanın yeniden inşası adına yapılmış ilk harekettir.

Almanya'ya geldiklerinde Rosa, manavdan alışveriş yaparken Giancarlo, satıcının bakmadığı bir sırada tezgahın iki meyve çalar. Onun bu olumsuz hareketine karşılık, Gigi'nin manav dükkanının diğer tarafındaki fotoğraf makinelerine baktığını görürüz. Bu sahne, iki kardeşin hayatlarını nasıl yönlendireceklerine ilişkin ikinci bir alt çizmedir. Gigi fotoğraf ve filme ilgi duyar. İlk filmi oldukça başarılı bulunacaktır, ama Giancarlo onun filmini kendi yapmış gibi Gigi'nin izni olmaksızın sahiplenecek, bir başka deyişle çalacaktır.

Ailenin babası Romano madende çalışma işinden hoşnut kalmaz. Yeni bir iş bulacağını söyler. Bunun üzerine Rosa yemek pişirecek karısı olmayan İtalyanlar için İtalyan yemekleri yapan bir restoran açmayı önerir. Bir spagetti ve piza restoranı açmaya karar veren aile, evin karşısındaki kiralık dükkanı tutarlar. Bir dondurmacı olarak işletilen dükkanı restoran olarak yeniden düzenlerler. Dükkanın ismi için Romano, kendi ismini düşünür, fakat Rosa dükkanın isminin Solino olmasını ister “aynı evde/vatanda olmak gibi” der. Rosa'nın bu davranışı anavatana duyulan özlemi duyumsatır ve anavatanın yeniden hayali olarak inşa etme üzerine bir eylemdir. “Ev”in ismini taşıyan, İtalyan yemeklerinin yendiği, İtalyan müziklerinin dinlendiği, çoğunlukla İtalyanların ziyaret ettiği bir yer olarak, Solino restoranı Amato ailesinin Almanya'ya getirdikleri İtalya'dır.

Filmde, Almanya Gigi, Giancarlo ve Romano için özgürleştirici bir alan yaratırken, Rosa için kapalı, klostrofobik bir dünya yaratır. Film süresince Rosa'yı

Almanca konuşurken hiç duymayız. O uyum sağlamak niyetinde değil, dönmek niyetindedir. Romano madende çalışmak istemediğini söylediğinde, geri dönmek için hemen valizini toplar. Buraya ait değiliz, insanların ne dediğini bile anlamıyoruz, der. “Ev”inden uzak olma duygusu içten içe onu mutsuz ve sonunda da hasta eder. Restoranın mutfağında sürekli olarak yemek pişirir. Penceresi olmayan, kapalı mekan olarak mutfak restoranın bodrumundadır. Rosa, ailenin en izole ve dış dünyadan kopuk karakteri olarak çizilir. Onun Almanya’ya bakışı “kapalı” ve “tutsak edici”dir.

Fatih Akın’ın da belirttiği gibi film bir Alman ürünü değildir. Filmin neredeyse yarısında İtalyanca konuşulur. Oyuncuların çoğunluğu İtalyan’dır. Akın’ın kendisi de filmi çekmeden önce İtalyanca dersleri almış ve dilde belli bir oranda da olsa hakimiyet kazanmaya çalışmıştır.¹⁹³ Solino diğer Akın filmlerinde olduğu gibi, çok dillidir. İtalyanca bölümler Almanca altyazı ile sunulur.

Filme damgasını vuran en baskın öğelerden biri de müzikleridir. İtalyan müziği özellikle Solino kasabasında ve Solino restoranında İtalya’ya aitliği pekiştiren ve atmosferi güçlendiren önemli bir unsurdur.

Filmde çocukluk ve anavatanla ilgili anılar, geri dönüşler karakterlerin eylemlerini yönlendirir. Mektupsallık filmde, Gigi’nin Ada’ya kar fotoğrafları gönderme arzusunda ortaya çıkar. Anavatanla kurulması muhtemel bu ilişki Gigi’nin, Ada’dan sonra kendine Duisburg’da yeni bir arkadaş bulması ile-Johanna-yarım kalır. Anavatanla kurulması planlanan ilişki böylece sekteye uğrar.

Oyuncular bulundukları yerde yabancılardır. Yalnız ve kimsesizlerdir. Kendileriyle birliktedirler. Solino, bir yanıyla bir göç filmidir. Bir ülkeden kültürü ve diğer pratikleriyle farklı bir başka ülkeye göç eden bir ailenin yaşadıklarına eğilir. Ama Solino’yu sadece bir göç filmi olarak ele almak onu sadece tek bir açıdan görmek olur. Filmin kendi cümlesinden yola çıkarak-Erkek kardeş her zaman en

¹⁹³ A.e.

yakın arkadaş ve en sert rakiptir.- film, iki kardeşi , birbirlerinin yaşamlarını nasıl etkilediklerine dair bir hikaye anlatır. Baş karakterler olarak Gigi ve Giancarlo çok dilli Solino-restoran- ve dış dünya arasında gidip gelen amfibolik karakterlerdir.

Rosa, geri dönmeyi ister ve olağan dışı koşullar sayesinde bunu gerçekleştirir-hastalanması, Romano'nun onu bir başka kadınla aldatması vs. Film boyunca Rosa'nın tüm eylemleri eve dönüş arzusu tarafından yönlendirilir. Gigi'nin dönüşü zorunlu bir dönüştür. Ama zorunluluğu bittiğinde Solino'da kalmayı seçer.

Aile üyelerinin seçimlerini yönlendiren etmenler, farklıdır. Bu farklar, tek bir idealden kopuş, aileyi baskılar ve kendi içinde bu birimin kırılması sonucunu doğurur. Amato ailesi de bu sürecin sonunda parçalanmış bir ailedir. Film bittiğinde tüm bireyler farklı aidiyetler oluştururlar ve yaşamlarını birbirlerine göre değil, onları süreç boyunca etkileyen koşulların göre oluştururlar. Aile birimi parçalanmıştır ve yersizyurtsuzlaştırılmıştır.

Filmde geriye dönük retrospektif bir anlatı yapısı izlenir. Film ve karakterler geri giderken, ana öykünün anlatısı ilerler. Kahramanlar kültürlerin arasında kendilerine bir yaşam alanı oluştururlar. Yabancı bir toplumda, kendi köken kültürlerine dair hayali bir vatan yaratırlar. Solino restoranı Almanya'da Amato ailesi için küçük bir İtalya ve hatta daha özelde Solino'dur. Almanya ile daha sıkı bir bağ kurduğunu düşündüğümüz Gigi ise, Solino'da Almanya'ya-Duisburg'a ilişkin bir fetişleştirme ve ya da özlem duygusu geliştirmez. Başlangıçta var olan bu Almanya'ya dönüş arzusu yavaş yavaş gücünü kaybeder. Gigi'yi Ada'dan İtalyancayı gerçek aksanı ile öğrenmeye çalışırken görürüz. Bunun hemen arkasından gelen sahne ise, Rosa'nın Gigi'yi “kendi hayatını istediği gibi yaşaması için” özgür bıraktığı sahnedir. Açık hava sinemasında Gigi, Ada'ya bir başka yerde yaşayıp yaşayamayacağını sorar. Ada'nın cevabı ise “Almanya'da film izlerken yıldızları görebilir misin?” olur. Gigi'nin kafasındaki “ikilik”e asıl son veren Ada'dır. Bunu izleyen sahnede, Gigi, Ada'yı filme almaktadır. Ada, “spordan nefret ettiğini söyler.” Ama sadece Gigi, spor sahasında çalıştığı için spor yapmaya

gelmektedir. Burada anlarız ki, Gigi, giderse Ada da onu izleyecektir. Gigi, çocukken yönetmen Baldi'nin onun üzerindeki “tutku ve ateş” deneyini Ada'nın üzerinde uygular. Arkasındaki duvarın rengini söylemesini ister. Ada, onun beklediği cevabı verir. Bu sahneden itibaren Gigi'nin Solino'da kalacağını biliriz.

Kültürel mizaç özellikleri üzerine yapılan vurgu, filmin üslubuna sinmiştir. Görsellik ve kullanılan renkler, oyunculuk özellikleri, oyuncuların jest ve mimikleri, kostümleri ile film İtalyanın ve İtalyanlığın görselliğini yansıtır. Solino'nun görselliğinin çizimi, Coppola'nın, Baba filminde çizdiği Sicilya'ya benzer. Yakın dönemleri işleyen iki filmde de İtalya'nın kırsal bölgeleri çizilmektedir.

Akın, Solino filmini çekerken, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilendiğini, filmi çekmeden önce Pasolini, Visconti gibi yönetmenlerin sinemalarından örnekler izlediğini belirtiyor. Özellikle filmde, Gigi'ye esin kaynağı olan “büyük İtalyan yönetmen Baldi” Akın'ın Visconti'ye saygı duruşu olarak seçtiği bir figür. Visconti 1969'te Nazilerin gelişini anlatan filmi “The Damned” için Oberhausen'da bulunuyordu. Filmde Baldi'nin gelişi ile Visconti'nin Almanya'da bulunduğu tarihler çakışmaktadır.

1964 ve 1974 dönemeçlerinde, Akın'ın göstermeyi seçtiği diğer bir dönemsel figür de Muhammed Ali. Muhammed Ali'yi ilk kez 1964'de, Romano'nun restorana daha çok izleyici çekebilmek için satın aldığı televizyonda yayınlanan boks maçında görüyoruz. Öykünün bu bölümünün 1964 yılında geçtiği varsayıldığında, bu maç büyük olasılıkla Muhammed Ali'nin 25 Şubat 1964'de Sonny Liston'u yenip ağırsiklet şampiyonu olduğu maçıdır. 1964'te Amerika'da Afro-Amerikalıların İslamiyete geçmesi için faaliyet gösteren Nation of İslam'a girip müslüman olan Ali, 1967'de askere gitmeyi reddedince, dört yıl boyunca bokstan uzak kalır. 74'e kadar geçen on yıllık süreçte özellikle siyahlar için bir özgürlük simgesi haline gelen Ali, 30 Ekim 1974'te George Forman ile yaptığı maçta, Forman'ı yenerek, tekrar şampiyonluğa geri döner. Akın, filmin bitiş

jeneriğinde esin kaynakları arasında gösterdiği, 60'ların ve 70'lerin etniklerin, siyahların özgürlük simgesi Muhammed Ali'yi esinlendiği isimler arasında sayar.

Duvara Karşı

Film adı Duvara Karşı

Tür Drama

Kategori Uzun Metraj

Yapım Yılı 2003

Yönetmen Fatih Akın

Senaryo Fatih Akın

Görüntü Yönetmeni Rainer Klausman

Kurgu Andrew Bird

Müzik Klaus Maeck

Yapım Tasarımı Tamo Kunz

Yapımcılar Stefan Schubert, Ralph Schwingel

Yapım Şirketi Wüste Film Hamburg, corazon international/Hamburg ortak yapımı

Oyuncular Birol Ünel, Sibel Kekilli, Catrin Striebeck

Süre 120 dk

Format 35mm, renkli

Orijinal Versiyon Almanca/Türkçe

Altyazılı Versiyonlar İngilizce, İspanyolca

Ses Teknolojisi Dolby SR

Festival Gösterimleri Berlin 2004 (yarışma bölümü), Belgrade 2004, Skopje 2004, Buenos Aires 2004, Sydney 2004, Shanghai 2004, Moscow 2004, Karlovy Vary 2004, Denver 2004, Montreal 2004, New York 2004, Rio 2004, London 2004, Pusan 2004, Seville 2004, Ljubljana 2004

Ödüller *Altın Ayı* Berlin 2004, *FIPRESCI Ödülleri* Berlin 2004, En İyi Erkek Oyuncu & En iyi Kadın Oyuncu Nuremberg 2004, Alman *Film Ödülleri* 2004 En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Başrol/Kadın Oyuncu, En İyi Başrol Erkek Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetimi, Seville 2004 İzleyici Ödülü, Avrupa *Film*

Ödülleri 2004 En İyi Film & En İyi Yönetim

Finansal Destek Filmfoerderungsanstalt (FFA), FilmFoerderung Hamburg,
Nordmedia

Almanya Dağıtıcısı Timebandits Films/Potsdam

Dünya Satışı Bavaria Film International / Dept. of Bavaria Media GmbH
Thorsten Schaumann

Filmin Konusu: Bir intihar girişiminin ardından psikiyatrik tedavi gören alkol ve uyuşturucu bağımlısı Cahit, 40 yaşlarında, Türk kökenli bir Alman'dır. Doktoru ona "İntihar, hayatına nokta koymanın tek yolu değildir" dediğinde yaşama yeniden başlaması gerektiğini anlar. Yine bir Türk olan Sibel, genç ve güzel bir kızdır ve tutucu ailesinin baskısı onu da bir intihar denemesine sürüklemiştir. Sibel, ölmeyi denemek yerine başka bir kurtuluş yolu getirir aklına: yeni tanıştığı Cahit'ten onunla evlenmesini ister! Hayatına biraz olsun anlam katmak, biraz da kıza yardım etmek isteyen Cahit bu teklifi kabul eder. İlk başta tek paylaşımları, birlikte oturdukları küçük daire olan ikilinin ilişkileri giderek tutkulu bir aşka dönüşür.

Film, Haliç kenarında, Süleymaniye, Beyazıt silüeti önünde Trakya ezgileri çalan küçük bir orkestrayla açılır. Arkadan küçük balıkçı motorları geçerken, Fatih Akın'ın tüm uzun metraj filmlerinde oynayan İdil Üner'i Selim Sesler'in orkestrasının solisti olarak şarkı söylerken buluruz. Filmi epizotlara ayıran bu orkestra sahneleri , dramatik yapıdaki bahtdönüşlerine paralel olarak ilerler ve filmde karşımıza çıkan Türkiye'den ilk görüntüdür.

Duvara Karşı'nın hikayesi de, Kısa ve Acısız'da olduğu gibi, Fatih Akın'ın yaşadığı şehir olan Hamburg'da başlar. Cahit Tomruk-Tomruk ismi Fatih Akın'ın Almanya'da ailesiyle birlikte yaşayan, fakat İstanbul'a kesin dönüş yapan amcasının, yengesi ve kuzenlerinin aile isimlerinden gelir- bir barda şişe toplayıcılığı yapan alkolik, yaşamdan hiç bir beklentisi olmayan biridir. İş yerinde birlikte çalıştığı yaşça ondan büyük olan Türk Şeref, ona çok içmemesini söyler. Biz

Cahit’le artık bu bıkmışlığın dibe vurduğu gece tanışırız. İçkiyi su gibi içer. Yerde yarım kalmış olan içkileri de içer, şişeleri toplar ve işten çıkıp bir başka bara gider ve orada da içmeye devam eder. Barda, ona laf atan bir sarhoşla kavga eder, arabasına biner ve çılgınca sürmeye başlar. Yol, ışıklar, yol şeritleri Cahit’in gözünde birbirine karışmıştır. Araba hızla gider ve hiç hız kesmeden bir duvara toslar. Arabanın hızı çok yüksek olduğundan oldukça sert bir çarpışma olur. Bu filme adını veren sahnedir. Bir sonraki sahne, bir ruh hastalıkları kliniğidir.

