Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sineması

Eren Yüksel
Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi
https://orcid.org/0000-0003-1299-7517
erennyuksel@gmail.com

Öz

Bu çalışmada travma ve göç çalışmaları literatüründen yararlanılarak, Almanya'ya işçi göçünü konu alan *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören, 1979) ve *40 Metrekare Almanya* (Tevfik Başer, 1986) filmlerinde göçün toplumsal travmaya dönüşümü irdelenmektir. Çalışmada öncelikle Sigmund Freud, Cathy Caruth ve Dominick La Capra gibi kuramcıların travmaya ilişkin geliştirdikleri gecikme teorisi, semptomatik dışavurum, eleştirel çözüm ile Ann Kaplan ve Ban Wang'in, travmatik anlatılarda seyirciye önerildiğini belirttiği dikizcilik, şok etme, iyileşme ve tanıklık gibi farklı pozisyonlara dair kavrayışları değerlendirilerek, travmatik anlatıların geçmişle yüzleşmenin yanı sıra melodramatik bir kapanım yaratan ya da saldırganlığı teşvik eden ideolojik bir yönelime de sahip olabileceği ifade edilmektedir. Bu teorik perspektiften hareketle daha sonra Almanya'ya işçi göçünün tarihsel gelişimi aktarılmakta ve ele alınan filmlerde göç deneyiminin öznelliğin parçalanması ve benlik kaybı çerçevesinde sunulmasının tarihsel toplumsal nedenleri ortaya konulmaktadır. Çalışmanın son bölümünde ise örneklem olarak seçilen filmlerdeki travmatik göç deneyiminin, aile içinde yaşanan parçalanmalar, kişisel trajediler, erkeklik krizi ve toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki değişim üzerinden sunum biçimi değerlendirilmektedir. Göçü, ekonomik sömürü ve eşitsizlik ilişkilerinin yanı sıra iki farklı ulusun kültürel karşılaşması sonucunda göçmenin deneyimlediği uyumsuzluk, yabancılaşma, izolasyon aracılığıyla ele alan filmlerin, travma karşısında herhangi bir çözüm/kapanım sunup sunmadığı tartışılmaktadır. Filmlerin ulusal kimlik, ırkçılık, melezlik, entegrasyon, kültürel şok, erkeklik, kadınlık, bellek gibi izlekler çerçevesinde ve travma söylemi etrafında ne tür anlamları dolaşıma soktuğu araştırılmakta ve bu anlamların göçün ve göçmenin temsili bakımından sonuçları analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Göç, travma, ulusal kimlik, entegrasyon, ırkçılık

▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Makale geliş tarihi: 2.6.2023 ▪ Makale kabul tarihi: 24.10.2023

Migrant Cinema as a Trauma Experience

Eren Yüksel
Ankara University Faculty of Communications
https://orcid.org/0000-0003-1299-7517
erennyuksel@gmail.com

Abstract

This study draws on the trauma and migration-studies literature to examine the transformation of migration into social trauma through two films on worker migration to Germany in the 1970s: *Germany, Bitter Homeland* (Şerif Gören, 1979) and *40 Square Meters of Germany* (Tevfik Başer, 1986). The study begins by discussing concepts related to trauma developed by theorists such as Sigmund Freud, Cathy Caruth, and Dominick La Capra, specifically "latency," "acting out," and "working through." It then evaluates other concepts offered to the audience in traumatic narratives, such as Ann Kaplan and Ban Wang's concepts of voyeurism, shocking, curing, and witnessing. Evaluating these, it argues that traumatic narratives may have an ideological orientation that creates a melodramatic closure or encourages aggression as well as confronting the past. Based on this theoretical perspective, the study explains the historical development of labor migration to Germany and elaborates the historical and social reasons for the films' presentation of the migration experience within the framework of the fragmentation of subjectivity and loss of self. The last part of the study evaluates the way the traumatic migration experience is presented in the films through family disintegration, personal tragedies, crisis of masculinity, and changes in gender relations. It discusses whether a solution to or closure for trauma can be found in films dealing with the economic exploitation, inequality, cultural incompatibility, alienation, and isolation that immigrants face. The study also explores the different kinds of meanings the films attach to the discourse of trauma within the framework of themes such as national identity, racism, hybridity, integration, cultural shock, masculinity, femininity, and memory. In addition, it evaluates the consequences of these meanings in terms of the representation of migration and immigrants.

Keywords: Migration, trauma, national identity, integration, racism

▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Received: 2.6.2023 ▪ Accepted: 24.10.2023

http://ilefdergisi.ankara.edu.tr
ilef dergisi ▪ © 2023 ▪ 10(2) ▪ güz/*autumn*: 67-96
Araştırma Makalesi ▪ DOI: 10.24955/ilef.1309070

Bu çalışmada 1960 sonrasında Türkiye'den Almanya'ya yönelen işçi göçü çerçevesinde açığa çıkan kültürel şok, yabancılaşma, uyumsuzluk, izolasyon ve sıla özleminin Türkiye sinemasında toplumsal ve kültürel travma olarak temsili ele alınmaktadır.[1] Bu bağlamda, göçmenin kültür, dil, sosyal ilişki, yer/mekân çerçevesinde yaşadığı farklı kayıpları özel ve kamusal alan çerçevesinde birlikte düşünmeye[2] ve travmayla ilişkilendirmeye olanak sağlaması bakımından[3] örneklem olarak seçilen iki film değerlendirilmektedir.

•••

1 Bu çalışma, 25-28 Nisan 2018 tarihleri arasında "16th International Symposium Communication in the Millennium"da sunulan "Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sinema" başlıklı özet bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir.

2 *40 Metrekare Almanya*, göçmenin deneyimlediği travmayı daha çok özel alandaki çatışmalar ve çelişkiler üzerinden tartışması, *Almanya Acı Vatan* ise göçmenin özel alanla birlikte fabrika, sokak gibi kamusal mekânlarda yaşadığı yabancılaşmaya yer vermesi nedeniyle çalışmanın örneklemine dâhil edilmiştir. Ayrıca iki filmin göç sürecinde toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında açığa çıkan endişelere yer vermesi, bu iki filmi birlikte değerlendirmeyi olanaklı hale getirmektedir.

3 Her ne kadar 1990 sonrasında göç sinemasına ilişkin literatür çok kültürlülük, melezlik ve üçüncü mekan gibi kavrayışları odağına alsa da günümüzde düzensiz göçün ortaya çıkardığı sonuçlar ve Avrupa'nın özellikle Batı dışı ülkelerden gelen göçmenlere karşı uyguladığı yaptırımlar, göç ve göçmenlikle bağlantılı literatürün gözden geçirilmesinin gerekliliğini göstermektedir. Bu noktada geçmiş yıllarda çekilen ve Türkiye'den Almanya'ya yönelen işçi göçünü konu alan filmlerin bugünden bakılarak travma literatürü çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi, geçmişle yüzleşmeyi ve göç sürecinde yaşanan kayıpların, göçmenlerin maruz kaldığı dışlayıcı bakışın günümüze olan uzantılarını anlamayı mümkün kılacaktır.

Bunlardan biri, Şerif Gören'in yönetmenliğini üstlendiği *Almanya Acı Vatan* (1979) diğeri ise Tevfik Başer tarafından çekilen *40 Metrekare Almanya* (*40 Quadratmeter Deutschland*, 1986) filmleridir. Çalışmada göçün bir travma anlatısı olarak nasıl inşa edildiği ve filmlerin travmayla başa çıkmak konusunda ne tür bir söylem geliştirdiği araştırılmakta ve travma karşısında olası bir çözümün ya da çözümsüzlüğün kadınlık, erkeklik, ulusal kimlik, hatırlama ve unutma pratikleriyle, bellek süreçleriyle ilişkili olarak ne anlam ifade ettiği sorgulanmaktadır.