Boyunluk takan ve ayağı hafifçe aksayan Cahit, doktorun odasının kapısında bekler. Kapının önünde bekleyen iki erkek hasta birbirleriyle konuşur. Adamlardan biri diğerine kendisinin gizli serviste çalıştığını anlatır. Bu sırada Cahit, karşıda oturan bir kızın gözlerini dikip ona baktığını görür. Bu sırada doktor gelir, Cahit’i içeri alır ve ona intihar etmenin bunca yolu varken neden duvara toslamayı seçtiğini sorar. Cahit, “intihar ettiğimi de nereden çıkartıyorsunuz?” der. “Çünkü hiç fren izi yoktu” der doktor. Ve Cahit’e hayatına anlam katacak bir şey bulmasını söyler. Buradaki yaşamını bitirip bir başka yere gitmesini, Afrika’ya gidip muhtaçlara yardım etmesini söyler. Ve The The, grubunun bir şarkısının sözlerini örnek verir: “If you cant change the World, change your world.” (Dünyayı değiştiremiyorsan, kendi dünyanı değiştir). Doktor, plağın kendisinde olduğunu ve eğer isterse Cahit’e verebileceğini söyler. Cahit plağın kendisinde de zaten olduğunu söyler ve doktora asıl kendisinin deli olduğunu söyleyip odadan çıkar. The The, 1980’lerin ünlü İngiliz gruplarından biridir. İnsanlığın din, silahlanma vs yoluyla kendi sonunu hazırlıyor olduğu temasını işleyen anarşist bir gruptur. İlerleyen sahnelerde Cahit’in hayatında çok önemli bir yer tutan karısının/sevgilisinin ölmüş olduğunu öğreniriz. Bir ara bir resmini çıkarır karısının, saçları punk tarzıdır. Sibel’le dans ederken de Cahit “Punk is not dead” (Punk ölmedi) diye bağırır: O da toplum içinde bir anarşisttir, yaşama karşı ve kendine karşı. Bu nedenle duvara karşı ölmeyi seçer. Yaşamla ve yaşıyor olmakla çarpışmaktadır. Seçtiği intihar şekli onun anarşist duruşunun bir parçasıdır.

Doktorun odasından çıkar çıkmaz, Cahit'i yaşama yeniden bağlayacak olan "tedavi" de başlar. Cahit'in peşinden koşan kız Cahit'le Türkçe konuşur ve onunla evlenmek istediğini söyler. Ama Cahit için onun doktorun kapısında bekleyen diğer ruh hastalarından bir farkı yoktur ve küfür edip gider.

"Muhtaç olanlara yardım et", doktorun bu tavsiyesi, kendiliğinden gerçekleşmeye başlar. Bir sonraki sahnede, Sibel'in ailesinin onu ziyarete geldiklerini görürüz. Cahit, kafeteryada ailesi ile görüşen Sibel'i uzaktan izler. Baba Sibel'le Türkçe, kısa bir konuşma yapar ve kafeteryadan çıkar. Sibel üzerinde asıl baskıyı oluşturan ise ağabeyidir. Babası gider ve arkasından ağabey Sibel'i tehdit eder ve o da kafeteryadan çıkar. Anne ise, sarıya boyalı saçları, alınmış kaşları ile modern bir anne çizer. Sibel'le konuşurlar. Sibel'i en çok anlayan annesidir. Geleneksel yapısıyla aile, Sibel için klostrofobik bir alandır.

Bir sonraki sahnede Sibel, Cahit'i bira ısmarlamak için bir bara götürür. Ağabeyinin üzerinde kurduğu baskıdan ve yeni insanlarla tanışmaktan, yeni deneyimler yaşamaktan, özgür olmaktan bahseder. Bunu yapabilmek için bir Türk'le evlenmeli ve ailenin klostrofobik, kapalı alanından çıkmalıdır. Bunun için Cahit'ten yardım ister. Ama Cahit, evlenmek istemez. Bunun üzerine Sibel elindeki içki şişesini kırıp bileğini keser. Damardan fışkıran kan, Cahit'in yüzüne sıçrar. Sibel'in yardıma ihtiyacı vardır ve Cahit'e muhtaçtır. Cahit, hızla kalkıp, kanın durması için Sibel'in bileğini sarar. Bu kilit andır. Otobüste bağırarak konuşurlar. Sibel, ona neden evlenmek zorunda olduğunu ve daha da önemlisi neden Cahit'le evlenmek zorunda olduğunu anlatır. Yanıt basittir, geleneklerin devam ettiricisi olarak aile, Sibel'in bir Türk'le evlenmesini istemektedir. Sibel, eğer Cahit'le evlenebilirse, bu anlaşmalı bir evlilik olacak ve Sibel ailesinin baskısı olmadan yaşamını sürdürebilecektir. Bu noktadan itibaren geri dönüşü olmayacak şekilde, Sibel Cahit'e muhtaçtır. Sibel'e yardım edebilecek tek kişi Cahit'tir. Selim Sesler orkestrası ile bu epizot da tamamlanır. Özellikle bu sahnede Akın, kimliklere ilişkin insanların zihinlerinde var olan önyargıları eleştirir. Cahit, alkolik, hayattan hiçbir beklentisi olmayan, intihara eğilimli ve klasik anlamda yakışıklı olmayan biridir.

Buna karşın sadece sahip olduğu Türk kimliği dolayısıyla Sibel'in ailesi tarafından kabul görecektir.

Hastaneden çıkan Cahit, kendi evine gelir. Cahit'in evinde onun Türk kimliğine ait hiçbir görsel öge dikkatimizi çekmez. Onun kimliğini belirleyen baskın unsurlar onun punk kimliğinden kaynaklanan karakter özellikleridir. Evinde duvara yaslanmış bir gitar, karısının resmine çok benzeyen bir poster ve her yerde duran boş bira kutuları görülür. Cahit'i Türk olarak değerlendirmek güçtür. Çünkü dili, görüntüsü, yaşam tarzı ve tüm özellikleri ile farklı bir üst kimlik ortaya koyar. Onu tanımlamak için nasyonel bir kimikleştirme kullanmak çok doğru olmaz. Türkçe'yi güçlükle konuşur. Film aslında bir çok şeyi aynı anda eleştirir. Sibel'in ailesinin kızlarını evlendirmek için diğer özelliklerini hiçe sayarak, sadece Türk nasyonalitesinden gelen biri ile hiç düşünmeden kızlarını evlendirmeleri Sibel'in özgürleşme arzusunu meşru kılar. Çünkü ailenin değer verdiği birey değil, geleneğin değerleridir. Sibel'in ailesi ile yabancı bir ülkede Türk yaşam pratiklerini ve geleneklerini devam ettirmeye çalışan geleneksel, babaerkil bir Türk ailesidir. Evlerine ilk kez girdiğimizde televizyonda bir Türk programı oynamaktadır. Baba ve anne televizyona bakarken, Sibel'i istemek için gelecek olan Cahit hakkında konuşurlar. Duvarda üzerinde Türk motifleri bulunan bir kilim ile, Boğaz'ın, Sultanahmet Camiinin ve meydanının fotoğrafları görülür. Önlerindeki sehpa iki ince belli bardakta çay ve bir Hürriyet Gazetesi göze çarpar.

Cahit ve Şeref, kızı istemeye gitmeden önce, Türk Dayanışma Merkezi'nin hemen altındaki Türk berberine tıraş olmaya giderler. Burada Cahit, Şeref'e kızı isterken sorulacak nereden geldikleri ile ilgili sorulara hangi cevapları vereceğini söyler. Cahit'in ailesi Mersin'den gelmiştir, anne ve babası ölmüştür vs. Sibel'in ailesinin evinde Şeref ve Cahit'e belli başlı birkaç soru yöneltilir. Cahit kendini yönetici olarak tanıtır. Şeref Sibel'i Cahit'e ister.

Düğün, Sibel'in evden kaçmak için biriktirdiği para ile yapılır. Tipik bir Türk düğünüdür. Misafirler düğün salonuna gelirler. Cahit istemeyerek de olsa,

Sibel’le dans eder. Yemek yiyebilmeleri için bir odaya götürülürler. Cahit burada bir miktar uyuşturucu alır. Bir sonraki sahnede Cahit ve Sibel’i pistte davetlilerle birlikte çiftetelli oynarken görürüz. Düğünün ardından Sibel ve Cahit, Cahit’in evine gelirler. Sibel’in Cahit’in eski karısıyla ilgili bir soru sorması üzerine Cahit, Sibel’i kovar. Evlenmenin ardından Sibel’in üzerindeki baskı kırılmıştır. Evden kapıyı vurup çıkar.

Sibel, klişelerin dışında oldukça marjinal bir karakterdir. İçinde bulunduğu kapalılığı kırabilmek için de klişeleri aşan marjinal yöntemler kullanır. Sibel, yaşadığı toplum içinde özgürleşmek ister-yeni insanlarla tanışmak, onlarla cinselliğini paylaşmak, uyuşturucu kullanmak vs.- Ancak bu istekler yalnızca Türk ailesi için değil Alman ailesi için de kolayca kabul edilebilir değildir. Bu marjinalliği doğuran, Sibel’in üzerindeki muazzam aile baskısıdır. Yabancı bir toplumda yaşayan bir ailenin kızı olarak, üzerinde taşıyamayacağı bir baskı vardır. Ailenin kendi hiyerarşisi içinde kadınların fazla söz hakkı yoktur ve hareket alanları kısıtlanmıştır. Bu kısıtlama ağabeyi aracılığıyla hissettirilir. Sibel, Cahit’e evlenme teklif eder ve sebebini açıklarken, Cahit’e burnunu gösterir ve ondan burnuna dokunmasını ister ve ağabeyi Yılmaz’ın onu biriyle el ele tutuşurken yakaladığı için burnunu kırdığını anlatır. Sibel’in üzerindeki baskının boyutlarını anlamak açısından bu sahne önemlidir.

Çokdilli bir film olarak Duvara Karşı’da Almanca, Türkçe ve İngilizce olmak üzere üç dil kullanılır. Sibel’in babası Yunus ile annesi Birsen ve Cahit’in arkadaşı Şeref sadece Türkçe konuşurlar. Almanya’ya göç eden ilk kuşağı temsil ederler. Türkiye’den getirdikleri kültürel bagajı olduğu gibi korumaya ve yaşatmaya çalışırlar. Yunus ve Birsen’in evlerinin salonunda Türkiye’den, İstanbul’dan Sultanahmet Meydanı’nın ve Boğaz’ın resimleri asılıdır. Duvarda üzerinde Türk motifleri bulunan bir halı asılmıştır. Masada Hürriyet Gazetesi ve ince belli bardaklarda çay vardır. Televizyonda Türkçe bir program oynamaktadır. Türkiye’den bir evin oturma odasıdır burası. Şeref’in evi ise tek bir odadan ibarettir. Ocakta bir çaydanlık kaynamaktadır. Şeref de Almanca’yı bilmez. Cahit’in

şahidi olarak düğüne gittiğinde memur Almanca bir şeyler söyler. Selma, adamın ne dediğini sorar. Cahit, “ben de anlamadım” der. Selma “sen Almanca bilmiyor musun ki” diye sorar. Şeref, “Ich möchte fünf köfte” diye yarı Almanca yarı Türkçe bir espriyle cevap verir.

Sibel ve Cahit ise Almanya’da doğup büyümüşlerdir. Onlar buranın ve bu şehrin çocuklarıdır. Alman vatandaşlarıdır. Buradaki aitlik hikayesi, Cahit’in Sibel’in ardından Türkiye’ye gidişi, aitlik arayışı değildir. Filmin başlangıcındaki doktor tavsiyesinin devamıdır. “Bir başka yere gidip, anlamlı bir şeyler yapmak”: Sibel, Cahit’in yaşamını sürdürebilmesi için önemlidir. Şeref, Cahit hapse girdikten sonra, ona sığınmak için evine gelen Sibel’e, Cahit’in hayatını mahvettiğini ve eğer ona yardım etmek istiyorsa hayatından çekilip gitmesini söyler. Ama bu doğru değildir. Hapisten çıktıktan sonra Cahit, Şeref’e İstanbul’ gidip Sibel’i arayacağını ve onun sayesinde hayatta kalmayı başarabildiğini söyler. Filmin sonunda Sibel, Cahit’le gitmeyecektir. O da artık büyümüştür. Bir eş ve hepsinden önemlisi bir annedir. Sorumlulukları vardır ve Cahit’le gitmemeyi seçer. Cahit, doğduğu yer olan Mersin’e tek başına gider. Sibel onu yaşama bağlamıştır. Cahit Mersin’de yeni bir yaşama başlayacaktır. Yeniden başlayabilmesini sağlayan da Sibel’dir.

Duvara Karşı’nın öyküsü oldukça kişiseldir. Filmin en temel çatışmasını, Sibel’in ailesi tarafından kapatılmış olması oluşturur. Yaşamını değiştirmek üzere yola çıkan Sibel öyküyü başlatır. Film geleneklerin sürdürücüsü bir göçmen bir ailenin kızının yaşadığı durum ile çatışmasından doğar, ancak kişiselleşir ve kolektiviteden uzaklaşır. Film boyunca Cahit, sadece ismi ile “Türk” olan bir karakter olarak çizilir. Türk kimliği sadece şekli olarak ortaya çıkar. Hatta barda çıkan kavganın ardından “lanet Türkler” der. “Ama sen de bir Türksün” der Sibel. Diğer taraftan Cahit’in Niko’yu öldürmesinin ardından Yılmaz’ı gazetede cinayet haberini okurken görürüz. Haberin başlığı “St Pauli’de kıskançlık cinayeti”dir. Bu şekilde bakıldığında, Cahit’in yaptığı bir töre ya da namus cinayeti gibi görülür. Oldukça klişedir. Ama Cahit, Niko’yu öldürmek istememiştir. Niko yere yığılınca, başına gider ve “doktor çağırın” diye bağırır. Töre cinayeti değildir bu ama

gazetelerde basılan haber bu klişeyi destekler. Akın'ın kendi sineması için de dediği gibi:

“Ben her filmimde janrı (türü) değiştirdim. Kısa ve Acısız tam bir gangster janrı, Im Juli, Temmuzda bir yol filmi, road movie. Solino benim için bir dönem filmi, 60'larda, 70'lere ve 80'lerde geçiyor...Bunlar benim sinematografim için önemli şeyler. Janrı değiştirmek. Ben janrı değiştiriyorum, millet diyor ki azınlık vs.”¹⁹⁴

Akın'ın sineması özellikle ilk döneminde azınlık sineması olarak değerlendirildi, filmleri göçmen sineması örnekleri olarak ele alındı. Almanya'daki Türklerin sesi olarak değerlendirildi. Ancak Akın, bu markalamalara karşı şöyle diyor:

“Ben hep sinema yapmak istedim, hep hikaye anlatmak istedim, hep film yapmak istedim, hep sinematografimle uğraştım. Ben kimsenin sesi falan değilim, olmak da istemiyorum...Benim işim sinema yani filmcilik.”¹⁹⁵

Onun seçtiği konular arasında göçmenlerin, yabancıların olmasının temel nedeni Akın'ın kendi yaşadıklarından yola çıkarak, kendi tanıdığı, bildiği konular üzerine film yapması. İlk filmleri için önerisi de kendi kullandığı ve başarılı olduğu bu yöntemden kaynaklanıyor:

“Bildiğiniz şeyleri anlatın. Bilmediğiniz şeyleri anlatmayın yani. Yaşadıklarınızı anlatın. Gördüklerinizi anlatın...Ben diyorum ki özellikle ilk filmlerde kendi bildiklerini yap. Çünkü her insan değişik, her insan kişisel olarak ayrı, her insan yeni. İnsan kendi bakışını gösterirse, kendine özel bakış olursa o zaman o filmin bir özelliği olur.”¹⁹⁶

3.3.2. Buket Alakuş

Buket Alakuş 1971'de İstanbul'da doğdu ve Hamburg'da büyüdü. 1995'te Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmesinin ardından 1996-1998 yılları arasında Hamburg Üniversitesi Tiyatro, Müzik ve Film Enstitüsü'nde Film Yönetmenliği

¹⁹⁴ Fatih Akın, - Yönetmen -, “Fatih Akın Sineması” Konulu Söyleşi, İstanbul, 15-25 Nisan 2003

¹⁹⁵ A.e.

¹⁹⁶ A.e.

eğitimi aldı. 1995 yapımı Martin, 1996 yapımı Schlüssel (*Birincilik Ödülü, En İyi Aktris*, Festival Mondial du Cinéma de Courts Métrages Belgium, *Birincilik Ödülü En İyi Senaryo* Festival Donne in Corto Transeurope Italya), 1997 yapımı Tango, 1998 yapımı Kısmet adlı kısa film çalışmalarının ardından ilk uzun metraj çalışması olan 2000 yapımı Anam'ı ve 2003'te de Eine andere Liga'yı çekti. Şu sıralar bir sonraki uzun metraj çalışması Baba Oğlu'ya hazırlanıyor.

Anam

Tür: Drama

Kategori: Uzun Metraj

Yapım Yılı: 2001

Yönetmen: Buket Alakuş

Senaryo: Buket Alakuş

Görüntü Yönetmeni: Marcus Lambrecht

Kurgu: Ann-Sophie Schweizer

Müzik: Mehmet Ergin

Yapım Tasarımı: Tamo Kunz

Yapımcılar: Stefan Schubert, Ralph Schwingel

Yapım Şirketi: Wueste Film/Hamburg, ARTE/Strasbourg, Wueste Film West/Cologne, ZDF/Mainz ortak yapımı

Oyuncular: Navid Akhavan, Tayfun Bademsoy, Juelide Girisken, Nursel Koese, Leonard Lansink, Audrey Motaung, Birol Uenel, Saskia Vester, Patricia Ziolkowska

Ingeborg Molitoris

Özel Efektler Peter Wiemker

Süre: 86 dk, 2,353 m

Format: 35 mm, renkli, 1:1.85

Orijinal Versiyon: Almanca

Altyazılı Versiyonlar: İngilizce

Festival Gösterimleri: Munich 2001, Tokyo 2001 (yarışma bölümü), Ophuels

Festival Saarbruecken 2002

Finansal Destek: FilmFoerderung Hamburg, Filmbuero NW, Kuratorium junger deutscher Film

Almanya Dağıtımı: Nighthawks Pictures GmbH & Co. KG/Berlin

Dünya Satışı: Bavaria Film International / Dept. of Bavaria Media GmbH, Thorsten Schaumann

Filmin Konusu: Anam 40 yaşında Almanya'da ailesi ile birlikte yaşayan ve bir şirkette temizlikçi olarak çalışan geleneksel bir Türk kadını ve annesidir. Anam 20 yaşındaki oğlu Deniz'i uyuşturucu batağından kurtarmaya çalışırken, kocasını iş arkadaşlarından biriyle yakalar ve yıkılır. Ama oğlunu aramaya devam eder. Ama oğlunun yerine onun kız arkadaşı Mandy'ye ulaşabilir. Mandy'de uyuşturucu bağımlısıdır. Anam ona bakar ve yardımcı olmaya çalışır. Bu arada uyuşturucu satıcısı Hasan Deniz'e uyuşturucu karşılığı satış yapmaya zorlamaktadır. Mandy anne ve oğlu buluşturmak üzere evden ayrıldığında ölür, bunun üzerine Anam oğlu Deniz bu yaşamdan kurtarmak için kesin bir karar alır. Anam, kendi vatanından uzakta ailesi ve özgürlüğü için savaşıyor güçlü bir kadının portresini çizer.

Film, yönetmen Alakuş'un da yaşadığı Almanya'nın Hamburg kentinde geçer. Anam, bir şirketin temizlik görevlisidir. Filmin mekanları Anam'ın evi, iş yeri ve Hamburg'un kenar mahallerinden birkaç sokaktır.

Filmde geçmişe ve anavatana ait en önemli fetiş nesne, Anam'ın başörtüsüdür. Başörtüsü filmde dini bir simge olarak kullanılmaz. Alakuş bunu şöyle yorumluyor:

“..Benim için bu başörtü anlatmak doğrusu problemin değerini anlatmak için başörtü taktırdım bu kadına... Başörtü burada problem değildir.Başörtü takınmak: Diyelim buradaki en çok yaşayan işçi olan bayanlar başörtüyü takmıyorlar aile veya yaşadığı yerlerdeki kadınlar hepsi takıyorsa bunlarda utandıkları için takmıyorlar. Ama gidip de dini bir kadının hikayesini anlatmadım...Din hikayesi değil bu. Bu anlattığım, bir kadın törelerine bağlı bir insandır veya ailesine bağlı bir insandır.Herkes takındığı için o da takıyor...Ve film içinde kendisine de soruluyor, Alman kızıyor, niye diyor başörtü

takıyorsun diyor, o zaman Anam anlatıyor, diyor, beyim istiyor onun için takınıyorum diyor.”¹⁹⁷

Başörtü Anam’ın Almanya’da sürdürdüğü Türkiye’ye ait geleneğin göstergesi olarak sunulur. Başörtü çıkarıp atmak Anam için gelenekten kopuşu ve özgürleşmeyi simgelemektedir. Geleneğin sürdürülmesi dışında, Anam’dan, Anam’ın kocası Mehmet’ten ve küçük kız Ayşe’den, Türkiye’ye ya da dönüşe dair bir söz ya da jest görmeyiz. Anam’ın birey olarak ve filmin genelinin bakışı ileriye doğrudur. İzleyiciyi anavatana taşıyan tren garı, havalanı, vs bir geçişli sınır mekanı yoktur.

Alakuş film dili ve anlatısı ile ilgili şöyle diyor:

“...Herkes değişik bir renk kullanıyor ama benim veya Fatih’in kullandığımız renk gene bir canlı hikayeler. Bizim buradaki anlattığımız Tarantino değil. Böyle bir kök hikayesi var. O kök hikayesi annemizden veya babamızdan öğrendiğimiz hikayeler, anne ve babaya hürmet göstermek veya sevgi, aile sevgisi. Almanlar o kadar o sevgiyi tanımıyorlar veya aile bağıntılarını da tanımıyorlar. Biz, küçüklüğümüzde biliyoruz, bu abla veya abi meselesi burada yok. Bunlar ön isimlerini söylüyorlar. Biz Türkiye’de tanıyoruz, büyük bir insan bizden büyük olursa ona hep abi diyoruz, veya amca. Bu konuşmalardan veya bu sıcaklıklardan bizim Türkiye’deki kök başkadır.”¹⁹⁸

Alakuş’un hikayesi, Akın’ın hikayeleri gibi kendi geçmişinden gelir. Alakuş da filmlerinde, Akın’ın “kendi tanıdığın, bildiğin şeyi anlat” yöntemini kullanıyor.

Filmin hikayesi ve görselliğinde, Anam, klostrofobik bir alana kapatılmış bir özne değildir. Kendi ayaklarının üzerinde durabilen, içinde yaşadığı toplumun dilini akıcı şekilde konuşabilen, para kazanan, kendine yetebilen ve ayakta kalabilmek ve yaşamını sürdürebilmek için kocasına ihtiyaç duymayan bir kadındır. Alakuş’un deyimiyle ‘Anam, “çok kahraman bir kadındır.”’¹⁹⁹

Filmin başlıca karakterleri, Anam, Anam’ın kocası Mehmet, oğlu Deniz ve kızı Ayşe ile, Anam’ın iş arkadaşları Didi ve Rita. Didi Almanya’da yaşayan bir

¹⁹⁷ Buket Alakuş, -Yönetmen-, “Buket Alakuş Sineması” konulu röportaj, Hamburg, 01.08.2003

¹⁹⁸ Alakuş, a.e.

¹⁹⁹ Alakuş, a.e.

Afrikanlı. Alman Rita ise kendini tanımlarken, “vergimi öder, işime zamanında giderim, sadece yeşilde geçerim, yabancıları severim” der. Yani Rita, tipik bir Alman’dır. Onun yaşamını değiştirenlerse, bir zenci ve bir Türk’tür. Alakuş, bunu şöyle ifade ediyor:

“...Almanlar kafa insanı olduğu için bizim buradaki Türkler doğrusu can getiriyor. O can ve şaka, ve bizim Türkçemizin içinde de çok şey var böyle çok canlı şeyler var. Bir harfle Anam’la her şeyi söyleyebiliyorsun. Bir insana güzel kadına “Anam” dersin güzellik diyorsun, anne de var Anam’ın içinde, benim annem olduğu Anam’dır diyorlar. Orada da harflerle de Türkçe’yle de oynamalar vardır. Almanlarda bir şey söylersin tam istediğin gibi orası çıkıveriyor... Renk olarak, bir filmin içinde Türkçe varsa, renk koyulmuş gibi veya can koyulmuş gibi oluyor. Orada değişiklik var...”²⁰⁰

Buket Alakuş’un bu tanımlamasına benzer olarak, “Hüriyetten Kaçış” adlı kitabında Erich Fromm, Alman insanını şöyle tanımlar: “Alman insanı doğal heyecanları baskılanmış olarak tanımlanır. Yalnız akıl ve mantığıyla yaşamaya adeta koşullandırılmıştır. “heyecansız yaşamak ve düşünmek bir ideal haline gelmiştir. Heyecanlı olmak ve hasta veya dengesiz olmakla eşdeğer görülmektedir. Ancak heyecanlar tamamıyla ortadan kaldırılamaz. Bu nedenle kişinin düşünce ile ilgili yönünden ayrı olarak varlıklarını devam ettirmek zorundadırlar. Bu sosyal kontrolün sonucu olarak da heyecana susamış milyonlarca insanın toplum içindeki varlığı söz konusu olmaktadır.”²⁰¹

Filmde kullanılan karakterler genellikle yabancılar ve bunun da bir sonucu olarak film Almanca ve Türkçe’nin birlikte kullanıldığı çok dilli bir yapımdır. Anam, ailesi ile yarı Türkçe yarı Almanca konuşur. Kocasını evi terk ettikten sonra, onu ziyarete gelen görünüşü Anam ile Türkçe konuşur. Türkçe konuşulan kısımlar Almanca altyazı ile verilir. Eve gelen görünüşü, Anam’ın evde baktığı, oğlu Deniz’in arkadaşı Mandy’yi evden kovmak ister. Ona vurmaya çalışır ama Anam onu durdurur ve “bu evde artık kimse dayak yemeyecek” der. Bu kadın imgesinin değişimi açısından önemli bir gelişmedir.

²⁰⁰ Alakuş, a.e.

²⁰¹ Kadir Turan, “Almanya’da Türk Olmak”: Federal Almanya’da Yaşayan 2. Kuşak Türklerin Sosyalleşimi ve Kimlik Değişmesi, İstanbul, Söner Yayınları, 1992, s.73

Özellikle Anam başta olmak üzere, başlıca karakterler yabancılardır. Film boyunca etnik kodlar ortaya konulur. Didi ve Rita, bir gece Anam'ın evine bir Hint videosu ile giderler. Anam, Rita, Didi, Mandy ve Anam'ın küçük kızı Ayşe gece boyunca eğlenirler. Rita ise Flamenko dansı öğrenmeye çalışmaktadır. Hint gecesinde, Anam'ın evinde toplanan, Didi, Rita, Anam, Mandy ve Ayşe farklı bir deneyim yaşarlar ve kadın kadına eğlenirler. Kendilerine Hint makyajı yapıp, Hint müziği eşliğinde dans edip şarkı söylerler ve videodan bir Hint filmi izlerler. Etrafta mumlar yakılmıştır. Gecenin devamında hayattaki en büyük arzularını birbirlerine sorarlar. Rita'nın en büyük arzusu, pahalı elbiseler ve güzel bir yemek ve erkeklerdir; Didi ise milyonların önüne çıkıp şarkı söylemek ister. Anam öncelikle hayalini söylemek istemez ama onun en büyük arzusu da araba sürmeyi öğrenmektir. Araba kullanmak onun özgürleşmesinde bir dönemeçtir.

Filmin ana olay örgüsü, uyuşturucu bağımlısı oğlunu, bu durumundan kurtarmaya çalışan bir annenin yaşadıklarından oluşur. Burada hayali bir anavatana dönme arzusu çok baskın değildir. Kendi yaşamını Almanya'da kurmuş, bağımsız ve kendi ayakları üzerinde duran bir kadın olarak Anam, artık kocasından yada akrabalarından yükselen geleneğin sesini duymak istemez. Bu yeni alanda var olmaya çalışır. Anam, kimliğin bütünlenişini eve arayış yolculuğu olarak sergilenmemiştir ancak örgü “ev”i arayış yolculuklarına benzer şekilde kimliğin bütünlenmesi için bir arayıştır. Alaküş’un deyimiyle bu yabancı mekanda “oğlunu ararken kendini buluyor Anam”. Filmin ana olay örgüsü bölünmüş bir kimliğin bütünü için arayıştır.

3.3.3. Yüksel Yavuz

Yüksel Yavuz, 1964'te Karakoçan/Türkiye'de doğdu . Ortaokulu ve liseyi okudu. Lise ikinci sınıfta iken 1980'de Almanya'ya gitti. Hamburg'da 1986-1989 yılları arasında Ekonomi ve Sosyoloji eğitimi aldı. 1990'dan itibaren filmciliğe ilgi duymaya başladı. 1992-1996 yılları arasında Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde Görsel İletişim eğitimi aldı. Filmleri arasında Die Hoch-Zeit

(video,kısa metraj, 1992), Coromandel (video, kısa metraj, 1993), Freedom Pension (video, kısa metraj, 1993), Aprilkinder (Nisan Çocukları, 1998, uzun metraj), ve Kleine Freiheit (Küçük Özgürlük, 2002, uzun metraj) bulunmaktadır.

Nisan Çocukları

Tür Drama

Kategori Uzun Metraj

Yapım Yılı 1998

Yönetmen Yüksel Yavuz

Senaryo Yüksel Yavuz, Britta Ohm, Henner Winckler

Görüntü Yönetmeni Ciro Cappellari (bvk)

Kurgu Apard Bondy

Yapımcı Thomas Kufus

Yapım Şirketi zero film/Berlin,ZDF/Mainz ortaklığı ile

Oyuncular Inga Busch, Bülent Esruenguen, Senem Tepe, Erdal Yildiz

Süre 85 dk, 2,362 m

Format 35 mm, renkli, 1:1.66

Original Versiyon Almanca/Türkçe/Kürtçe

Altyazılı Versiyonlar Almanca İngilizce

Ses Teknolojisi Mono

Festival Gösterimleri Hamburg 1998, Ophuels Festival Saarbruecken 1999

(yarışma bölümü), Berlin 1999 (Alman filmleri)

Finansal Destek FilmFoerderung Hamburg

Almanya Dağıtımıcısı Ventura Film/Berlin

Dünya Satışı TELEPOOL GmbH

Filmin Konusu: Cem, Mehmet ve Dilan kardeşirler. Babaları 15 yıl önce onları ve annelerini Almanya'ya getirir. En büyüğü Cem, bir et fabrikasında çalışır ve ailesine göre evlenme çağına gelmiştir. Hala Türkiye'de yaşayan kuzeni ile Cem'e çocuk yaşta söz kesilmiştir ve ailesi Cem'in artık köydeki nişanlısı ile evlenmesi

için baskı yapar. Bu sırada Cem bir Türk gece kulübünde fahişelik yapan Alman Kim'e aşık olur. Cem'in genç erkek kardeşi Mehmet ise, kurtuluşu uyuşturucu işinden kazanacağı parada görmektedir. Tam bu sıralarda, Türkiye'deki köyde meydana gelen silahlı çatışmalardan kaçan kuzen, Almanya'ya gelir. Bu durum Kim'e aşık olan Cem'i çatışmaya iter.