Sigmund Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd* (1920,1923/2001) ve *Musa ve Tektanrılı Din* (1939/2012) adlı kitaplarında yer verdiği travma kavramı, ilksel travma olarak nitelendirilen doğumdan, anneden ayrılıp kültürel düzene girişi temel alan simgesel kastrasyona uzanan; savaş ve kaza gibi dışsal sarsıntılar sonucunda yaşanan korkuyu da içine alan endişe ve parçalanma haliyle ilişkilendirilir. Ann Kaplan ve Ban Wang'in de ileri sürdüğü gibi, Freud'un kavrayışında travma egonun dışında gerçekleşen bir olaydan ya da Ödipal kriz durumunda olduğu gibi egoya yönelik içsel bir saldırıdan kaynaklanabilir (2008, 6). "Travmatik nevrozda düşler, hastayı her seferinde yeni bir dehşetle uyandığı, kaza durumuna durmadan geri götüren bir nitelik gösterir" (Freud 2001, 26). Bastırılan ve yası tutulamayan travmatik olay kişinin sürekli olarak aynı acıya saplanmasına neden olan erteleme eylemini başlatır ve kişiyi melankolik bir çıkmaz içine yerleştirir.

Cathy Caruth ise travmayı, geciken bir tepki, travmatik olaydan kaynaklanan davetsiz ve tekrarlayan halüsinasyonlar, rüyalar, düşünceler ve davranışlar şeklinde tanımlar. Olayın olduğu anda tam olarak deneyimlenemeyen travma, sadece gecikerek tekrarlanması halinde deneyimlenebilir (Caruth 1995, 4). Bu nedenle Caruth travmanın temsil edilmesindeki güçlüğün altını çizer. Geçmişin tanıklık olmadan belirdiği travmatik deneyimde, kişi paralize olur ve hafıza zayıflar (Kaplan & Wang 2008, 5). Kaplan ve Wang'in ayrışmış bir benlik modeline yaslandığı gerekçesiyle eleştirdiği bu modelin kökenlerine ise Bessel A. van der Kolk ve Onno van der Hart'ın bilişsel yaklaşımlarında rastlanabilir. Yazarlara göre, korku, şok ve dehşet üreten travma bilişsel algıyı ve rasyonel düşünceyi zayıflatır; duygulanımın artış gösterdiği bu süreçte hafıza zayıflar ve anlamlandırılamayan içerik, halüsinasyonlar ve rüyalar aracılığıyla geri döner. Yazarların deyişiyle; " […] travmatik deneyimin anlamı değil, yalnızca etkisi vardır […] Beynin sadece duyu bölgesi aktiftir travma sırasında. Anlam oluşturma bölmesi- rasyonel düşünce ve bilişsel işleme, yani serebral korteks

- kapalı kalır çünkü duygulanım beyinde bilişsel olarak kaydedilemeyecek kadar fazladır" (akt. Kaplan & Wang 2008, 5).

Berger'in de belirttiği gibi bir başka travma kuramcısı olan Dominick La Capra ise bastırılan ve sonradan zorlayıcı tekrar biçiminde geri dönen travmatik deneyimin dışavurumunda iki farklı söylemin belirleyici olduğunu vurgular. Bunlardan ilki teolojik bir hikayeden yararlanılarak travmatik deneyimin marjinalleştirilmesine neden olan, travmayı reddeden fetişistik bir anlatıya ya da bütün bir tarihin travma olarak inşasına, hayali bir kapanımdansa zorlayıcı tekrara ve semptomatik dışavuruma (*acting out*)) işaret ederken; ikinci söylem bu ikisi karşısında yer alan eleştirel bir çözüm işlemini ifade eder (*working through*). *Working through*, "kaybın indirgenmezliğini" kabul eden ancak "onu zorlayıcı biçimde sabitlemekten kaçınan", bastırılmış olanın bilinçli bir şekilde yorumlanmasına imkân sağlayan bir pozisyonu vurgular (Berger 1997, 574-575).

Kültürel ve toplumsal travma ise yaşanılan felaketler[4] çerçevesinde bireylerin ya da ulusun kolektif bir deneyim olarak yaşadığı ve belleğine kaydettiği kötü, şiddet içeren olaylar ya da kazalar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Freud'un *Musa ve Tektanrıcılık* kitabında gecikme kavramı çerçevesinde geliştirdiği ve tüm kültürlere uygulanabilecek travma teorisi önem kazanır. James Berger'in de altını çizdiği üzere Freud, travmatik olayın hatırasının zamanla silinse de sonradan benzer bir olay yaşandığında tekrar semptomatik biçimde ortaya çıktığını ileri sürer (1997, 570). Freud'un yaklaşımından yola çıkan Berger'in deyişiyle, " […] her ulusal felaket, diğer felaketlere ilişkin anıları çağırır ve dönüştürür; böylece tarih, her felaketin öncekilerin bastırılmış anıları bağlamında anlaşıldığı - yani yanlış anlaşıldığı - işlenen ve zarar görülen/maruz kalınan suçların karmaşık bir birleşimi haline gelir" (1997, 570). Örneğin savaş gibi travmalar; hakkında bilgi sahibi olunmayan, tasavvur edilemeyen, beklenmeyen ve korku yaratan bir olayla (Caruth'dan akt. Vayrynen 2013, 138) ulusu karşı karşıya getirir ve kimliğin çözülmesine neden olur (Vayrynen 2013, 138). Bunu eleştirel bir

•••

4 Bu noktada Ann Kaplan'ın da altını çizdiği üzere bir felaketin kaynağının ne olduğunu tespit etmek de olayın değerlendirilmesi açısından önem kazanır. İnsanların doğal koşullardan kaynaklanan felaketleri kaza olarak değerlendirdiğini belirten yazar, insan kaynaklı ya da insanların kasıtlı olarak dâhil olduğu, başka kişilerin acı çekmesine göz yumduğu felaketleri travma olarak algıladığını ve bu durumun travmanın etkisini yoğunlaştırdığını belirtir. "Nesilden nesile aktarılan yara, günlük bilinçten kopsa bile yara açık kalır" (akt. Pagán-Teitelbaum 2010, 162).

çerçevede ulusun hayali olarak tasavvur ettiği homojen yapının ve inşa ettiği toplumsal bütünlük algısının kaybedilmesi ya da kırılmaya uğraması olarak adlandırmak mümkündür.