Film, filme konu olan ailenin yaşadığı mekanın genel bir görüntüsü ile başlar. Giriş sekansı filmin bütününe dair ipuçları verir. Bir sokak görüntüsü ile açılır. Arka fonda İbrahim Tatlıses'in "Ölürsem Kabrime Gelme" şarkısı duyulur ve kesme ile evin içine gireriz. Ailenin ortanca oğlu Mehmet, Almanca otomobillerle ilgili bir dergi okumaktadır. Kulağında kulaklıklar olan Dilan, hem müzik dinler, hem de masayı kurar. Anne ocağın başındadır ve evin ikinci çocuğu Cem gelir. Filmin ilk konuşması Dilan ve Mehmet arasında ve Almanca'dır. İki kardeş Almanca tartışırlar. Eve gelen Cem ise masayı kuran Dilan ile Türkçe selamlaşır. Cem, bir et fabrikasında çalışmaktadır. Ailece masanın başında toplanırlar. Anne çocuklara yemekleri servis eder. Bu sırada Mehmet, işten gelen Cem'e, duş alıp almadığını sorar ve masayı terk eder. Almanca bilmeyen anne olan bitenden bir şey anlamaz. İki kardeş kavga ederler. Mehmet, abisine çok pis koktuğunu söyler. Cem, ise onunki gibi işlerle uğraşmaktansa kokmayı tercih ettiğini söyler. Mehmet, görsel olarak Cem'e göre daha modern bir görüntü ile çizilmiştir. Saç kesimi, giydikleri vs ile Cem'den farklı bir görüntü çizer. Yavuz, Nisan Çocukları'nın hikayesi ile ilgili şöyle diyor:

"Ya ben annelik temasını dostluk temasını da yine yaptığım filmlerde işliyorum ama farklı bir tarzda işliyorum.Örneğin benim, şu ana kadar yaptığım belgesel olsun son uzun metrajlı sinema filmi olsun bunlar bir anlamda bir üçleme gibi oldu. Ama bunu ben tasarlamamıştım, kendiliğinden doğdu öyle. Kimi konular beni ilgilendirdi. Anne babamın hikayesinden yola çıkarak, ki annem orada şeyi anlatmaya çalışıyor, ben hep aslında sizinle çocuklarımla hep Almanya'ya gitmek istedim ama baban bizi götürmedi oraya. Ben annemin bu hayalinden yola çıkarak burada bir ailenin hikayesini anlattım. Üç çocuklu bir ailenin hikayesini. Orada kardeşler arası çatışmaları, ilişkileri, kültürel farklılıkları dile getirmeye çalıştım. Kardeşlerden biri Türkiye'de doğmuş, sonradan gelmiş. Kızkardeş burada doğmuş, büyümüş. Ortanca kardeş, küçük yaşta gelmiş, ama onların karakterlerinde buada doğup büyümüş olmanın yada daha sonra gelmiş olmanın izlerini biraz araştırdım. Onları filmde vermeye çalıştım. Bakış açılarını dile getirmeye çalıştım."²⁰²

²⁰² Yüksel Yavuz, -Yönetmen-, "Yüksel Yavuz Sineması" konulu söyleşi, Hamburg, 05.08.2003

Kardeşlerin bakış açılarını farklılaştıran, Almanya ve Türkiye arasındaki geçiş sürecinde daha çok nerede konumlandıkları ile ilgili. Türkiye’de doğan Cem, Türkiye’de bebekken beşik kurtmesi oldukları ve bu güne değin hiç görüşmediği bir kız ile nişanlıdır ve onunla evlenecektir. Türkiye’de doğup çok küçük yaşta Almanya’ya gelen Mehmet’in ise geleneksel olan ile hiç bir bağı yoktur. Olsa da bu bağı kabullenmeyecek kadar aileden kopmuştur. Dilan ise, Almanya’da doğup büyümüştür. Ancak kendisi için burada bir özgürlük alanı yaratabilmekten uzaktır. Onun için yaşam çok kapalıdır. Ailenin kız evlat olarak onu baskılaması, evde sürdürülen babaerkil yapı Dilan’ı Mehmet’in arkadaşı ile gizlice bir ilişki kurmaya zorlar. Tek özgürlüğü müzik dinlemektir. Dinlediği müzikler hep Türkçe’dir. Odasında Tarkan’ın posterleri asılıdır. En yakın arkadaşı bir Türk’tür. Ailenin genel olarak bakışı da anavatana doğrudur. Fakat burada bulunmalarının temel sebebi sürgündür.

Film Almanya’da geçmesine karşın film boyunca karşımıza çıkan tek Alman, Cem’in duygusal bir yakınlık yaşadığı, fahişe Kim’dir. Kim, Pala lakaplı mafyöz bir Türk’ün pavyonunda çalışan bir fahişedir. Pala’ya bağlıdır. İş çıkışı arkadaşı ile pavyona gittiğinde Cem, Kim ile tanışır. Arkadaşının işinin bitmesini bekleyen Cem, Kim’e odasında duş olup olmadığını sorar. Birlikte Kim’in odasına giderler, Cem, iyice yıkanır. Et kokusundan arınmaya çalışır. Cem odada sadece duş alır. Kim’e ücretini verir. Kim ona bağırır ve odadan kovar. Ancak Cem, ondan hoşlanmıştır, ilişkileri gelişir ve aşka dönüşür. Ancak Cem, köyündeki nişanlısı ile evlenmek zorundadır. Birlikte oldukları ilk gece Kim, Cem’e daha önce birlikte olduğu bir Türk’ten bahseder. Bahsettiği adam sadece Temmuz ayında tatil için Türkiye’ye dönebilen bir işçidir. Bu nedenle adamın altı çocuğu da Nisan ayında doğmuştur. Kim’in anlattığı bu hikaye filme adını verir.

Bu arada Mehmet, Pala’nın da yardımıyla küçük mafyanın içine girer. Uyuşturucu satarak para kazanmaya başlar. Bu küçük dünyanın içinde Mehmet, yasadışı olarak sınıf atlamaya çalışmaktadır.

Evin babası sürekli odalardan birinde hasta yatmaktadır. Film boyunca babanın hastalığının ne olduğu vs ile ilgili bir bilgi verilmez. Ama annenin ona istediği gibi, sertçe davranmasından evde çok büyük bir otoritesinin olmadığı anlaşılır.

Dilan, Mehmet'in arkadaşı ile ilişki kurmaya çalışır ve gizlice görüşmeye başlarlar. Dilan, özgür değildir. Babasından, diğer tanıdıkların onları görmesinden çekinir, ağabeyleri-özellikle de Mehmet tarafından baskılanır.

Anne, Cem için yatak odası takımı satın alır. Ama Cem, evliliği ertelemek niyetindedir. Ama anne buna karşı çıkar. Cem, evleneceği kızı hiç tanımadığından, son on yılda sadece iki kez gördüğünden bahseder. Annesi “tanımaz olur musun amcanın kızı, hem hiç değişmemiş hala o zamanki kadar güzel” der. Ama Cem artık değişmiştir, kendi de bunu söyler.

Cem, damatlık kıyafetini diktirebilmek için tanıdıkları olan bir Türk terziye gider. Terziyi tezgahın arka tarafındaki odada namaz kılarken görürüz. Terziyi bir sonraki görüşümüz, Pala'nın pavyonunda olur. Yaşlı, sakallı terzi, Kim'le beraber olmak için odasına gitmektedir. Cem, çok sinirlenir ve sinirinde cama yumruk atar ve eli kesilir.

Bu arada Cem'in köyden gelen akrabaları Cem'e evlilik hediyeleri getirirler. Cem, evlenmek istememektedir. Dilan'la dertleşirler. Ertesi gün, Kim, Cem'i aramak için evine gelir. Ama Cem evde yoktur. Dilan, gelmesi için ağabeyine haber vermeye gider ama Cem, arkadaşıyla evlenince oturacağı evin boyasını yapmaktadır. Cem, apartmanın içinde bekleyen Kim'in yanına gider ve birlikte olurlar. Bu sırada bu görüntülere paralel olarak evdeki düğün hazırlıkları paralel kurguyla verilir. Baba tıraş olur, anne, Dilan ve Mehmet yeni giysiler giyerler. Cem, istemeyerek de olsa, kuzeni ile evlenir. Davul ve zurna eşliğinde gelin ve damat salona girerler. Gelinin yüzü örtülüdür. Cem, hala onu görmemiştir. Cem, gelinin

duvağını açar ve dans ederler. Dans ederken ailesinin ve tanıdıklarının yüzleri büyük bir hızla Cem'in karşısında dönerler. Film görselliği ile de kapalı bir yapı sergiler. Karakterlerin hemen hepsi daha zor ve kapalı bir yaşama doğru dönüktürler.

Çokdilli bir yapım olarak filmde Almanca, Türkçe ve Kürtçe olmak üzere üç dil konuşulur. Tüm müzikler Türkiye'dendir. Dilan, popüler Türk şarkıcısı Tarkan'ı dinler. Düğünde ailenin geldiği yörenin türküleri çalınır. Film Almanya'da yaşayan Türk göçmen bir ailenin hikayesini anlatır. Göçmenlik deneyimini özellikle bu deneyimi bireylerin nerede ve yaşamlarının hangi zaman diliminde dahil olduğunu göz önünde bulundurarak anlatır.

Yavuz, Türkiye'ye dönük bir yüz olarak şöyle diyor:

“Benim sinema alanında attığım ilk adımlar hep başarılı adımlardı ama bunun arkası nasıl gelecek bilmiyorum. Ben hep Almanya'da çalışmayı düşünmüyorum. Türkiye'de de çalışmayı düşünüyorum. Ama Avrupa'da bulduğum kaynağı oraya götürüp, orada çalışmayı düşünüyorum...”²⁰³

Küçük Özgürlük

Tür Ergenlik Hikayesi, Drama

Kategori Uzun Metraj

Yapım Yılı 2002

Yönetmen Yüksel Yavuz

Senaryo Yüksel Yavuz

Görüntü Yönetmeni Patrick Orth

Kurgu Lars Spaeth

Yapım Tasarımı Beatrice Schultz

Yapımcılar Ralph E. Cotta, Peter Stockhaus

Yapım Şirketleri Cotta Media Entertainment/Berlin, Peter Stockhaus

Film/Hamburg, ZDF/Mainz ortak yapımı

Oyuncular Cagdas Bozkurt, Leroy Delmar, Nazmi Kırık, Necmettin Çobanoğlu,

Susanna Rozkosny, Sunay Girişken

²⁰³ Yavuz, a.e.

Süre 98 dk, 2,900 m

Format 35 mm, color, 1:1.85

Orijinal Versiyon Almanca/Türkçe

Altyazılı Versiyonlar İngilizce/Fransızca

Festival Gösterimleri Ophüls Festival Saarbrücken 2003, Cannes 2003 (Directors' Fortnight), Giffoni 2003 (yarışma bölümü), Warsaw 2003, Cambridge 2003, The Hamptons 2003, Copenhagen 2003, Oslo 2003, Thessaloniki 2004

Finansal Destek BKM, Filmboard Berlin-Brandenburg, FilmFörderung Hamburg

Almanya Dağıtımı b.film Verleih/Berlin

Dünya Satışı Cotta Media Entertainment GmbH

Filmin Konusu: Diyarbakır'dan göç ederek, "Sofram" adlı Türk restoranında, restoran sahibi Şevket'in yanında evlere bisikletiyle kebab dağıtan Baran, köyündeki çatışmada ailesini kaybetmiş, Almanya'ya gelmiş ve iltica başvurusunda bulunmuş fakat reddedilmiştir. Bu evlere servis işi sayesinde Baran, kısa süreliğine de olsa farklı dünyalara, farklı hayatlara kısa girişler yapar.

Baran'ın etrafındakiler genellikle göçmen deneyiminin bir parçası olan karakterlerdir: Onun gibi Türkiye'den gelen Haydar, en yakın arkadaşı Afrikalı zenci Chernor, bir kafede garsonluk yapan Saray-Bosna'dan göçen Alma, yine Baran gibi Diyarbakır'dan Almanya'ya göç eden Selim, Alman toplumu içinde yasal ve yasal olmayan etnik gruplara dahildirler.

Filmin ana mekanı, Hamburg, Stern Chance'de Yüksel Yavuz'un kendi evinin yakın çevresidir.²⁰⁴ Yavuz, Küçük Özgürlük'ü bir dostluk hikayesi olarak tanımlıyor. Haydar ve Delil'in arasındaki ilişki, Selim ve Baran'ın babası arasındaki ilişki, Baran ve Chernor arasındaki ilişki, temel olarak birbirini korumak, birbiri için savaşmak ve iki kişi arasındaki sıkı dostluğa vurgu yapıyor.²⁰⁵

²⁰⁴ Yavuz, a.e.

²⁰⁵ Bülent Görücü, "Bir Yudum Özgürlük.", **Yeni Film Dergisi**, İstanbul, Ocak-Mart 2004 sayısı, s.28

Film hikayeyi diğerk taraftan bir toplum içinde ayakta kalmaya çalışan minör bir gözden Baran'ın ve yer yer Chernor'un gözünden anlatıyor. Yüksel Yavuz, filmin adını seçerken, Hamburg'da bulunan Küçük Özgürlük ve Büyük Özgürlük isimli iki sokağı gönderme yapıyor. Büyük Özgürlük sokağı oldukça şaşıalı, pavyon, bar ve kumarhaneleri ile tanınan bir sokak. Bunun karşısında Küçük Özgürlük ise, ismi gibi küçük, boş, yalın bir sokak. 1950'lerde Almanya'nın savaştan çıkması ile Almanların tanınmış oyuncusu Hans Alberts'in oynadığı "Büyük Özgürlük" filmine de bir gönderme var. Yavuz ise bugün, filmde yaklaşık elli yıl sonra Almanya'yı diğerk sokaktan göstermeye çalıştığını belirtiyor.²⁰⁶

Küçük Özgürlük filminde ilticası kabul edilmeyen Baran ve Chernor'un korkuları ve umutları aynıdır: Polise yakalanmamak. Benzer duygular, ve koşullar Chernor ve Baran'ı birbirine dayanak kılar. Yaşanılan dostluk, karşılıklı şefkat cinselliğe dönüşür. Filmin konusu sadece Türk göçmenlerinin sorunları ve çatışmaları üzerine değildir. Genel olarak evrensel göçmenlik deneyimini artyöresine alarak, daha önce değinildiğı üzere bir dostluk hikayesine ve majör bir toplum içinde minör ve üstüne üstlük yasadışı olarak varolabilme hikayesine dönüşür. Minör olma deneyiminin, yasa dışı göç deneyiminin, uyuşturucu satışından kaynaklanan yasadışılığın yanı sıra Chernor ve Baran'ın arkadaşlık ilişkileri de giderek marjinal bir çerçeveye girer.

Filmde Türkler'in göç deneyiminin yanı sıra Saraybosna'lı göçmen Alma'nın hikayesine de yer verilir. Kendi mesleğinden farklı olarak Alma bir kafede çalışmaktadır. Bir apartmanın üst katlarında olan dairesinin manzarasını Baran'a gösterirken, Alma, ülkesindeki savaştan söz açar. Otelden dışarı çıkamayan gazeteciler, Saraybosna'daki savaşı bir süre kaldıkları otelin üst katlarından televizyonlara gönderirler ve insanlar savaşı otelin pencerelerinden izlerler. Alma Baran'a bu kısa ama vatana özlemi dile getiren hikayeyi anlatır.

²⁰⁶ Yavuz, a.g.e.

Bir diğerk önemli nokta da, anavatanda süren çatışmanın burada da sürmesidir. Diyarbakır'dan Haydar ve Baran gibi göç eden Selim kim olduğunu bilmeyerek bisikletten düşen Baran'a yardım eder. Ama daha sonra Baran, Haydar aracılığıyla Selim'in anne ve babasının ölümünden sorumlu olan korucu olduğunu öğrenir ve Selim'in peşine düşer. Selim'de köydeki çatışmadan kaçarak buraya gelmiştir, ancak geçmişi burada da yakasını bırakmaz.

Yavuz'un kahramanlarının anavatandan ayrılışları gönüllü değildir. Yer yer ekonomik ve anavatandaki çatışmalardan bir kaçıştır. Dolayısıyla aksanlı sinema türleri göz önüne alındığında “sürgün sineması”nın anavatana dönük bakışları Yavuz'un sinemasında görülür. Yavuz evsahibi ülkenin koşulları içindeki karakterler üzerinde göç/sürgün deneyiminin izlerini araştırır.

Yavuz, filmlerinin hikayeleri ile ilgili şöyle diyor.