Benzer şekilde, Ainslie ve diğer yazarların ifade ettiği gibi göç sürecinde karşı karşıya kalınan felaketler de travmayı tetikler ve kişinin yas tutmasına neden olan olaylar zincirini harekete geçirir. Göçmen, geride bıraktığı ailesi, çocukları, ülkesi, yaşadığı yer, sosyal ilişkiler, kültür, sınıfsal konum ve ana dilinin yasını tutar. Özellikle ana dilin göç edilen ülkeden farklı olduğu durumda, iletişim güçlüğü deneyimlenir ve yetersizlik hissi göçmenlerin "benlik yapılarında yetersizlik ve narsisistik yaralar yaratır." Göçün travmatik bir deneyime dönüşmesi, bağlamsal sürekliliğin kaybına, kendilik durumuyla ilgili bilişsel tutarsızlığa neden olur. Yazarların deyişiyle; "ayrışmış benlik halleri […] yaşam tercihlerinde, çağrışımlarda, rüyalarda ve aktarım-karşı aktarım matrisinde temsil edilir" (Ainslie vd. 2013, 666, 669). Göçün travmaya dönüşümünde dört farklı evrenin öneminin altını çizen Foster, bunları zorunlu göçe neden olan savaş, doğal afet gibi durumların varlığı, göç sürecinde sömürü, aile üyelerinin kaybedilmesi gibi olaylarla karşılaşılması, göç edilen ülkedeki zorlu yaşam koşulları, dışlanma ya da yaşam standartlarındaki düşüklük olarak sıralar (akt. Ainslie vd. 2013, 674). Göç sürecinde ayrılık, ihanet ve değer kaybı, bilinmeyen karşısında zulmedilme endişesi, "geride bırakılan nesneler ve benliğin kaybedilen parçası için yas tutmaya yol açan depresif kaygılar", yeni ve eski olan arasındaki farkı idrak edememe güçlüğü gibi farklı türden kaygılar devreye girer ve tüm bunlar, semptomları ve savunma mekanizmalarıyla birlikte göçün psikopatolojisinin bir parçasını oluşturur (Grinberg & Grinberg 1984, 13-14). Ayrıca travmanın sadece tek bir felaketle ilişkilendirilmesi yerine gündelik pratiklere dikkat çeken bir süreklilik içinde kavranması, göç travmasını anlamak bakımından da önem kazanır. Travma teorisinin postkolonyal çalışmalarla etkileşimi sonucunda Batılı öznenin merkezi konumundan indirilmesi, travmaya kaynaklık eden sömürünün gündelik tezahürlerine dikkat çekilmesini ve herhangi bir madun gruba yönelen "mikro-saldırılar(ın)" ele alınmasını beraberinde getirir (Amara 2021, 829-830).

Öte yandan, travmanın kolektif bellekte zuhur etme biçiminin iyileşmeyi mümkün kılma ya da yas sürecinde kesintiye neden olma gibi sonuçlar yarattığı söylenebilir (Ainslie vd. 2013, 674). Bu bağlamda Sancar'ın da altını çizdiği üzere, tıpkı bireyler gibi ulus gibi kolektif gruplar da travmatik olaylarla ilgili farklı tepkiler geliştirirler (2010, 150). Bunlardan biri,

yaşananlar karşısında sessiz kalmak ve travmayla yüzleşmekten kaçınmak diğeri ise travmatik olayları inkâr etmemek, adlandırmak ve hesaplaşmaya çabalamaktır (Hermann'dan akt. Sancar 2010, 150). Örneğin Peru'daki hükümete ve topluma yönelik güveni zedeleyen, birçok kişinin öldürülmesi ve kaybolmasıyla sonuçlanan iç savaşın hükümet tarafından yorumlanma şekli travmatik olayın inkârına karşılık gelir. Güney Afrika'daki gibi bir tür *Apartheid* rejimi inşa eden ve beyazları yerliler karşısında ayrıcalıklı kılan hükümet, kendisine isyan eden yerli grupları terörist olarak yaftalayarak hem iç savaşı reddeder hem de iç savaş üzerine konuşulmasını engeller (Pagán-Teitelbaum 2010, 162-163). Benzer bir süreci göçün travmasına ve kayıplarına tutunduğu (travmatik yaraya bağlandığı) için melankolik göçmenin ulus devlet tarafından bütünlüğe dâhil olmayı reddeden kişi olarak tanımlanması ve kendisine yöneltilen ırkçı söyleme yatırım yapması nedeniyle kimi zaman terörist olarak damgalanmasında da (Ahmed 2016, 190-191) görürüz. Sara Ahmed'in de ifade ettiği gibi, duygular, öznelerin belli başlı yapılara nasıl tutunduklarını anlamamızı sağlar ve "ötekileştirme ilişkilerinin" iletilmesinde belirleyicilik kazanır; ulusa ya da kolektif bedenlere atfedilebilen "duygu(nun), nesneyi 'yorumlayarak' görevini yap(tığı)" söylenebilir: "Örneğin ötekiler, bir sevgi nesnesi kaybının 'sebebi' olarak yorumlanabilir ki, böyle bir yorum yas duygusunu kolaylıkla nefret duygusuna çevirir" (2015, 24) ve ulusun travmatik kayıplarla yüzleşmesini ve geçmişe yönelik eleştirel bir bakış geliştirmesini engeller.

Bu noktada travmanın resmi söylem tarafından çerçevelenmesi kadar filmler, romanlar aracılığıyla anlatıya dönüştürülme biçiminin de travmayla yüzleşme bakımından önem kazandığı ifade edilebilir. Kirby Farrell'in de altını çizdiği gibi, bir anlatı trope'u olarak travma "bireylerin ve ulusların deneyimlerini çerçevelendirmeye" yardımcı olur ve yaşanan kederi azaltma ve adaleti sağlamaya yönelik şekillendirilebileceği gibi "bağımlılığı ya da saldırganlığı da rasyonelleştirebilir" (akt. King 2012, 13). Örneğin Vietnam filmlerinde, travma anlatısı kurbanlaştırılan erkek karakterin gücünü yeniden kazanması ve intikam gösterisi aracılığıyla ulusun üstünlüğünü yeniden ileri sürmesi için bir katalizör olarak kullanılır. Claire Sisco King'in de belirttiği üzere anlatı haline getirilen travma "yaralı ya da saldırıya uğradığını tasavvur eden bir kültür" için savunmacı bir işlev üstlenir (2012, 13). Söz konusu durumda travmatik yaraya bağlılık, hamaset içeren, ulusun üstünlüğü mitini dolaşıma sokan milliyetçi söylemi yeniden üretmek ya da ulusa tehdit olarak görülen farklı gruplara yönelik düşmanlığı ya da saldırganlığı teşvik etmek için kullanılabilir. Travmatik anlatı, komplocu bir zihniyeti meşrulaştırmayı

mümkün kılar. Öte yandan Kaplan ve Wang travmayı konu alan filmlerin farklı temsil stratejileri aracılığıyla[5] izleyici için dört farklı konum önerdiği tespitinde bulunur. Bunlardan ilki, genelde ana akım melodramlarda sıkça karşımıza çıkan ve iyileşme/unutma ihtiyacını temel alan travmanın sağaltılmasıdır. Travmayı geçmişte yaşanan, soyut, "temsil edilebilir ve iyileştirilebilir" olaylar silsilesi olarak ele alan bu yaklaşım, melodramatik unsurları kullanarak rahatlatıcı bir tedavi sunar.[6] İkincisi, izleyiciyi şok ederek, dolaylı yoldan travmatize etme durumuna karşılık gelir. Yazarlar, söz konusu anlatım biçiminin izleyiciyi uzaklaştırma ya da daha fazla araştırma yapmaya teşvik etme gibi ikili bir etki yarattığını vurgular. Burada, izleyicinin kaçışıyla ya da gördükleri karşısında eyleme geçmesiyle sonuçlanabilecek bir durum ortaya çıkar. Kaplan ve Wang'e göre travmanın temsiliyle ilgili olarak izleyiciye önerilen üçüncü pozisyon, televizyon haberlerinde ya da Holocaust ile ilgili dizilerde sıkça karşımıza çıkan, kurbanın acısını sömüren dikizci bir bakışı benimseme konumudur. Travmatik olayın seyirlik bir gösteri haline getirildiği ve hızla tüketildiği bu temsil biçiminde, acıdan haz alma gibi tehlikeli bir sonuçla karşı karşıya kalınır (2008, 9-10). Üstelik Baracco'nun da ileri sürdüğü üzere seyircinin yaşanan olayı sorgulamaktan uzaklaştığı bu konum, onu yeni travmatik içerikler aramaya yöneltme gibi sonuçlar doğurabilir: "Bu bilinçsiz arzunun ortaya çıkardığı şey, dehşet verici, üzücü görüntülerle durağanlığın rutin sıradanlığından kaçma ihtiyacıdır" (2022, 198). Son olarak ise Kaplan ve Wang, izleyicinin kurbanın deneyimiyle özdeşleşmesini sağlayan tanıklıktan bahsederler. Alain Resnais'nin *Sis ve Gece* (*Nuit et Brouillard*, 1955) ya da *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) gibi filmlerinde karşımıza çıkan bu konum, izleyicinin travmatize olmadan

•••

5 Sinema ve travma ilişkisi değerlendirilirken, ele alınması gereken önemli bir konu da travmanın temsiline ilişkin tartışmalarla ilişkilidir. Bu kapsamda travmanın temsiline itiraz eden yazarların bir bölümü, travmanın kültürel anlam şemalarını parçalayan boyutuna dikkat çekerken diğerleri, faşist ve otoriter zihniyetin travmatik deneyimi estetikleştirmesinden ya da uluslararası medyanın ve tüketim kültürünün travmayı metalaştırmasından ve fetişleştirmesinden endişe duyar (Kaplan &Wang 2008, 8-11). Ancak travmanın temsil edilemeyeceğini savunan farklı kavrayışları ele alan Kaplan ve Wang'in de belirttiği gibi travmatik olay ve temsili arasında denklik aranması doğru bir pozisyon sunmaz. Travmatik deneyim simgeselleştirmenin iflasını ortaya koyarken aynı zamanda yeniden simgeselleştirmenin aciliyetini vurgular. Dolayısıyla yapmamız gereken tercihin "travmanın yetersiz anlatılması ile gizemli bir sessizliğe indirgenmesi arasında" olduğu söylenebilir (12).

6 Ancak bu strateji çoğu zaman gerçek bir yüzleşmeyi/hesaplaşmayı engellemekte, duygusal aşırılığı kullanarak eleştirel bakışı devreden çıkarmaktadır. Travmanın kat edilmesinin önüne geçen bu durum, melodram filmlerinde çoğu zaman aile, vatan, kahramanlık gibi aşkın değerler etrafında bir çeşit bütünlük fantezisi kurulmasıyla sonuçlanmaktadır.

yaşanılan felaketleri kavramasına ve kurbanla empati kurmasına imkan sağlar. "İzleyiciyi duygusal olarak orada olmaya davet ede(n)" tanıklık, aynı zamanda bilişsel mesafenin ve farkındalığın geliştirilmesine imkân sağlayan anlatı karşıtı bir süreç barındırır (Kaplan & Wang 2008, 9-10). Görüldüğü üzere, travmanın temsili çeşitli stratejilerle hâkim ideolojinin kapanması için çalışabileceği gibi, Jill Bennett'in de belirttiği üzere yeni düşünme biçimleri de önerebilir. Bu şekilde yapılandırıldığında, sanatsal ürünler hâkim okumalara karşı çıkar ve kolektif travmanın üstesinden gelinmesine imkân sağlar (akt. Vayrynen 2013, 138).

Bu bağlamda Türkiye sinemasında uluslararası işçi göçünü temel alan filmlerin birçoğunda, göçmenin arada kalmış konumunun ve göçün kişilerin yaşamında neden olduğu trajedilerin bir travma anlatısı etrafında temsil edildiği görülebilir. Bu çalışmada analiz edilen *Almanya Acı Vatan* ve *40 Metrekare Almanya*, göçün tarihsel ve toplumsal travmaya dönüşümünü kişisel hikâyeler ve aile içinde yaşanan parçalanmalar etrafında ele alır. Ancak Raya Morag'ın da ifade ettiği üzere tarihi filmlerde "kişisel hikâyeler alegorik bir boyuta sahip değilken bile ulusun hikâyesi olarak temsili değer taşır." Kişisel hikâye kolektif hikâyeden bağımsız değerlendirilemez (2006, 196). Ömer Alkın'ın, Türkiye'de 1960'lı ve 1970'li yıllarda çekilen *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969), *Baba* (Yılmaz Güney, 1971), *Memleketim* (Yücel Çakmaklı, 1974) gibi filmlerdeki göçmen figürünün, Türkiye siyasal hayatındaki çatışmalarla ilişki kurduğu, ideolojik ve ulusal fantezilere göndermede bulunduğu tespitine benzer biçimde (2020, 26), bu filmlerde de göç süreciyle bağlantılı olarak geleneğin ya da modernleşmenin/kapitalizmin eleştirisi, ulusal kimlikle ilgili endişelerin ve toplumsal gerilimlerin ifadesine dönüşür. Dolayısıyla bu durumu Batı'yla karşılaşmanın ve modernleşmenin neden olduğu yetersizlik, eksiklik hissi ya da bu karşılaşmanın yol açtığı kültürel özü ve geleneği koruma kaygısıyla ifade etmek mümkün hale gelir.

Filmlerde konu alınan işçi göçünün toplumsal ve siyasal bağlamının 15 yıllık bir sürece yayıldığını söylemek mümkündür. 1961 yılında Türkiye ile Almanya arasındaki emek ithali anlaşması[7] sonucunda Almanya'ya göç

•••

7 Ayşe Akalın'ın da ileri sürdüğü gibi, Batı'daki misafir işçi uygulamalarının bir parçası olan bu antlaşma, işçiyi sadece üretim sürecindeki bir değişkene indirgemiş, işçinin üretiminin diğer insani gereksinimlerle olan bağını dikkate almamış; soyut ve aslında var olmayan bir işçi tasavvur etmiştir. Dolayısıyla, kar oranı azaldığında ya da işçi ihtiyacı kalmadığında emeğin geri gönderilebileceği varsayımında bulunulmuştur (2018, 95-96). İşçiyi sadece üretici vasfıyla ele alması nedeniyle ideolojik açıdan sorun taşıyan

edilmesi, 1973'te ekonomik kriz ve Avrupa'da yoğunlaşan işsizlikle birlikte yabancı işçi alımının feshedilmesi ve birçok göçmenin ailesini yanına aldırması ya da evlilik aracılığıyla Almanya'ya yerleşmesi[8] (Abadan-Unat 2002, 43-51), bu travmatik sürecin ana hatlarını oluşturur. Başlangıçta para biriktirerek Türkiye'ye dönmeyi planlayan işçiler, ailelerini yanlarına aldırarak bu dönüşü emeklilik sürecine ertelemeye başlarlar. Bu süreç Almanya'da ve Türkiye'de farklı toplumsal ve siyasal söylemlere konu olur. Almanya'da önceleri misafir işçi (*Gastarbeiter*) sonradan yabancı-Türk yurttaşlar olarak tanımlanan işçiler bir toplumsal sorun olarak ifade edilirler. "Almanya'da […] 'Avrupa dışı' bir kültüre sahip 'yabancı' bir grup olarak damgalan(ırlar)" (Şimşek-Çağlar 2005, 302) ya da Almanya'nın yabancılar tarafından işgal edilmesi gibi söylemlere konu olurlar[9] (Yalçın-Heckmann 2005, 310). Göçmenlerin ikinci sınıf yurttaş olarak damgalanmasında, geleneksel-modern karşıtlığı çerçevesinde klişeler üzerinden tanımlanan göçmen kadınlar da önemli bir rol oynar. Yabancı bir ülkede eşitsiz ve kuşatıcı güç ilişkilerine maruz kalan göçmen kadınların,[10] eleştirel yayınların varlığına karşın genel olarak sabit değerler seti ile

•••

ve göçün esnek niteliğini ve insan kaynağının farklı işlere kanalize edilebileceğini göz ardı eden bu politika ise Max Frisch'in "Biz İşçileri çağırdık, (yerine) insanlar geldi" (Akalın 2018, 96) ifadesinde görüldüğü üzere, öngörülmeyen sonuçlar doğurmuştur.