“bu biraz da şeyden kaynaklanıyor. bizim Almanlardan daha farklı bir sosyalizasyondan geçip kafamızdaki resimlerin biraz da farklı niteliklerinin olması. Ben biraz rsinema yaparken sinemanın şiirselliğine de önem vermeye çalışıyorum. Orada bazı resimleri tasarlarken biraz kamerayla farklı çalışıyorum ya da hikayelerini anlatmak istediğim karakterleri daha çok belgesel tarzda dile getirmeye çalışıyorum daha tabi bir şekilde dile getirmeye çalışıyorum. Yaptığım filmlerde bugüne kadar böyle profesyonel oyuncu sayısı ilk defa kamera karşısına çıkmış oyuncuların daha az. Bu biraz da hikayenin dayattığı bir olguydu ama ben bu Almanya'daki sinema-film alanında çalışan oyuncuların performansını beğenmiyorum yani yetersiz buluyorum ve anlatmak istediğim tarza uyan pek az oyuncuyla karşılaşıyorum...”²⁰⁷

Hikayelerde belgesel bir tarza varan doku araştırmasının yanı sıra Yavuz, insanların özellikle Almanların kafalarında oluşan önyargıları silebilmek için karakterlerini derinlikli olarak çiziyor. Tutum ve davranışları kendi bağlamı ve kültürü içinde belli bir mantığa oturtulan karakterlerin tepkileri, kültürlerini korumak için verdikleri mücadeleler böylelikle meşru bir düzeyde ele alınmış oluyor. Bununla ilgili olarak Yavuz şöyle diyor:

²⁰⁷ Yavuz, a.e.

“...Önyargının Almanlardaki ifadesini biraz da çürütmeye yok etmeye çalıştım. Örneğin onların bakkalda, restoranda vs de karşılaşılan insanlar sadece yüzeysel olarak tanıyorlar bir şekilde. Ama bunun arkasında ne var, nasıl bir hayat, nasıl bir insani kültür var, geçmişi nedir, nereden geliyor, kültürel dayanakları nerededir, biraz da bunun derinliğine inip bir karakteri anlatmaya çalışıyorum. Filmlerimin ilgi görmesinin sebeplerinden biri de ben onların kafasındaki o imajı yok etmeye çalışmamdan kaynaklanıyor.”²⁰⁸

3.3.4. Sülbiye Günar

1973'te Stuttgart'ta doğdu ve Stuttgart Müzik Akademisi'nde Piyano eğitimi gördü. Ardından 1995-2000 yılları arasında Berlin'de Alman Film ve Televizyon Akademisi'nde Yapım, Yönetim ve Senaryo Yazımı eğitimi aldı. Yardımcı yönetmen olarak çeşitli Alman yapım şirketlerinde çalıştı. Buna ek olarak serbest zamanlı kasting çalışmaları yaptı. İlk uzun metraj filmi Karamuk'un (2002) ardından 2003'te Saniye's Lust'u çekti.

Karamuk

Tür Ergenlik Hikayesi

Kategori Uzun Metraj

Yapım Yılı 2002

Yönetmen Sülbiye V. Guenar

Senaryo Suelbiye V. Guenar, Grit Neuber

Görüntü Yönetmeni Peter Przybylski

Kurgu Dora Vajda

Müzik Neil Black

Yapım Tasarımı Frank Polosek

Yapımcılar Sonja Goslicki, Anke Scheib

Yapım Şirketi Colonia Media/Cologne, WDR/Cologne ortak yapımı

Oyuncular Klaus J. Behrendt, Helga Goering, Burak Guelgen, Anne Kasprik, Julia Mahnecke, Adnan Maral, Buket Yeni

Süre 94 dk, 2,599 m

²⁰⁸ Yavuz, a.e.

Format 35 mm, renkli

Orijinal Versiyon Almanca

Altyazılı Versiyonlar English

Ses Teknolojisi Stereo

Festival Gösterimleri Hof 2002, Gothenburg 2003, Moscow 2003, Festival

Internazionale Cinema delle Donne Torino 2003, Créteil 2003

Ödülleri *Silver Plate* and *Special Prize* Torino 2003, *Special Mention* Créteil 2003

Finansal Destek Filmstiftung NRW

Almanya Dağıtımı Colonia Media/Cologne

Dünya Satışı Bavaria Film International / Dept. of Bavaria Media GmbH

Filmin Konusu: Babasının bir Türk olduğunu öğrenen Johanna, gizlice onu tanımak ister ve bu nedenle babasının restoranına çalışmak için başvurur. Johanna'nın kimliğinden haberdar olmayan babası, iş yerinde sadece Türkleri çalıştırdığı için onu işe almak istemez. Ama Johanna inatçıdır ve mutfakta çalışan aşçının gerçekten de bir yardımcıya ihtiyacı vardır ve Cumhur-baba- kızı olduğunu bilmeden Johanna'yı işe alır. Johanna'nın hayali Paris'te bir Moda okuluna gitmektir. Ama okula kaydolabilmek için yüklü bir paraya ihtiyacı vardır ve onunla yıllarca ilgilenmeyen babasının suçunun bir bedeli olarak bu parayı ondan çalmaya karar verir.

Filmin, Türkiye ile kurduğu ilişki ansızın, birdenbiredir. Filmde Türkiye'ye ilişkin ilk görüntü, Johanna'nın annesinin gizli eşyaları arasında bulduğu kartpostallardır. Üzerinde İstanbul'un genel manzarasına, önemli mekanlarına dair resimler-Beyazıt Meydanı, Sultanahmet Camii, Rumeli Hisarı, Boğaziçi vs-bulunan kartpostalları Cumhur, Johanna'nın annesine Türkiye'den göndermiştir. Kartpostallar "Karamuk" olarak imzalanmıştır. Johanna film boyunca şimdiki ailesi ile mutlu bir yaşam süren babasını suçlar. Çünkü Johanna'nın gözünden babası, annesini hamileyken bırakıp giden bencil biridir. Ancak öykünün ilerleyen kurgusunda, Cumhur'un Johanna'nın annesinin hamile olduğunu bilmediğini ve onu

eskiden çok sevmiş olduğunu öğreniriz. Tüm birikimini sakladığı elektronik şifreli kasanın şifresi de “Karamuk” tur. Bu Cumhuriyet’in, Johanna’nın annesini geçmişinden silmediğini gösterir. Filmin sonunda Cumhuriyet Johanna’ya “Karamuk”un nereden geldiğini anlatır. Karamuk, yaz dönemlerinde Cumhuriyet’in köyünde yetişen ahududunun köylü ağzındaki adıdır. Johanna’nın annesi ve Cumhuriyet, bir gün gezerken ahududu görürler. Cumhuriyet, Johanna’nın annesine buna kendi dilinde “Karamuk” dendiğinden bahseder. Böylece Johanna’nın annesi Cumhuriyet’a Karamuk adını takar.

Cumhuriyet’in artık yeni bir ailesi vardır. İki kızı-İdil ve Filiz-, eşi-Fusun- ile mutlu bir aile yaşamı sürmektedir. İdil, Johanna’nın aynı zamanda sınıf arkadaşıdır. Ama iki kız önceleri iyi anlaşamazlar. Johanna, Cumhuriyet’in restoranında çalışmaya başladıktan sonra orada çalışan ve Almanca bilmeyen aşçı Zervan ile aralarında bir yakınlaşma başlar.Ancak İdil de Zervan’ı beğenmektedir. Fakat ilerleyen sahnelerde, Johanna’nın İdil’in bir resmini yapması ile iki kızın ilişkileri ısınır. Johanna, restoranın10. yıl kutlaması için İdil’e ve Filiz’e elbise diker. Ve Paris’teki moda okulunun giriş sınavlarında kullanmak üzere bu dikim sürecini kamerayla kaydeder.

Cumhuriyet kendi ailesi ile Türkçe konuşur. Ancak filmde konuşulan baskın dil Almanca’dır. Bir sahnede hiç Almanca bilmeyen Zervan, Johanna ile iletişim kurmaya çalışır. Türkçe dener. Ve son olarak İngilizce konuşur ve Cumhuriyet’in ailesinden bahseder. Cumhuriyet, Johanna’yı işe almamak için onun hiç Türkçe bilmediğini ve aşçı ile iletişim kuramayacağını söyler. Bunun üzerine Johanna Sezen Aksu’nun hızlı ve ritmik bir şarkısından bir kaç dizeyi söyler. Oldukça yarım yamalak ve yanlış ama onun kararlılığını gösterir ve Cumhuriyet Johanna’yı işe alır. Sezen Aksu’nun müziği Almanya’daki Türk kökenli yönetmenlerin çoğunun filmlerinde Türkiye’ye dair yaptıkları vurgularda kullandıkları önemli bir estetik öğe olarak belirginleşir.

Filmde Johanna'nın annesi ve Cumhuriyet arasında geçmişte yaşanan ilişki mektuplarla sürmüştür. Johanna'nın karıştırdığı mektuplar ve kartpostallar nostaljik geri dönüşleri içerir. Johanna kendini geldiği yaşa kadar hep Alman olarak görmüştür. Babasının bir Türk olduğunu öğrendiği gün yakın arkadaşına, Türk gibi görünüp görünmediğini sorar. Arkadaşı: “belki bir İtalyan ya da Fransız olabilir, ama neden Türk?” der. Johanna film boyunca babasını ve babasının ailesini tanımaya çalışırken aslında kendisinin bu yeni “aitlik”ine ilişkin bilgiler de edinmeye çalışmaktadır.

Filmde Günar'ın çizdiği Türk ailesi oldukça modern ve eğitilmiş bir ailedir. Cumhuriyet'in eşi Füsun, kocasına üniversitedeki İngiliz erkek arkadaşından bahseder. Son model arabaları, şık döşenmiş evleri ile Türk ailesi Almanya'da sosyal ve ekonomik olarak elit bir yerdedir. Johanna, Cumhuriyet'ten parayı istemek yerine ondan çalabileceğini düşünür. Bir taraftan da kendisini istememesine karşın iki kızı ile şimdi mutlu bir yaşam süren Cumhuriyet'a öfkeli ve onu cezalandırmak ister. Johanna'nın annesinden Johanna'nın kızı olduğunu öğrenen Cumhuriyet, Johanna'yı anlayışla karşılar. Ona eğitimi için gereken parayı verir. “Türk olmak” Johanna'ya her hangi bir yük ya da köklü bir değişim getirmez.

Filmin yönetmeni Sülbiye Günar'ın yaşam öyküsü ile Johanna arasında birtakım benzerlikler göze çarpar. Günar'ın annesi de Johanna'nın annesi gibi bir Alman'dır. Babası ise Türk'tür. Günar, Johanna ve kendisi arasındaki benzerlikler için şöyle diyor:

“Johanna bana benziyor. Etrafindakiler Türkçe konuşuyor, ama o hiçbir şey anlamıyor. Buna rağmen kendini yabancı hissetmiyor. Moda yapmak, sanat yapmak istiyor. Fakat bunun için Türkiye ve Almanya'dan farklı bir seçeneği tercih ediyor. Paris'e gitmek istiyor. Benim gibi. Ben de Amerika'da yaşamak istiyorum örneğin. Ya da en azından yeni bir yere gitmek istiyorum.”²⁰⁹

²⁰⁹ Sülbiye Günar, -Yönetmen-, “Sülbiye Günar Sineması” konulu söyleşi, Berlin, 10.08.2003

Güner'in Türkiye'ye aşinalığı da aslında Johanna'dan fazla değil. Sülbiye Güner Türkiye'yle ilgili şöyle diyor:

“Türk kültürünü çok fazla tanımıyorum. Ben küçükken yazları Türkiye'ye giderdik. Türk müziğini, Türk kültürünü severim. Ama orada yaşamadım, burada doğup büyüdüm. Türklük benim bir parçam... Ama sadece belli bir parçam...Yarı yarıya desem belki uygun olur.”²¹⁰

Güner film dili ile ilgili şöyle diyor:

“Küçükken otomobille Türkiye'ye giderdik. Dört gün sürerdi Türkiye'ye gitmek. Arabanın penceresinden hep etrafı izlerdim. Konuşulanları anlamazdım ve bir çocuk olarak neler olup bittiğini anlamak için yazılara, resimlere, insanların yüzlerine bakardım. Film dilimde bunun etkisi olduğunu düşünüyorum.”²¹¹

Güner kendini kültürel olarak nerede gördüğü ile ilgili olan soruya ise şu cevabı veriyor:

“Öncelikle insanım, ve üzerinde farklı insanların, farklı kültürlerin var olduğu bir kürede yaşıyorum. Babam Türk, koyu renk saçlarım ve Türkçe bir ismim var...Fakat bir kültüre bağımlı değilim. Tabi ki ortak birtakım mizaç özelliklerimiz var. Ama bunlar sadece Türklükle ilgili değil. Kendimi her ikisi gibi de görüyorum. Bir taraftan da dünya vatandaşıyım.”²¹²

Güner, farklı kültürlerin çatışmasının yeni bir güç, yeni bir ortam yarattığını kültürlerin çarpışmasının çatışmayı yani hikayeyi yarattığını söylüyor. Bu göçün getirdiği çatışmaların doğurduğu hikayeler filmlerin ana eksenini oluşturuyor.

3.3.5. İdil Üner

İdil Üner, Türk bir anne babanın çocuğu olarak 1 Ağustos 1971'de Berlin'de doğdu. 1992-1996 yılları arasında Berlin Sanat Okulu'nda oyunculuk eğitimi aldı.

²¹⁰ Güner, a.e.

²¹¹ Güner, a.e.

²¹² Güner, a.e.

Oyunculuk yaptığı filmler arasında Anlat İstanbul (2005), Die Bullenbraut-Ihr erster Fall (2005), Saniyes Lust (2004), Feuer in der Nacht (2004), Visions of Europe (2004), Duvara Karşı (2004), Şehir Gerillaları (Neco Çelik), Schwer verknallt (2003), Club der Traeume-Marmaris (2003), Bella Martha (2001), Verliebte Jungs (2001), Die Liebenden vom Hotel Osman (2001), Temmuzda (2000), Zwei Maedels auf Mallorca-Die heiBeste Nacht des Jahres (2000), Spuren im Eis-Eine Frau sucht die Wahrheit (2000), TEAM Berlin-Tödlicher Wind (1999), Satıcı (1999), Weites Meer (1999), Kısa ve Acısız (1998), Polizeiruf 110-Kurzer Traum (1996), Liebe, Leben, Tod (1996), Das Geheimnis (1995), Tatort-Die Sache Baryschna (1994) yer almaktadır. Sanatçının ilk yönetmenlik denemesi ise başrollerini Fatih Akın'la paylaştığı Hotel Osman'daki Aşıklar filmidir.

Hotel Osman'daki Aşıklar

Tür: Romantik-Komedi

Kategori: Kısa Metraj

Yapım Yılı: 2001

Yönetmen: İdil Üner

Senaryo: İdil Üner

Görüntü Yönetmeni: Bernd Meiners

Kurgu: Andrew Bird

Müzik: Chris Heyne

Yapımcılar: Tobias Büchner

Yapım Şirketi: Peter Stockhaus Filmproduktion

Oyuncular: İdil Üner, Fatih Akın,

Süre:14 dk.

Format:Faz Beta SP/35 mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca/Türkçe

Altyazılı Versiyonlar: Türkçe/Almanca

Ses Teknolojisi: Dolby Stereo

Finansal Destek: BKM, Fİlmförderung Hamburg

Filmin Konusu: Ahmed ve İli, İli'nin Boğaz'ın tüm renklerini görme arzusu üzerine sahildeki bir otele yerleşirler. Ancak kaldıkları otelin sahibi ikilinin evli olmadıklarını ve yabancı olduklarını anlayınca onlardan para sızdırmaya karar verir. İki polisle birlikte çifti kaldıkları odada basmaya karar verirler. Sahte bir kavga çıkarıp kendilerini karı-koca gibi gösteren İli ve Ahmet, bu tuzaktan kurtulurlar.

Film Levent Yüksel'in İstanbul şarkısı eşliğinde Boğaz Köprüsü, Camiler, Boğaz sahilindeki yalılar, tekneler, sokakta gezen, piknik yapan insan görüntüleri, çocuklar ile başlar. Şehir tüm kimliklerin ötesinde öncelikle bir aşığın gözünden çizilmiştir. İli ve Ahmet, Boğaz'da otomobille gezerler. Ahmet İstanbul'a hayrandır ve filmde İstanbul bir geri dönüş mekanı ya da anavatan olma kimliğinin dışında çizilir.

Filmde Türkçe ve Almanca olmak üzere iki dil kullanılır. Filmin adı aynı ekranda hem Almanca hem Türkçe olarak belirir. Filmin mekanlarında klostrofobik bir yapı gözlenmez. Geniş dış mekan görüntülerinde ise, Boğaz'a, Boğaz köprüsüne, İstanbul silüetine, camilere yer verilir.

Karakter diyaloglarına göre Ahmet ve İli, Almanya'da yaşayan 2. ve 3. kuşak Türklerdir. Ama Ahmet işleri için Türkiye'ye gidip gelmektedir. Bu gezilerden birinde İli de ona eşlik eder. Kimlikleri dolayısıyla karakterler amfiboliktirler. Otel sahibi, Türk olmasına karşın Ahmet'ten "elin Almancısı" diye söz eder. Bu tanım Türkiye'de yaşayan Türklerin, Almanya'da yaşayan Türkler için sıkça kullandıkları bir ifade olarak karşımıza çıkar.²¹³ İstanbul, filmde bir turistin gözünden gösterilir. Filmdeki diğer Türk karakterler için de iki aşık "Almancı" olmaları nedeniyle otel sahibi ve polislerce aldatılmaya müsaittirler.

²¹³ Işın Greiner, "Almanya'da Yabancı, Türkiye'de Almancı", Neu-Ulm, Merhaba Yayınları, 1995, s. 19

İdil Üner, filminde aşık İli'yi oynamaktadır. Yönetmen İdil Üner filmle ilgili şöyle diyor:

“Bu filmde iki çok önemli nokta var. Bir, İstanbul’a olan bir aşk anlatılıyor, ifade ediliyor ve bir de küçük bir komedivari hikaye. Figürler yani filmde olanlar benim gibi Almanya’da yaşıyorlar, doğup büyüdüler ama İstanbul’a ya da Türkiye’ye büyük bir bağlılıkları var, çok seviyorlar oraya geliyorlar. Filmde Almanca ve Türkçe konuşuyorlar benim gibi. İstanbul’da Boğaz da geziyorlar, çünkü çok güzel İstanbul’un Boğaz’ı. Ben de öyle görüyorum olayı. Yani benim düşündüklerim, benim hissettiklerim İstanbul’a karşı orada karşılaştığım olayları da içine ekleyerek oluştu... Yaşadıklarımın yola çıkarak, onlar oluşturdu bu hikayeyi.”²¹⁴

Diğer taraftan aşıklar filmde Türk olmalarına karşın Almanya’dan gelmeleri dolayısıyla yabancı görülüyorlar. Filmde aşıklara otel sahibi ve polislerin tezgahladıkları oyun, kültürel bir temele dayanmaktadır. Otel sahibi ve polisler iki gence evlilik cüzdanı olmaksızın aynı otelde kalmanın Türkiye’de suç sayılacağını söyleyerek, onlardan para sızdırmak niyetindedirler. Ancak, ikili bu tuzaktan, Türk usulü bir kaynana-gelin kavgası hikayesi uydurarak, belge göstermeden onları evli olduklarına ikna ederek kurtulmayı başarırlar. Bu hikaye otel sahibi ve beraberindeki polislere oldukça tanıdık ve özür dileyerek onları rahat bırakırlar. Filmde “Türkiye’de Almancılar” bir taraftan yabancı ve dışarıda kabul edilirken, Almanya’daki Türklerin diğer taraftan bir yerinden dahil oldukları bu kültürün ritüellerine aşina olduklarını gösteriyor.

Üner filminin yapımı için BKM ve Filmförderung Hamburg gibi Alman film destek fonlarından destek almıştır ve filminde senaryo yazarı, yönetmen ve oyuncu olarak çoklu işlevleri yürütür.

²¹⁴ İdil Üner-Yönetmen-“İdil Üner ve Hotel Osman’daki Aşıklar Konulu Söyleşi”, Berlin, 07.08.2005

3.3.6 Sinan Akkuş

1970’de Erzincan’da doğan Sinan Akkuş, 1973’te ailesi ile birlikte Köln’e gider. 1992-1994 yılları arasında Kassel’de Germanistik ve Felsefe eğitimi alır. Daha sonra Görsel İletişim Bölümüne geçer. 1994-1998 yılları arasında kamera, kurgu vb branşlarda Kassel Film ve TV Yapım Şirketi BL&P’de çalışır.1995’te bir değişim programı ile Küba’ya gider. Diploma filmi olarak 2000’de “Sevda heiBt Liebe”yi çeker. Filmleri arasında Schnell und Sauber, (1994 Kısa Film), Mission Cuba (Kısa Video 1995), Zeig Dich!!! (1995, Kısa Film), Der Mann der fasziniert (1999, Video-Belgesel), Sabine auf der Hadsch (2000 TV-Belgesel), Sevda heiBt Liebe (2000,Kısa Film) ve Lassie (2002, Kısa Film) bulunmaktadır.

Sevda Sevgi Demektir

Filmin Orijinal Adı: Sevda heiBt Liebe

Tür: Drama

Kategori: Kısa Metraj

Yapım Yılı: 2001

Yönetmen: Sinan Akkuş

Senaryo: Sinan Akkuş

Görüntü Yönetmeni: Christian Rein

Kurgu: Dunja Campregher

Müzik: Chris Heyne

Yapımcı: Sinan Akkuş

Yapım Şirketi: Refika Film, Digital Editors Postproduktions GmbH, Arri TV Produktionsservice GmbH ve Köllner Film Haus

Oyuncular: Anja Nejarri, Fatih Çevikkollu, Orhan Kömürcü

Süre:14’04”

Format:35 mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca

Ödüller: Open Air Filmfest Weiterstadt 2000, Short Cuts Cologne 2000, *

Publikumspreis

Kinofest Lünen 2000, Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest 2000, Regensburger Kurzfilmwoche 2000, www.filmgarten.com * Publikumspreis (30.11.2000), Mainzer Filmfest 2000, Solothurner Filmtage 2001, Filmtage Tübingen 2001, Grenzland Filmtage Wunsiedel 2001, W.F. Murnau Stiftung: * Kurzfilmpreis 2001, Kurzfilmtag Thalmässing 2001, Kurzfilmtage Winterthur 2001

Filmin Konusu: Ailesi tarafından erkek arkadaş edinmesi yasaklanan 22 yaşındaki Sevda, Adnan’la güzel bir beraberlik yaşamaktadır. Ancak bunu gizlemek zorundadır. Bir yıl boyunca bu beraberliği sorunsuz yürütürler. Ama onları bekleyen kötü bir sürpriz yaşanır ve Sevda’nın ağabeyi aşıkları yakalar.

Sinan Akkuş, diploma filmi olan Sevda heiBt Liebe’yi anlatırken, kendi yaşadıklarımızdan kaynaklanan ve Alman kültüründen tanıdıklarımızı kaynaştırarak, Almanlara tanımadıkları yeni bir şey anlattıklarını ifade ediyor.²¹⁵

Almanya’da Türkiye’de sahip oldukları değerlerini daha katı biçimde sürdürmeye çalışan Sevda’nın ailesi onun bir erkek arkadaş edinmesine izin vermezler. Bu geleneğin eli Sevda üzerinde (Duvara Karşı’dakine benzer biçimde) ağabey tarafından yoğun olarak hissettirilir. Ancak, ağabeyin hışmına uğrayacak olan Sevda’nın sevgilisi Adnan da Türk bir göçmen ailenin çocuğudur ama kızkardeşi ile ilişkisi diyaloga dayalıdır ve özgürleştiricidir. Kızkardeşinin arkadaşının doğumgününe katılmasında bir sakınca görmediği gibi onu babasına karşı da savunur. Ancak bu arzusu babanın tokadıyla kesilir. Adnan’ın ailesinin evinde Türklere dair etnik kodlar göze çarpar. Eve dair görüntüler namaz kılan bir kadın ve yaşlı bir adam ile başlar. İnce belli çay bardakları ile çay servisi yapılmaktadır. Odada çok sayıda insan oturmakta, iki kadın kahve fincanından fal bakmaktadırlar. Bir genç yaşlılardan birinin elini öper başına koyar. Duvarda dinî resimler, simgeler vardır. Ev tipik bir Türk evi olarak çizilir.

²¹⁵ Sinan Akkuş, -Yönetmen-, “Sinan Akkuş Sineması” konulu söyleşi, Köln, 26.07.2003

Sevda ve Adnan ilişkilerini ailelerinden gizli olarak sürdürürler. Birlikte geçirdikleri zamanlar için Sevda işyerinde fazla mesaiye kaldığı konusunda ailesine yalan söylemektedir. Adnan'ın evinden kendi evini telefonla arar. Bu arada Adnan arka fonda Almanca konuşarak işyerinin sessel atmosferini yaratmaya ve Sevda'yı inandırıcı kılmaya çalışır.

Filmde 2. ve 3. kuşak aralarında ağırlıklı olarak Almanca konuşur. Ancak Sevda annesine iş yerinde olduğunu telefonda Türkçe olarak söyler. Adnan'ın kızkardeşi arkadaşının doğumgününe gidebilmek için Türkçe izin ister. Birinci kuşakla ikinci kuşağın iletişim dili Türkçe'dir. Ancak kendi aralarında Almanca konuşurlar.

Adnan, Sevda ile sokaklarda ele ele dolaşmak, öpüşmek ister. Sevda Hamburg'ta tıp okuma hakkı kazanır ve Adnan'la Hamburg'a gitme hayalleri kurarlar. İki genç özgürlüğe yaklaşmanın mutluluğu içindedirler. Ama bu mutluluk çok kısa sürer. İkiliyi öpüşürken yakalayan Sevda'nın ağabeyi Yusuf, silahla aşıkların üzerine yürür. Adnan konuşarak Yusuf'la anlaşmaya çalışır. Ama Yusuf, Adnan'a hakaret eder. Adnan küçük bir mücadeleden sonra silahı alır. Adnan'a doğrultur ve konuşmaya devam eder. Ama Yusuf'un Adnan'ın üzerine atılmasıyla silah patlar ve Yusuf ölür. İkilinin romantik ve mutlu başlayan aşkı, Adnan'ın katil olarak hapse girmesiyle son bulur. Hikaye geleneğin yoğun baskısının genç yaşamlar üzerinde ne kadar yıkıcı olabileceğini anlatıyor.

Sinan Akkuş, kendi böyle bir baskıyı yaşamamış, bununla birlikte hikayenin kaynağı hakkında şöyle diyor:

“Benim şimdiye kadar hep Alman kız arkadaşım vardı ve ondan sonra bir defa bir Türk kız arkadaşım oldu. Ben de o yaşamı hiç tanıımıyordum, bilmiyordum. Misal, ben bilmiyordum onun oğlan arkadaşı olmaması lazım ya da o evde yaşıyor şu bu ne tür problemler çıkıyor diye... Ben Türk olmama karşın bir kız olarak onun yaşadıklarını tanıımıyordum...Ve bunun üzerine bir film yapmak istedim.”²¹⁶

²¹⁶ A.e.

Sevda ve Adnan'ın hikayesi temel olarak kavuşamayan iki aşığın hikayesi. Özel olarak ise bu hikaye yabancı bir ülkede anavatana dair değerlerini korumaya çalışan bir ailenin korumacı yaklaşımını temel alıyor. Ve bu aşk hikayesini göç ve kültürel farklılık perspektifinden anlatıyor.

Lassie

Filmin Orijinal Adı: Lassie

Tür: Komedi

Kategori: Kısa Metraj

Yapım Yılı: 2002

Yönetmen: Sinan Akkuş

Senaryo: Sinan Akkuş

Görüntü Yönetmeni: Fred Schuler

Kurgu: Dunja Campregher

Müzik: Chris Heyne

Yapımcılar: Hermann-Joseph Emons, Stefan Schubert, Ralph Schwingel, Anita Elsani

Yapım Şirketi: Wüste Film produktion, Wüste Film West, Refika Film,

Oyuncular: Hilmi Sözer, Adnan Maral, Misel Maticevic, Tayfun Bademsoy, Denis Moschitto, Arne Fedhusen, Suzan Şekerci, Nick Dong Sik, Stefan Gebelhof, Sinan Akkuş

Süre:10'21"

Format:35 mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca

Alt yazılı Versiyonlar: Türkçe

Ses Teknolojisi: Dolby Dijital

Festival Gösterimleri ve Ödüller: 2003 Rüsselsheimer Filmtage 2.'lik Ödülü , 2003 deutsche-türkischen Filmtage Nürnberg 3.'lük Ödülü, 2002 Kinofest Lünen 1.'lik Ödülü, Juni 2002 Kurz Film des Monats, FBW

Finansal Destek: FFA

Filmin Konsu: Dönerci olan amcası için reklam filmi çeken İbo, çekeceği filmdeki gangsterleri oynamak üzere dört tane oyuncu kiralar. Gelenler ise gangsterlerdir ama oyuncu değil.

Sinan Akkuş, Lassie'nin senaryosunu Fatih Akın ve Ruth Toma'nın "Kebab Connection" fikrinden esinlenerek oluşturmuştur. Kısa film olması dolayısıyla mekan ve karakter sayıları sınırlı sayıdadır. Filmin geçtiği ana mekan "Dönerci Ahmet Amca" isimli bir döner dükkanıdır. Dönerci, oldukça klasik çizilmiş bir dükkandır. Oryantal süslemeler ve tezgahın arkasında kaynayan bir çaydanlık, barda duran bir nargile ve tavla Türkiye'ye özgü motifler olarak göze çarpar. Tezgahın ardında döner et pişmektedir. Filmde, Ahmet Amca'nın yeğeni, döner dükkanı için bir reklam filmi çekmektedir. Filmde kapalılık, klostrofobi yoktur. Etnik kodların yanı sıra filmde Kung-Fu, Bonanza, Lassie gibi küresel popüler kodlar da kullanılır.

Ahmet Amca'nın yeğeni İbo'nun çektiği reklam filminde farklı milletlerden belli başlı bazı klişe figürler kullanılır. Farklı dünya mutfaklarını simgelemek üzere, bir İtalyan, Fransız ve Çinli kullanılır. Bu mutfaklara karşı Ahmet Amca'nın döneri en lezzetli yemek olarak takdim edilir. Filmde ağırlıklı olarak Almanca konuşulur. Ancak Altan özellikle Türkçe olarak küfreder. Dönerci Ahmet Amca ise, yeğeni ile Almanca konuşur ama vurguları ve bazı sözcükleri Türkçe kullanır. Üçüncü kuşak olarak İbo, filmde amcası da dahil kimseyle Türkçe konuşmaz.

Filmde tüm karakterler yabancılarıdır. Filmin açılış sekansında Türk Altan'ı ve Sırp Boban'ı görürüz. Montana ise muhtemelen takma isim kullanan bir Türk'tür. Ahmet Amca, birinci ya da ikinci kuşaktan bir Türk'tür. Yeğeni İbo da üçüncü kuşağa dahildir. İbo'nun çektiği reklam filminin oyuncularını da farklı ulusları temsil ederler. Sinan Akkuş, Lassie'deki Türk tipinin çizimi için şöyle diyor:

"Bizim burada Almanya'da çok farklı tipte Türkler var tabiki. Her yerde insanlar farklı çünkü. Misal Lassie'de ise, komedi diye, Lassie'de çizdiğim Türkler çok komik,

tabancalı, doğru dürüst Almanca konuşamıyorlar, edemiyorlar. Böyle de çok çok Türkler var. Yani Türkleri çizdiğimde tabiki çok farklı diye nasıl lazımsa öyle çiziyorum...Nasıl bir filmse ona göre düşünüp Türkleri çiziyorsun. vs. Çok farklı Türk tipleri var. Filme göre ben de bir tipi seçiyorum ve onu çiziyorum. Genel bir Alman ya da genel bir Türk çizmiyorum, hepsi değişik. Çoğu sanıyor ki, örneğin bir Türk gelir buraya, fabrikada çalışır, doğru dürüst Almanca bilmez, dövüş, kavga vs. Ama ben de çok Türk tanıyorum. Okula gidiyorlar, doğru dürüst Almanca konuşuyorlar, film üzerine okuyorlar ya da hukuk okuyorlar. Çok farklı Türkler var tabiki.²¹⁷

Akkuş filmlerinde karakterlerin kültürel arıyöreleri çatışmayı konumlandırır. Özellikle Lassie'nin çatışmasının eksenlerinden biri de birinci kuşak dönerci Ahmet Amca ile yeğeni İbo arasındadır. Akkuş filmlerinde karakterler arası çatışmaları özellikle kültür eksenli çatışma üzerinde kurar.