8 Rogers Brubaker'in de belirttiği gibi, işçi alımının sınırlandırılması git-gel göç hareketini engellerken, aile üyelerinin Almanya'ya gidişini teşvik eder ve göçmenlerin Almanya'ya yerleşme eğiliminin artış göstermesiyle sonuçlanır (2009, 213).

9 *Der Spiegel* dergisinin 1973 yılında yayımlanan "Bir Milyon Türk: Türkler Geliyor- herkes başının çaresine baksın" başlıklı haberinde yer alan şu ifadeler, göçmen figürüne yönelik dışlayıcı bakış açısını ortaya koyar: "Berlin, Münih ve Frankfurt gibi şehirler bu istila ile güçlükle baş edebilmektedir. Varoşlar ortaya çıkmaktadır ve sosyologlar Harlem'de olduğu gibi şehirlerde yozlaşma, suç oranında artış ve toplumsal yoksulluk tahminlerinde bulunmaya başlamışlardır" (Yalçın-Heckmann 2005, 310). Ancak *Der Spiegel* dergisi, Yalçın-Heckmann'ın da ileri sürdüğü gibi, 1990'ların sonunda bu söylemini değiştirir ve göçmenlerin bakış açısına da yer veren ve çifte vatandaşlıkla ilgili tartışmaları gündeme getiren bir yayın politikası izlemeye başlar (2005, 310).

10 Kadınların göç sürecinde karşılaştığı ayrımcılık biçimleri göçün kadınlaşması kavrayışıyla ele alınmış; ekonomik ve cinsel sömürüye maruz kalan kadınların göç sürecinden daha fazla etkilendikleri ve bu süreci bir travma olarak yaşadıkları vurgulanmıştır (Şenol Cantek 2015, 169). Funda Şenol Cantek'in deyişiyle "Gerek bakım hizmetlerinde, gerekse seks işçisi olarak çalışmak amacıyla yakın ve uzak coğrafyalara yayılan birçok kadın yersiz yurtsuzluk hissinin yanı sıra, emek sömürüsü ve cinsel sömürüye maruz kalmaktadırlar. Ucuz ve kalifiye işgücü olarak yerli işgücünün husumetini çekmek; geleneksel ahlakı erozyona uğrattıkları ve yeni bir yaşam tarzını temsil ettikleri gerekçesiyle ve kimi örneklerde etnik kökenleri sebebiyle dışlanmak, nefret söylemine, ayrımcılığa maruz kalmak bu kadınların sık karşılaştığı durumlardır" (2015, 169).

tanımlandığı görülür. Sema Erder'in de altını çizdiği üzere, entegrasyon tartışmalarının merkezinde yer alan kadınlar oryantalist bir söylemin nesnesine dönüştürülür. Batılı ülkelerde sınıfsal, etnik hiyerarşi ve toplumsal cinsiyet bağlamında üçlü bir dışlamaya maruz kalan kadınlar, egzotik, eyleme geçemeyen ve boyunduruk altına alınmış göçmenler olarak sunulurlar (2006, 306). Erder'in deyişiyle; "Batı Avrupa'da […] Türk göçmen kadını dendiğinde de, yerleşikleşmiş, klişeleşmiş tek tip kadın imajları vardır […] Bu kadın tipi de daha çok, Türkiye'nin görece yoksul kırsal alanlarından, zincirleme göç süreciyle, belirli bir hane halkı grubunun üyesi olarak göç etmiş olan birinci nesil göçmen kadınlardır" (2006, 308). Türkiye'de ise "Almancı" tabiriyle küçümsenen ve dışlanan Türk işçilerin, kazançlarına ve yatırımlarına karşın simgesel sermaye nedeniyle orta sınıfa kabul edilme hususunda sorunlarla karşılaştıkları görülür (Şimşek-Çağlar 2005, 303).

İkinci kuşak göçmenlerin kendilerine yönelik algısı ve kamuoyu tarafından değerlendirilme biçimleri ise ilk kuşak göçmen işçilerinkinden bir miktar farklılaşır. Özellikle 1990'lı yılların sonunda çok kültürlülük tartışmalarının ve Yeni Alman ya da Alman-Türk gibi söylemlerin yükselişiyle birlikte, ilk kuşaktan farklı olarak ikinci kuşak göçmenler "Yerellik, kimlik ve kültür kategorilerinden istifade ederek" kendilerine atfedilen melez kimlikle müzakereli bir ilişki geliştirirler (Yalçın-Heckmann 2005, 316). Taktiksel olarak farklı kimlik performanslarını benimseyenlerin yanı sıra bu söylemin ebeveyn kültüründen kopuşa neden olması karşısında savunmacı tepki gösterenler de dikkat çeker; bu kişiler Türk pop müziği, rap, *break-dance* gibi kategorileri sahiplenerek Almanya'da bir kimlik mücadelesi ortaya koyma, toplumsal hareketlilik yoluyla Türkiye ile bağ kurma ve medyada Türk göçmenlere dair sunulan klişeleri sahiplenme yoluyla altüst etme gibi farklı stratejiler benimserler (Yalçın-Heckmann 2005, 316, 318-319). Dolayısıyla göçmenler kimi zaman özcü kimlik performanslarına tutunsa da[11] göçmenlik deneyiminin sabitlenemeyeceği; çelişkiler barındırdığı ve failin, mensubu olduğu ulusal kültürü ya da göç edilen yerdeki kültürü stratejik olarak benimsemesini ya da altüst etmesini içeren farklı davranış kodlarına bağlı olduğu ifade edilebilir. Örneğin Goankar ve diğer yazarların da belirttiği üzere Almanya'da 2000'li yıllarda Shermin Langhoff'un tiyatro oyunlarıyla

•••

11 Bu noktada Guy Standing'in yasal ve yasa dışı göçmenlerin kimlik performansındaki farklılaşmaya ilişkin saptamaları önem kazanır. Yasal göçmenlerin güvenlik vb. kaygılarla kendilerini daha korunaklı hissettiği kimliği benimsediğini savunan Standing, yasa dışı göçmenlerin ise yakalanma korkusu yüzünden herhangi bir kimliği dışa vurmaktan kaçındıklarını ileri sürer (2022, 185).

gündeme gelen ve akademik çalışmalar aracılığıyla yaygınlaşan "göç sonrası" kavrayışı, bu tipteki bir kültürel arayışın dışavurumu olarak ortaya çıkmıştır. Postkolonyalist çalışmalarla etkileşim kuran ve özcü kimlik tasavvurlarını sorgulayan bu yaklaşım, bağlamsallığı, kesişimsellliği, melezlik ve çoklu kimlik tasavvurlarını gündeme getirir (Goankar vd. 2021, 11-23). Ömer Alkın'ın deyişiyle; "amaç(lanan), göç söylemini sahiplenmek ve göçü ırksal ve milliyetçi matristen ayırmaktır." Göç sonrasında ulusla bütünleştirilmesi gereken ötekiler/yabancılar olarak algılanmak istemeyen kişiler sınırların geçişliliğini, olumsallığı, çelişkileri, melezliği ve kültürel karışımı vurgularlar (Alkın 2021, 114). Bununla birlikte "göç sonrası" kavrayışına yönelik eleştirilerde kavramın normatif kullanımının ve "post" ön ekinin, ilerleme ve toplumsal iyileşme algısına neden olabileceği ve var olan eşitsizliklerin meşrulaştırılmasına kaynaklık edilebileceği tehlikesi de ifade edilir (Goankar vd. 2021, 23).