²¹⁷ A.e.

SONUÇ

Çalışmanın birinci bölümünde, kültürlerin kesişim alanlarında kimliğin oluşumu konusunda yer verilmiştir. Bu bağlamda, öncelikle toplum ve toplumun kültürü kavramlarına değinilmiş ve toplum kavramını oluşturan temel unsurlara yer verilmiştir. Modern toplum kavramı tanımlanmıştır. Buna göre; modern toplum, devletin kontrolünü varsayar, diğer toplumlardan sınırlarla ayrılmıştır ve kendi içinde homojen, kültür, dil, eğitim standardı belirlenmesini öngörür. Alman sosyolog Ulrich Beck, bunu (Somersan'ın çevirisiyle) “kavanoz toplum kuramı” olarak tanımlamıştır. Bu kurama göre toplumlar, devlet toplumudurlar. Dolayısıyla varolan kurumlar ve yapıları da devlet şekillendirir. Kavanoz toplum kuramının bir uzantısı olan bütünselci kültür yaklaşımı ise, ortak anlam ve değerlerin kültürlerin özünü oluşturduğu görüşünden hareketle, kültürü ulusal sınırlar içine değerlendirir. Kültürü değişmeyen bir olgu olarak ele alan bu yaklaşımdan yola çıkıldığında, kültürlerin kesişimi ve kültürel alışım sorunlu süreçler olarak görülür. Ancak küreselleşmeyle gündeme gelen, modern teknolojinin (uydu televizyonları, telefon, ulaşımın kolaylaşması), göçlerin yarattığı koşullarla oluşan ulus-aşırı toplumsal alanlarda ortaya çıkan ara-alan kültürünün ve kimliğinin bu yaklaşımla değerlendirilmesi eksik ve hatalı olacaktır. Buna karşılık, bu bölümde, Kaya'nın senkretik kültür nosyonu olarak isimlendirdiği yaklaşıma değinilmiştir. Bu yaklaşım kültürü, sınırlar arasında geçişken, dinamik bir alışım süreci olarak görme eğilimindedir. Bu bağlamda, farklı araştırmacılar tarafından kullanılan kültürel alışımı ifade eden kavramlar –üçüncü kültür, siyah Atlantik, kes-yapıştır, etnik manzaralar, bağlam-sız kültürler, mulatto, hibrit, kültürel brikolaj, modern diasporik kimlikler- tanımlanmıştır. Modern diasporik kimlikler olarak da isimlendirilen bu kimlikler, diasporik kimliklerden, “anavatana yönelme”nin ortadan kalkması ile farklılaşırlar. Bu bağlamda diaspora kavramının ölçütlerine ve ardından “anavatana yönelme”nin ortadan kalktığı durumları ifade eden Clifford'un “yarı diaspora” kavramına yer verilmiştir.

Birinci bölümün ikinci kısmında ise kültürlerin kesişim alanları dediğimiz bu alanlardaki sinemasal üretim pratiklerine yer verilmiştir. Nesiller arasında bir ara-

alan kimliği yaratan bu kültürün maddi kültür üretimi olarak sinemasal üretimi ele alınmıştır. Bu bağlamda, “aynı anda hem içeride, hem dışarıda,” diaspora filmlerini de kapsayan halkası ile Üçüncü Sinema’ya, 1970’lerden bugüne İngiliz Sinemasında, marjinden anaakım sinemaya doğru gelişen Siyah-İngiliz ve Asyalı-İngiliz Sinemalarına, yaşanan mekanın yarattığı geçişliliği, kimlik ve aitlik sorunsalını işleyen Hong Kong Sinemasına ve Fransa’da Kuzey Afrikalı kökenden gelerek, ana akım sinemaya doğru bir gelişme gösteren ikinci kuşak Beur’lerin kültürel üretimi olarak Beur Sineması’na yer verilmiştir.

İkinci bölümde ise, kültürlerin ara-alanlarında konumlanan bu sinemaların ortak öğelerini kategorileştiren ve bu üretimleri, filmin sahip olduğu görsel biçem, anlatı yapısı, karakterleri, olay örgüsü, duygu yapısı, auteurün konumu ve üretim biçimi açısından değerlendiren Hamid Naficy’nin “Aksanlı Sinema” kategorileştirmesine yer verilmiştir. Buna göre, Naficy, aksanlı sinemacıları, toplumsal oluşumların ve sinemasal pratiklerin ara-alanlarında çalışan sinemacılar olarak tanımlar. Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümü Naficy’nin sözünü ettiği toplumsal oluşumların ara-alanları kavramını açıklamaktadır. Bu bölümde ise, öncelikle sinemacıların anlatı yönelimlerine bağlı olarak aksanlı sinemanın türleri üzerinde durulmuş ve aksanlı sinema, sürgün sineması, diaspora sineması ve post-kolonyal etnik kimlik sineması olarak üç bölümde incelenmiştir. Sinemasal pratiklerin ara-alanlarında olma kavramı üretim koşullarından hareketle ara-alan üretim biçimi ve kolektif üretim biçimi kavramları bağlamında tanımlanmıştır. Ara-alan üretim biçimi kapsamında, aksanlı sinemacıların altında çalıştıkları finansal koşullara, yönetmenin payına düşen iş yükünün artması, filmlerin çokdilliliği, dağıtım ve gösterim koşullarına değinilmiştir; kolektif üretim ve algılanmayı koşul sayan kolektif üretim biçimi bağlamında ise, filmlerin kolektif üretimini ve kolektif dağıtımını ile farklı ülkelerde bu üretimi tesis eden kuruluşlara ve bu kuruluşların misyonlarına yer verilmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise, sinemada Almanya-Türkiye ilişkisi bağlamında, Türkiye’den Almanya’ya göçün kısa tarihi ile bu göçün tarihine paralel sinemasal

üretimlere yer verilmiştir. 2. ve 3. kuşak Türk asıllı Alman yönetmenlerden, Fatih Akın'ın Kısa ve Acısız, Temmuzda, Geri Dönmeyi Unuttuk, Solino, Duvara Karşı filmleri, Buket Alakuş'un Anam filmi, Sülbiye Günar'ın "Karamuk", Yüksel Yavuz'un Nisan Çocukları, İdil Üner'in "Hotel Osman'daki Aşıklar", Sinan Akkuş'un "Sevda Sevgi Demektir" ve "Lassie" adlı filmleri aksanlı sinemanın biçimsel unsurları olan görsel biçim, anlatı yapısı, karakterler, duygu yapıları, ve sinemacının konumu açısından incelenmiş ve genel olarak 2. ve 3. kuşak Türk asıllı yönetmenlerin filmlerinin Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema" olarak kategorileştirdiği ara-alansal sinemasal üretim biçiminin özelliklerini taşıdığı saptanmıştır. Bu bağlamda Almanya'daki 2. ve 3. kuşak Türk kökenli yönetmenlerin filmsel üretimi, özellikle auteurün konumuna, sosyalizasyona girdiği yaş grubunun özelliğine bağlı olarak, filmlerinde kullandığı karakter, anlatı yapısı ve anavatanla kurduğu ilişkiler temel alınarak aksanlı sinemanın kategorilerine dahil edilebilir. Üretim süreci ve anlatı bağlamında ise Almanya'daki 2. ve 3. kuşak Türk kökenli yönetmenlerin filmsel üretimlerinin ortaya çıkış dinamikleri açısından Fransa'daki ikinci kuşağın üretimi Beur sinemasına; gelişim ve anlatı pratiklerinin dönüşümü, marjinden merkeze doğru ilerleyen hareketlenmesi ve anaakım sinemaya doğru bir gidiş eğilimi göstermesi ile Siyah-İngiliz, Asyalı İngiliz Sinemalarına benzer bir yönelim çizmektedir. Sonuç olarak, Almanya'daki 2. ve 3. kuşak Türk yönetmenlerin sineması, her iki ülkenin kültürel geleneklerinin yanı sıra sinemasal geleneklerinden de etkilenir; auteurün konumundan değerlendirildiğinde ikili bir deneyimin ürünüdürler. Naficy'nin kullandığı anlamıyla auteurlerin toplumsal ara-alansal kimliklerinin ve kolektif ve ara-alansal üretimi kapsayan sinemasal üretim ara-alan pratiklerinin özelliklerini taşımaları dolayısıyla aksanlı sinemanın örnekleri olarak değerlendirilebilirler.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, Nermin **Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002
- Adanır, Oğuz **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003
- Akçaylı, Nurhan **Federal Almanya’da Yaşayan Türkler ve Sorunları**”, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 1986
- Alakuş, Buket: Yönetmen-, “Buket Alakuş Sineması” konulu röportaj, Hamburg, 01.08.2003
- Allen, Robert **The Penguin Concise English Dictionary**”, London, Penguin Books, 2002
- Anderson, Benedict **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökleri ve Yayılması**, çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 1995
- Akın, Fatih: Yönetmen-, “Fatih Akın Sineması” konulu söyleşi, İstanbul, 15-25 Nisan 2003
- Akın, Fatih: -Yönetmen- Solino, Audio-Yorum, Almanca- İtalyanca Versiyon, X Verleih, Warner Bross.
- Akkuş, Sinan: Yönetmen-, “Sinan Akkuş Sineması”

konulu söyleşi, Köln, 26.07.2003

- Aksoy, Nazan Çokkültürlülük Üzerine, **Modernleşme ve Çokkültürlülük**, İstanbul, Helsinki Yurttaşlar Derneği, İletişim yayınları, 2001, s.44-48
- Armes, Roy **Third World Filmmaking and the West**, California, University of California Pres, 1987
- Asian Cinevision (Çevrimiçi)<http://www.asiancinevision.org>, 25.04.2005
- Atton, Chris **Alternative Media**, California, Sage Publications, 2002
- Baumann, Zygmunt: **Sosyolojik Düşünmek**, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998
- Betton, Gerard **Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar** İstanbul, İletişim Yayınları, 1990
- Bresson, Robert **Sinematograf Üzerine Notlar**, çev. Nilüfer Güngörmüş, İstanbul, Nisan Yayınları, 2000
- Brauerhoch, Anetta Die Heimat des Geschlechts oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen zu Shirins Hochzeit von Helma Sanders-Brahms, **“Getürkte Bilder”**, Ed. by Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius, Marburg, Schüren Presseverlag, Arnoldshainer Filmgespraeche Bd.12, 1995, s.109-113

- Brubaker, Rogers The ‘Diaspora’ Diaspora”, Ethnic and Racial Studies, cilt 28, no. 1, Ocak 2005
- Chanan, Michael The Changing Geography of Third Cinema” **Screen, Special Latin America Issue**, cilt 38, no.4, 1997, s.253.-260
- Chen, Victoria (De)hyphenated Identity: The Double Voice in the Woman Warrior”, (Çevrimiçi) http://www.roxbury.net/OV4_Web.pdf, 10.02.2005
- Deleuze, Gilles **Cinema 2:The Time-Image**, çev. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, Minesota, University of Minesota Press, 1989
- Deleuze Gilles,
Guattari, Felix **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**”, çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden,İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Demir, Ömer
& Acar, Mustafa **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Ankara, Vadi Yayınları, 1997
- Eryılmaz, Aytaç “Yitirilmiş Kuşak”, Cumhuriyet Hafta, 11-17 Ekim 1991
- Faist, Thomas **Uluslararası Göç ve Ulusaşırı Toplumsal Alanlar**, çev. Azat Zana Gündoğan, Can Nacar, İstanbul.,Bağlam Yayınları,2003

- Freiberg, Freda Border Crossings:Ann Hui’s Cinema” (Çevrimiçi)
<http://www.senseofcinema.com/contents/02/02/hui.html>,
10.02.2005
- Gazetas, Aristides **An Introduction to World Cinema**, London,
Mc Farland Company, 2002
- Gilroy, Paul “Black Atlantic as a Counterculture of Modernity”,
Theorizing Diaspora: a reader, Ed. by Jana Evans
Brazier, Anita Manner, 2003, s.49-80
- Göktürk, Deniz, Turkish Delight-German Fright”:
Migrant Identities in Transnational Sinema”,
s.7, (Çevrimiçi)
<http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/mediated.pdf>
11.09.2004
- Görücü, Bülent “Bir Yudum Özgürlük: Yüksel Yavuz İle Söyleşi”,
Yeni Film Dergisi, İstanbul, Ocak-Mart 2004 sayısı,
s. 44
- Greiner, Işıl **Almanya’da Yabancı, Türkiye’de Alman**,
Neu-Ulm, Merhaba Yayınları, 1995
- Günar, Sülbiye Yönetmen-, “Sülbiye Günar Sineması” konulu söyleşi,
Berlin, 10.08.2003
- Hannigan, John Culture, Globalization and Social Cohesion: Towards a
De-territorialized Global Fluids Model, (çevrimiçi)
<http://www.cjconline.ca/viewarticle.php?id=724&layout=html>,
02.04.2005

- Interforum, (Çevrimiçi) www.interforum.net/überuns/index.html,
12.04.2005
- Kastaryano, Riva Settlement, transnational communities and citizenship,
(Çevrimiçi)
<http://www.ceri-sciences-pro.org>,
15 Mart 2005
- Kaya, Ayhan **Sicher in Kreuzberg:
Berlin'deki Küçük İstanbul:
Diasporada Kimliğin Oluşması**,
İstanbul, Büke Yayınları, 2000
- Kongar, Emre **Kültür Üzerine**, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1982
- Kolker, Robert P. **Yalnızlık Sineması**, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul,
Öteki Yayınları, 1999
- Kulaoğlu, Tuncay TÜRKMALMAN Sineması ve Kimlik Derdi,
(Çevrimiçi)
<http://www.kozmopolit.com/Aralik02/Kultur/TK3.html>
30.10.2003
- Law, Clara Yönetmen- “Goddess of 1967” Audio-Yorum, Çince
Versiyon, Universal Laser & Video Co. Ltd.
- Li, Dian, Narrating the Chinese Diaspora, (Çevrimiçi)
<http://senseofcinema.com/contents/directors/03/law.html>,
13.02.2005
- Loomba, Ania **Kolonyalizm, Postkolonyalizm**, çev. Mehmet Küçük,
İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000

- Lotman, Yuriy **Sinema Estetiğinin Sorunları:Filmin Semiotiğine Giriş**, çev. Oğuz Özügöl, Ankara, Öteki Yayınları, 1999
- Marchetti, Gina Transnational Cinema, Hybrid Identities and the Films of Evans Chan”
(Çevrimiçi) <http://ginacao.tripod.com/index.htm>,
24.09.2004
- Marks, Laura Deterritorialized Filmmaking: A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema”, **Screen**, 35, no.3, 1994
- Mccredie, Elise Clara Law: An Impression of Permanence”
(Çevrimiçi)
<http://www.realtimearts.net/rt43/mccredie.html>,
11.04.2005
- Mcneil, Tony Les Beurs en France, (Çevrimiçi)
<http://www.sunderland.ac.uk/~os0tmc/contemp1/keur.htm>,
23.04.2005
- Mcneil, Tony “Mathieu Kassovitz La Haine”, (Çevrimiçi)
<http://www.sunderland.ac.uk/~os0tmc/contemp1/lahaine.htm>,
23.04.2005
- Mercer, Kobena “Diaspora Culture and The Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain”,
Black Frames:Critical Perspectives on Black Independent Cinema, London,
The William Byrd Pres Inc., 1988, s.50-61