Sinemada göç meselesine yer veren filmler de genellikle ulusal kimlik, çok dillilik, evsizlik, yersiz-yurtsuzluk gibi meseleleri sorunsallaştırır. Özellikle diasporada yaşayan yönetmenlerin, sömürgecilik sonrasında ırkçılık, aidiyet, kimlik ve bellek gibi unsurlara odaklanarak çok dillilik ve melezlik meselesini ön plana çıkardıkları görülür. Ancak bu çalışmada konu alınan ve Türkiye'den Almanya'ya yönelik işçi göçünü trajik hikayeler üzerinden sunan *Almanya Acı Vatan* ve *40 Metrekare Almanya* filmlerinin melezlik ve çokdillilik vurgusundan çok, farklı ulusal kimlikler arasındaki karşılaşmaları travma anlatısı üzerinden sorunsallaştırdığı söylenebilir. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde, yukarıda yer verilen travma ve göç literatürüne ilişkin tartışmalardan hareketle, filmlerin travma anlatısı aracılığıyla nasıl bir söylem ürettiği araştırılacak ve bu söylemin göç, ulusal kimlik, melezlik, bellek, erkeklik, kadınlık, modernite ve entegrasyon gibi izleklerle ilişkisi sorgulanacaktır.

Filmleri analiz etmeye geçmeden önce her iki filmin de sinema yazınında çokkültürlülük, aidiyet, ulus-ötesi, kültür-ötesi ve bellek gibi izlekler üzerinden farklı çalışmalara konu edildiğini (Makal 1994; Göktürk 2002; Göktürk 2003; Ulusay 2008; Yaren 2008; Kaplan 2017; Posos Devrani 2020; Çipe 2021) belirtmek gerekmektedir. Bu çalışmalarda, Nejat Ulusay'ın da ileri sürdüğü üzere, özellikle Almanya'daki kamu kaynaklarından yararlanan *40 Metrekare Almanya* gibi ilk kuşak göçmenleri konu alan filmlerin ikili bir bakış doğrultusunda yorumlanması ağırlık kazanmıştır (2008, 172). Örneğin bazı yazarlar göçmenleri kurban konumuna indirgediği, göçmen kadınını gettoya hapsettiği gerekçesiyle filmi eleştirirken (Göktürk 2002; Göktürk

2003) bazıları göçmen sorununa dikkat çektiğini (Rendi'den akt. Ulusay 2008, 172) ve göçmenin kendi sesine yer verdiğini söyleyerek filmi olumlamıştır (Posos Devrani 2020). Makalenin bir diğer örneklemini oluşturan *Almanya Acı Vatan*'ın da benzer biçimde edilgen bir göçmen temsiline yaslandığını, ataerkil bir bakışa hâkimiyet kazandırdığını (Çipe 2021) ya da bu bakışı sorguladığını söyleyen (Öztürk 2004) çalışmalar yapılmıştır. Bu doğrultuda bu makalenin, filmleri göçün yanı sıra travma çalışmaları literatürünün katkısıyla ele alacak olması bakımından yukarıdaki çalışmalardan ayrıştığını söylemek mümkündür. Türkiye sinema yazınında travma literatürüne ağırlıklı olarak ulus devletin geçmişte uyguladığı ayrımcılık biçimleriyle yüzleşme, farklı kimlik taleplerini görünür kılma ve toplumsal kırılma anlarını tartışma bağlamında başvurulmuş (Sönmez 2015; Yüksel 2016; Başcı 2017; Yıldız 2021) ancak travma literatürü dış göç bağlamında kullanılmamıştır. Bu çalışma ise travma literatürüne dış göç meselesi çerçevesinde yer vererek hem travma çalışmalarına hem de göç çalışmalarına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

40 Metrekare Almanya

Çalışmada ele alınacak ilk film olan *40 Metrekare Almanya*, Almanya'da işçi olarak çalışan Dursun'un (Yaman Okay), karısı Turna'yla (Özay Fecht) birlikte Almanya'da yaşadığı eve gelişiyle başlar. İlk sahnelerde duvardaki Atatürk portresi, üzerinde cami resminin olduğu duvar halısı, saatli maarif takvimi gibi Türk kimliğinin bazı göstergelerini taşısa da ev ancak Turna'nın varlığıyla ve evi çeyizindeki örtülerle süslemesiyle otantik, tipik bir göçmen evine dönüşür.[12] Göçmenlerin uzaktaki vatana aidiyet hissetmesi ve sıla özlemini gidermesi bağlamında öne çıkan bu eşyalar,[13] Turna'nın ve Dursun'un kimliğinin bir göstergesi haline gelirler. Gülsüm Depeli'nin de belirttiği üzere, bu tarz görsel unsurlar "göç ile birlikte bir tekinsizlik hissiyatına kapılan 'kültürel bedeni' yok olmaya karşı korumada direnç birimleri olarak iş görürler" (2010, 13). Ancak başlangıçta Turna'yı uzaktaki vatanına bağlayan ve göçmenler için dışarı karşı güvenli bir mekânın simgesi olan ev, Turna'nın kocası tarafından kilitlendiğini fark etmesiyle birlikte hapishane hücresine dönüşür. Turna'nın kocası yüzünden evinde deneyimlediği mekânsal şiddet, geçmişiyle ilgili bastırdığı başka travmaların açığa çıkmasına neden olur; travmanın eyleme geçme yetersizliğiyle bağlantılı olduğunu vurgulayan Hermann'ın da ileri

•••

12 Hatta Rob Burns'a göre Turna'nın yegâne işlevi, evi "Türk kültürünün küçük bir yerleşim mekânına çevirmek(tir)" (2007, 5).

13 Hamid Naficy'e göre bu nesneler Turna'nın özel alandaki mekânsal sınırları aşmasına imkân sağlar (2001, 193).

sürdüğü üzere, kaçmanın ya da direnmenin olanaksız olduğu bu koşullarda "öz-savunma" (2020, 42) devreden çıkar. Bu sahnelerden sonra Deniz Göktürk'ün de belirttiği gibi kamera Turna'yı klostrofobik çerçevelemenin merkezine yerleştirir. Pencereden baktığında bile görüş alanı gri avluyla (2002, 250) ve çevredeki apartmanlarla sınırlanan Turna, sadece çok küçük bir aralıktan sokağı görebilir. Dolayısıyla evin içinde giderek sessizleşen, günlerini sadece camdan dışarı bakarak geçiren Turna, aidiyet hissettiği kültürel ve etnik kimliğin bir göstergesi olan saç örgüsünü keser ya da aynayı kapatarak kendi yansımasını engeller. Kimi zaman kadın karakterin mekânda kuşatılmasına dikkat çeken çerçeve içinde çerçeveler kimi zaman Turna'nın tedirginliğini ifade etmek üzere başvurulan yakın çekimler kimi zamansa ayna ve oyuncak bebek gibi metaforlar kullanılarak Turna'nın öznelliğindeki/kimliğindeki parçalanma ortaya konur. Günler ilerledikçe gerçeklikle ilişkisi giderek daha da sınırlanan Turna, evliliğiyle ilgili yaşadığı, onu dehşete düşüren başka travmatik anıları anımsamaya; gerçek ve hayal arasındaki sınırı yitirmeye başlar. *40 Metrekare Almanya*'da travmatik semptomlara yönelik görsel ve işitsel unsurlar geriye dönüşler, rüya, anı ve halüsinasyonlar aracılığıyla sunulur. Filmde yavaşlatılmış hareket, bindirme, bulanıklaştırma gibi teknikler ve sesin ani değişimi aracılığıyla travmatik anlara geçiş yapılır. Deutsch'dan hareketle ifade edilirse, bu tarz anlarda "imgelem ve bedensel duyumun" ağırlığı (akt. Hermann 2020, 47) dikkat çeker. Geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki sınırı yitiren Turna, bir çeşit "tekrarlama zorlanımına" (Russell'dan akt. Hermann 2020, 52) kapılır. Örneğin, dışarıdaki havai fişek sesleri ve gürültü Turna'ya, Dursun'la birlikte olduğu ilk geceyi hatırlatır. Bu korkutucu sahne, Dursun'un ilişki sırasında sara krizi geçirmesi, Turna'nın yardım çığlıkları ve odaya giren kadınların Dursun'a soğan koklatması gibi olaylar tarafından biçimlendirilir.

Turna'nın hamile kalması ve kocasının erkek çocuk özlemi de anlatıda bir diğer endişe kaynağı olarak ifade edilir. Turna, evin tüm perdelerini kapatıp kendini dış dünyadan yalıttığı sahnenin akabinde, siyah çarşaflı kadınlar tarafından etrafının sarıldığı, kadınların kendisine uzanan ellerinden kurtulmaya çalıştığı ve kocasının bir ışık huzmesi içinde elinde bebekle belirdiği bir kâbus görür. Yavaşlatılmış çekimle ve bulanıklaştırma tekniğiyle sunulan sahnenin ardından Turna dehşet içinde uyanır ama bebeği ellerinde tutan siyah çarşaflı kadınların ve kocasının ona dik dik baktığı halüsinatif imgeyi görmeye devam eder. Bebeğin oğlan olması ve kendisinden alınmasıyla ilgili olarak onu dehşete düşüren bu sahneler travmatik anda deneyimlenen bilişsel bozukluğa ve zamanın kesintisizliğine işaret eder. Hirsch'in de

belirttiği gibi, kronolojik akış kesintiye uğrar ve "zaman 'parçalanmış ve kontrol edilemez' hale gelir" (2008, 103). "Travmatik an, anormal bir hafıza formunda kodlanmıştır; bu da, hem uyanıklık durumu esnasında geçmişe dönüş olarak hem de uyku esnasında travmatik kâbuslar olarak, bilinçliliği kendiliğinden kesintiye uğratır" (Hermann 2020, 45-46).

Ayrıca kadın üzerindeki ataerkil denetimi vurgulayan bu travmatik sahne, siyah çarşaflı kadınların temsili bağlamında Batı toplumundaki İslamiyet'le bağlantılı dinsel korkuya ve ötekileştirme süreçlerine kaynaklık eder. David Morley ve Kevin Robins'in, Almanlar'ın biz/siz karşıtlığını kurarken İslami ötekiyi referans noktası olarak aldığı görüşünü (2011, 144) doğrulayan film, Alman ulusunun Türklere ilişkin dinsel referanslar barındıran kaygılarını yeniden dolaşıma sokar. Hamid Naficy'nin de ileri sürdüğü gibi, Tevfik Başer'in kadını kocasının kurbanı olarak konumlandıran *Sahte Cennete Veda* (1989) ve *40 Metrekare Almanya* gibi filmleri, bir yandan ataerkil iktidarı eleştirirken diğer yandan Batı'nın Türkler ve Müslümanlarla ilgili önyargılarını destekler ve göçmenlere ilişkin sabit imgelerin/klişelerin yeniden üretilmesine neden olur (2001, 196).

Dolayısıyla filmin göç travması konusunda benimsediği bu temsil politikası, Batılı devletleri ayrıcalıklı kılan ve Almanya'da yaşayan Türkleri modernleşmesi gereken ötekiler olarak sabitleyen oryantalist bir söylemin izlerini taşır. Bu tarz imgeler filmin toplumsal cinsiyet politikaları bağlamında Doğu/Batı, geleneksel/modern karşıtlığı tarafından çerçevelenmesini beraberinde getirir. Almanya'da bir fabrikada çalışan ve sınırlı bir çevreyle iletişim kuran Dursun'un, modern bir ülkede yaşamanın sonucunda deneyimlediği kültürel şok, yabancılaşma ve kendi vatanından uzakta kimlik edinmede yaşadığı güçlükle bağlantılı olarak ortaya çıkan travması, onun yas tutmasını engeller ve kültürel ve ulusal özü kaybetmeye ilişkin yaşadığı endişelerle bağlantılı olarak melankolik bir kimlik edinmesine neden olur. Freud, bir kişinin ya da ülke, özgürlük gibi soyut değerlerin kaybının yası tutulamadığında, melankolinin oluşacağından bahseder. Böylece kaybın/nesnenin özellikleri benlikte korunmaya devam edilebilir, yitik nesne "ben içinde yeniden inşa edil(ir)" (2001, 89-90; 2013, 243). Burada da yabancıyla karşılaşma travmatiktir ve aynı anda içe kapanma/ulusal kimliği sabitleme arzusu ve düşmanlaştırma/ötekileştirme yaratır. Dursun'un Almanlara yönelik "Sen bu Alamanları bilmezsin. Mikrop bu millet, mikrop. Evlilik nedir bilmezler; sevgi nedir, namus nedir bilmezler. K..çları başları açık sokaklarda dolaşırlar" sözlerinde de görüldüğü üzere milliyetçilikle ve erkeklikle

ilgili savunmacı tepkiler oluşur. Joanne Nagel'in milliyetçilerin kadının cinselliğine büyük bir dikkat sarf ettiği görüşünün doğrulandığı filmde (2004, 84) Dursun'un ulusal kimlik krizi erkeklik krizine dönüşür ve "kadının namusunu koruma" çerçevesinde açığa çıkan erkeklik performansına zemin hazırlar. Anlatıda kadına yönelik şiddetin de kültürel otantikliği/saflığı ve ulusal kimliği/erkekliği koruma refleksiyle devreye sokulduğu görülür. Alman hükümetinin desteklediği sosyal yardım uygulamalarına karşı çıkan ve karısının elinden alınacağından ya da kaçacağından endişe duyan Dursun, din, ahlak ve namus gibi değerler üzerinden biz/siz karşıtlığı kurar ve akışkanlığı engelleyerek, kültürel ve etnik sınırları homojenleştirmeye çalışır. Karısının dışarı çıkmasına izin vermediği gibi eve de din hocası dışında kimseyi kabul etmez. Bu bağlamda Dursun'un, göç deneyiminin ve yabancıyla karşılaşmanın neden olduğu kayıplarla "yitirilmiş evi", hayali ulusal bütünlüğü inşa etmeye çalışan, milliyetçi/komplocu bir dünya görüşünü meşrulaştıran yeniden kurucu nostaljinin temsilcisine (Boym 2009, 75, 78-79) dönüştüğü söylenebilir. Ulusun/hayali cemaatin yitirilmesine dayalı endişeler, göç deneyimiyle yaşanan bütünlük kaybı ve travmatik yarılma, daha önce King'den yola çıkılarak ifade edildiği gibi, yaşanan travma karşısında saldırganlığın rasyonelleştirilmesi (2012) sürecini başlatır. Svetlana Boym'un deyişiyle;