- Minh-Ha Trinh T. **Framer Framed**, London, Routledge, 1992
- Monaco, James **Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası**, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002
- NAATA (Çevrimiçi)<http://www.naatanet.org>, 25.04.2005
- Naderi, Amir Naderi-on-Naderi, (Çevrimiçi)
www.ifvc.com/naderi-on-naderi.htm, 10.04.2005
- Naficy, Hamid “Between Rocks and Hard Places: The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema”, **Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place**, Ed. by. Hamid Naficy, London, Routledge, 1999, s.125-147
- Naficy, Hamid **Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**, Princeton N.J, Princeton University Pres, 2001
- Ogidi, Ann Retake Film Video Collective, (Çevrimiçi)
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/521498/>
British Film Institute Resmi Web Sitesi, 12.04.2005
- Ogidi, Ann Sankofa Film and Video, (Çevrimiçi)
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/521498>
British Film Institute Resmi Web Sitesi 12.04.2005
- Ogidi, Ann Ceddo (Çevrimiçi)
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/569785/html>,
British Film Institute Resmi Web Sitesi, 12.04.2005

- Ogidi, Ann Black, Asian and Chinese Film, British Film Institute
Internet Sitesi , (Çevrimiçi)
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/445608/index.html>,
24.05.2005
- Özön, Nijat **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema
Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000
- Rivera-Salgado,
Gaspar **Mixtec Activism in Oaxacalifornia: Transborder
Grassroots Political Strategies**,
American Behavioural Scientist, 1999
- Parlatır, İ; Gözaydın,
N; Zülfikar H; Aksu,
T; Türkmen; S,
Yılmaz, Y: **TDK Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Tarih Kurumu
Basım Evi, 1998, s.1436
- Pascual,
Monica Calvo: My Beautiful Laundrette: Hybrid “Identity”, or the
paradox of conflicting identifications in “third space”,
Asian-British Cinema of the 1980s”, Miscelanea: A
Journal of English and American Studies 26, 2002
- Rotha Paul,
Griffith Richard: **Sinema Yazıları**, çev. Ayzer Ovatman, İstanbul,
İzduşum Yayınları, 2001

- Stam, Robert: **The Hour of Furnaces and the two avant-gardes, The Social Documentary in Latin America**, ed. by Juliana Burton, Pitsburg, University of Pitsburg Pres, 1990,
- Shohat, Ella,
Stam, Robert: **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**”, London & NewYork, Routledge, 1994
- Stevenson, Jack **Dogme Uncut**, Santa Monica, Santa Monica Pres, 2003
- Scognamillo,
Giovanni: **Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1996
- Scognamillo,
Giovanni: **Dünya Sinema Sanayii**, İstanbul, Timaş Yayınları,1997
- Sawhney,
Cary Rajinder: Asian British Cinema, (Çevrimiçi)
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/475617>
British Film Institute Internet Sitesi 28.04.2005
- Safran, William **Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return, Diaspora** cilt I, no.1, 1991
- Somersan, Semra **Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2004

- Suzan, Gülseren;
Menzel, Jochen When The Guests Stayed On”, VHS, Yön:, Belgesel
Film, (c) INTERNATIONES 1997,
Almanca, İngilizce Altyazılı Versiyon
- Swallwell, Melanie The Senses and Memory in Intercultural Cinema,
(çevrimiçi)
<http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n32swallwell>,
03.03.2005
- Şenyapılı Önder **Sinema ve Tasarım**, İstanbul, Boyut Yayınları, 2002
- Tarr, Carrie Questions of identity in Beur cinema from Tea in the
Harem to Cheb, **Screen**, Vol. 34, No. 4, 1993,
s.321-342
- Teo, Stephen Local and Global Identity:Whither Hong Kong
Cinema (Çevrimiçi)
<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/7/hongkong.html>, 17.09.2000
- Third World Newsreel (Çevrimiçi) <http://www.twn.org>, 25.04.2005
- Turan, Kadir **Almanya’da Türk Olmak: Federal Almanya’da
Yaşayan 2. Kuşak Türklerin Sosyalleşmesi ve
Kültür Değişmesi**”, İstanbul, Söner Yayınları, 1992
- Töteberg, Michael “Alle Türken Heissen Ali”, Sozialkritik und
Melodrama zu “Angst Essen Seele Auf” von Rainer
Werner Fassbinder, **“Getürkte Bilder”**, Ed. by Ernst
Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius, Marburg,

Schüren Presseverlag, Arnoldshainer Filmgespräche
Bd.12, 1995, s.99-108

Ty, Eleanor Rethinking the Hyphen: Asian North American and
European Ethnic Texts as Global Narratives”
(çevrimiçi)
<http://www.utpjournals.com/product/cras/323/ty.html>,
02.02.2005

Uygur, Nermi **Dilin Gücü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997

Üner, İdil Yönetmen-“İdil Üner ve Hotel Osman’daki Aşıklar
Konulu Söyleşi”, Berlin, 07.08.2005

Ünser, Orhan Yurtdışında Yaşayan, Çalışan Yönetmenlerimiz,
Antrakt: Aylık Sinema Dergisi, Mart, Nisan, Mayıs
2004

Vassaf, Gündüz **Daha Sesimizi Duyurmadık: Avrupa’da Türk İşçi
Çocukları**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi
Yayınları, 2002

Visual Communication (Çevrimiçi) <http://www.vconline.org>,
25.04.2005

Ward, Paul Black Audio Film Collective”, (Çevrimiçi),
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/502424/index.html>
British Film Institute Resmi Web Sitesi, 12.04.2005

Wollen, Peter **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev. Zafer
Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları,
2004

- Women Make Movies (Çevrimiçi),<http://www.wmm.com>, 25.04.2005
- Young, Robert C.J. **Colonial Desire:Hybridity in theory, culture and race**, New York, Routledge, 1995
- Yavuz, Yüksel: Yönetmen-, “Yüksel Yavuz Sineması” konulu söyleşi, Hamburg, 05.08.2003
- Yue, Audrey Migration as Transition:Pre-Post 1997 Hong Kong Culture in Clara Law’s Autumn Moon” (Çevrimiçi)
<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue4/yue.html>, 13.09.2004
- Ziniewicz, John Postcolonial Film From An Artistic Perspective, (çevrimiçi)
<http://www.fred.net/tzaka/john/artistic.html>, 20.01.2005

EK: AKSANLI BİÇEMİN ÖĞELERİ

Hamid Naficy, **Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**, Princeton N.J, Princeton University Pres, 2001, s. 289-293

GÖRSEL BİÇEM • Mizansen • Dekorlar • Özel hazırlanmış sahne donatıları • Aydınlatma Düzeni • Film Biçemi • Kareleme	• Genel Özellikler • Kendiliğindenlik (spontanlık) ve resmiyetin eşzamanlı olarak sergilenmesi • Hareketten (aksiyon) ziyade sözcükler ve duygular aracılığıyla yönlendirilen imgeler • İnişli çıkışlı bir gidiş, bitmemişlik, bazen inceliksiz, amatör bir estetik, net bir sonun olmayışı • Film karesinde görülenler • Genellikle gerçek mekanlar • Çoğunlukla etnik kodların göze çarptığı klostrofobik iç mekanlar • Geniş dış mekanlar, anavatanın manzaralar, doğa ve anıt resimleri • Geçişli sınır mekanları; havaalanları, limanlar, tren ve otobüs garlar • Geçmişin ve anavatanın ikonları ve fetiş nesneleri • Açık ve kapalı film biçimleri ile uygunluğu • Görüntünün özellikleri • Klostrofobi, kontrol ve distopyayı vurgulayan kapalı biçim • Açıklığı, olanakları, mutluluk ve neşeyi (coşkuyu) vurgulayan açık biçim
ANLATI YAPISI • Sözellik • Kaligrafi/yazı	• Kurgulama, ses ve görüntünün ilişkisi • Sözel, işitsel ve sessel olan üzerine yapılan vurgu • Senaryonun kendi içeriğindeki metnin ya da tercümenin ekrana yansması

• Çokdillilik • Çokseslilik • Asenkroniklik (Eşzamanlı olmama) • Üst-ses anlatımı • Yerli müzik • Mektupsallık • Yan yana koyma • Anlatı mekanı ve zamanı • Dönüştürülük • Hafıza/nostalji • Bitmemişlik • Tutarsızlık • Planlanmış eksiklik • Sınır estetiği	• Filmde konuşulan/yazılan birden fazla dilin olması • Birkaç farklı sesin sunumu:doğrudan, dolaylı ve serbest dolaylı • Ses ve görüntünün maksatlı olarak eşzamanlı olmayan (asenkon) sunumu • Mektupsal medya, hafıza geri dönüşleri, özlem anlatıları ile senkron yapılan diegetic zaman ve mekanın süreksizliği • Genellikle sinemacının kendisi ya da onu temsil eden kişi tarafından yapılır. • Fonda yahut karakterlerin de duyduğu biçimiyle kullanılır. • Mektup, telefon, kaset, bilgisayar gibi iletişim eylemlerini ve yöntemlerini kullanma • Gerçeklikleri/olasılıkları analitik ve eleştirel olarak yan yana yerleştirme • Soy ve izin ilişkilerinin yer, zaman, kültürler ve toplumları karşılaştırabilmek için eleştirel olarak yan yana konulur. • Kamusal tarihin kişisel hafıza ile yan yana konması • Üç kipte yazılır: değişmezlik/sonsuzluk, klostrofobi/aynı dönemi paylaşma ve geçişli zaman/meکانlar • Sürgün ve film yapım süreci konusundaki dönüştürülük • Çocukluk ve anavatanla ilgili anılar ve nostalji olayı, geri dönüşleri (flashback) ve karakterin eylemlerini yönlendirir. • Kapalılık, tam olma/bitmiş olmayı başarmada karşılaşılan zorluklar • Anlatının tutarsızlığı ve kaos için göreceli hoşgörü • Belli karakterler, insanlar ve mekanlar kayıptırlar, yokturlar. • Çokkutupluluk, asenkron olma, bölünmüş anlatılar, çoklu öznellik, yer değiştirenler (shifters), eleştirel mesafe
--	--

• Üçüncü Sinema Estetiği • Zamanın geriliği	• Tarihsel olarak bilinçli, politik olarak ilgili, eleştirel olarak farkında, genel olarak hibritleştirilmiş, bireysel üretim biçimi • Film çekimi ve kurgu, film çekimi ve üst-ses ve film projeleri arasındaki
KARAKTERLER • Aksanlı Konuşma • Kimlik ve performans • Yabancılar • Yer değiştirenler (shifters) • İkilik • Oyuncular	Karakter tipleri ve davranışları • Çokdilli karakterler baskın dili aksanla konuşurlar. • Kimlik ve kimliğin performansı arasında gidip gelmek • Karakterler genellikle yabancılar, yabancılaştırılmış, yasa dışı, yalnız ve kimsesizlerdir. • Kavramsal olarak yaşayan amfibolik(çift yaşayışlı) karakterler • Bazen karakterler hibrit, çifte, bölünmüştür. • Genellikle oyuncu olmayan kişiler kendilerini oynarlar. • Sinemacılar kendilerini görüntü ve soundtrackte temsil ederler.
ANA KONU/TEMA/OLAY ÖRGÜSÜ • Evi-arayış yolculuğu • Evsizlik yolculuğu • Eve dönüş yolculuğu • Kimlik • Aile • Tarihselleştirme • Gerçeklik • Sürgün,yersizleşme	Yinelenen konular, temalar ve olay örgüleri • Evi arayış için sürgün ve ayrılışa neden olan olaylar • Gezen,sürekli yersizyurtsuzlaşma, evsizlik • Geri dönüş, geri dönmeyi isteyiş, geri dönmenin olanaksızlığı, geri dönüşün sahnelenmesi • Bölünmüş kimliğin bütünlüğü için arayış • Kimliğin sunumu • Muazzam baskı altında ezilen bir birim • Kişisel/ulusal geçmişi hikaye etmek ve anlatmak girişimi • Gerçeklik ve görülebilirlik hakkındaki belirsizlik ve şüphe • Yersizyurtsuzlaşma ve aidiyetsizliğin duyumsatılması

DUYGU YAPISI • Duyarlılıklar • Synaesthesia • Retrospektiflik • Mevcut Durum • Liminalite (İki evre arasında bulunma) • Ara-alansallık • Hibritlik • Çokodaklılık • Politikleştirme • Eşzamanlılık • Dokunsallık • Göçebe Duyarlılıklar • Yalnızlık	Filmlerde kodlanan, sürgünün inkar edilemez kişisel ve toplumsal deneyimleri • Kutuplar arasında bocalamak:Kaygı, mutluluk, distopya ve ütopya • Belirsizlik ve asenkronizasyondan mazoşistçe zevk almak • Arttırılmış tensellik, duygusallık • Farklılığın, kaybın, özlem ve sürgünün işaretleri olarak • Karakterler ve film geri giderken, hikaye ilerler. • Melankoli, anomi, korku, panik • Psikolojik ifadeler ve sosyal oluşumlar arasında yaşama • Estetik sistemlerin, dillerin, ulusların, pratiklerin, kültürlerin ara-alanında konumlanma • Seçici olarak diğer kültürlerin, ve pratiklerin sınıflanması ve aralarındaki gerilimin sürdürülmesi • Çoklu bilişsel sistemlerin ve kültürel yönlendirmelere eşzamanlı olarak erişimi ve bu durumun yarattığı farkındalık • Her şeyi politik olarak yorumlamak, başlangıçtan ahlılamaya dek, politığın kendine yer bulması • Zaman ve mekanın eşzamanlılığının tanınması • Derin bir düşünsellik yerine eğlence üzerine temellenmiş algılama. • Ses, ekran, kültürler, jestler, bakışlar, mizaç özellikleri üzerine yapılan vurgular • Zaman, öznel, periyodik, eş zamanlıdır • Yersizleşmenin güçlü duygusu • Görülmeyen güçlere ve sihre karşı inanç • Yalnız karakterler ve sinemacılar • Yalnız üretim biçimi
SİNEMACININ KONUMU • Kültürel/Toplumsal Konumu • Otobiyografi • Kendine İthaf	Biyografik/Toplumsal/Sinemasal Konumlar • Sinemacı bilinçdışına dair (liminal), kültürlerin kesişim alanında bir figürdür. • Sinemacının biyografisi, tarihi ve özneliği • Filmde, auteur, anlatıcı, özne sıklıkla aynı

• Auteurlük	kişidir. • Sinemacılar, filmde farklı işlevleri yerine getirerek, filmin en dolu anlamı ile auteur'ü haline gelirler.
ÜRETİM BİÇİMİ • Alternatif/Bağımsız • Sinemanın Minör Deneyimi • Bütünleşik Deneyim • Çoklu İşlev • Alternatif Dağıtım • Gösterim Yerleri • Finans • İzleyicinin Konumlandırılması • İzleyicisel Aktivite	Film ve videoların, üretim, dağıtım, gösterim ve alımlanması • Bireysel, kolektif ve ulusaşırı • Yersizyurtsuzlaşmış dili, politik söylemi, kolektif üretim ve tüketimi kullanmak. • Sinemacı ön-yapımdan gösterime tüm aşamalarda yetki sahibidir. • Sinemacı baştan sona farklı işlevleri yürütür. • Butik, alternatif, aktivist, etnik mikro dağıtımcılar aracılığıyla dağıtım • Başlıca dağıtım video üzerinden yapılmakla beraber, internet webcasting üzerinden dağıtım da giderek yükselen bir yöntemdir. • Repertuar Sinemaları, sanat sinemaları, müzeler, üniversiteler, etnik-diyasporik-sürgün-kültürel organizasyonlar • Farklı kanallar, ulusal ve uluslararası televizyon kanalları, kamusal ve özel fonlar, etnik ve kişisel kaynaklar • Film bazen çelişen izleyicilerin bir çeşitliliğini işaret eder:etnik özneler, etnik toplumlar, ulusal toplumlar, uluslararası izleyiciler • Ekranı eşzamanlı olarak izlemek ve okumak