> Evin paranoyakça yeniden inşası zulmetme fantazisine dayalıdır […]'Biz'(komplo teorisyenleri) nedeni ne olursa olsun modern dünyada kendimizi emniyette hissetmeyiz ve kendi talihsizliklerimize bir günah keçisi […] buluruz. Nefretimizi onlara da yansıtır, onların da bizden nefret ettiklerine ve bizi yok etmeye çalıştıklarına inanmaya başlarız. 'Onlar' 'bizim' eve dönüşümüzü engellemek için komplo kurarlar, dolayısıyla 'biz' de 'bizim' hayali cemaatimizi yeniden kurmak için 'onlara' karşı komplo kurmak zorundayız (2009, 79).

Yine filmde bazı Almanların da göçmenlere karşı olumsuz ya da duyarsız bir yaklaşım içinde oldukları görülür. Almanlarla aynı apartmanda yaşayan Turna'nın kilitli olduğu süre zarfında karşı apartmanda oturan Alman bir çocukla iletişim kurma çabasının annesi tarafından engellenmesi ya da yardım istediği Alman komşusunun onu anlamadığını ifade ederek kapıyı yüzüne kapatması, göçmenlere yönelik ayrımcılığa ve empati eksikliğine işaret eder. Böylece aynı mekânı paylaşmalarına karşın ev sahibi ülke vatandaşları ve göçmenler arasında herhangi bir etkileşim kurulamadığının gösterilmesi aracılığıyla sosyal ayrışma vurgulanır.

Ancak filmde göçmenlere ya da ev sahibi ülke vatandaşlarına ilişkin bu tarz

sunum biçimleri, kendi içine kapanan, iki ayrı, özcü, homojen kültürel kimlik tasavvurunun oluşmasına kaynaklık eder. Deniz Göktürk de *40 Metrekare Almanya* ve daha birçok filmde ortaya çıkan göçmen temsillerinin, kültürel klişelerle bağlantılı olduğunu ifade eder. Bu filmler aracılığıyla entegrasyon siyasetinin desteklenmesi için bir "getto kültürü" ortaya konulur. Kocaları, babaları ve kardeşleri tarafından denetim altına alınan, kamusal alana çıkışı sınırlandırılan ve kapalı mekânlarda yaşamlarını sürdüren Türk kadınlar çifte kurbanlara dönüştürülür. Yazara göre bu tarz temsiller, "melezlik hazları" içermez ve göçmenlere yönelik sahte bir şefkate işlerlik kazandırır (Göktürk 2003, 182-186; Göktürk 2002, 250). Dolayısıyla "göçmenler ve yerli halk arasında bölünmüş dikotomik bir dünya imgelemi" (Yaren 2008, 121) ortaya çıkar. Ayrıca bu tip temsiller göçmen kadınların yardıma muhtaç kurbanlara dönüştürülmesi aracılığıyla ev sahibi ülke vatandaşlarının ayrıcalık ve otorite elde etmesini mümkün kılar. Batılı öznenin norm olarak belirlendiği bu anlatı biçiminde, sessizleştirilen göçmen figürü (özellikle göçmen kadın) faillikten yalıtılır ve modernleştirilmesi, kabullenilmesi ve empati kurulması gereken edilgen nesneler olarak konumlanır.[14] Dolayısıyla Ticktin ve Ahmed'in de belirttiği üzere, ötekinin acısıyla merhamet temelinde bağlantı kurulması, eşitliğe dair politik bir bilinç sunmadığı gibi; "bağış yapan özne(yi)" de ötekiler karşısında üstün kılar (Ticktin'den aktaran Çelik-Rappas 2017, 83; Ahmed 2015, 34-35). Ahmed'in deyişiyle; "Kötü hissi iyi hisse (nefreti sevgiye, kayıtsızlığı sempatiye, utancı gurura, umutsuzluğu umuda) dönüştürmek her zaman adaletsizliğin bedelini ödemez. Aslında bu dönüşüm telafi etmek istediği şiddet formlarını yineler, çünkü hissin öznesi ile nesnesi arasındaki, hissin yayılmasıyla yinelenmiş olan ayrımı destekler" (2015, 241).

Filmin sonunda, Dursun'un banyo yaparken kriz geçirmesi ve ölmesi, Turna'nın hapis hayatı yaşadığı evden dışarı çıkmasını mümkün kılar. Ancak kamera Turna'nın adımlarını takip ederken görüş alanını apartmanla sınırlandırır. Filmin Turna'nın apartmandan çıkışıyla sonlanması, yabancı bir ülkede dil bilmediği için Almanlarla iletişim kuramayan ve gidecek yeri olmayan kadın karakterin yersiz yurtsuzlaşmasını ifade eder. Burns'ün de altını çizdiği üzere filmin açık uçla bitirilmesi aracılığıyla dışarıda Turna'yı bekleyen yeni sorunlar vurgulanır (2007, 5). Kadın karakterin gerek ataerkil denetim gerekse Almanların dışlayıcı tutumu nedeniyle eyleme geçmekte

•••

14 Avrupa sinemasında mültecileri acı çeken, savunmasız ve edilgen kurbanlar olarak sabitleyerek onlara yardım eden beyaz, Batılı karakterlerin merhamet temelinde ayrıcalık elde etmesini mümkün kılan filmlere ilişkin bir tartışma için bkz. Çelik- Rappas, 2017.

zorlanması, Ahmed'in belirttiği, mekânların heteronormatif ve ırksal politika gibi gerekçelerle sınıflandırılması sonucunda açığa çıkan korku hissine işaret eder. Yazarın da ileri sürdüğü üzere, korku bazı bedenlerin kamusal alanda rahatlıkla hareket etmelerinin ve hâkimiyet kurmalarının diğerlerinin sınırlandırılmasına bağlı olduğunu açığa çıkarır. Dolayısıyla filmde de kadın karakterin dışarı çıkma korkusunun, "bedensel ve sosyal alanı(n) birbirine hizalanarak […] işle(mesine)" göndermede bulunduğu söylenebilir (Ahmed 2015, 93). Kadın karakter, ev sahibi ülkenin bakış açısından modernleştirilmesi gereken öteki figürüne dönüştürülür ve bu otantik kimlikle kamusal alanın ona kapalı olduğu ortaya konur. Filmde her ne kadar bazı Almanların dışlayıcı bakışları eleştirilse de asıl sorun kültürel uyumsuzluk olarak tanımlanır. Sonuç olarak *40 Metrekare Almanya* göçle birlikte ortaya çıkan travmatik kayıpları ve acıları sergilerken, her iki ulusal kimliği de sabitler ve özellikle erkek karakterin yabancı bir kültüre uyumsuzluğunu, ırkçılık ve ataerkil ideolojiyle eklemlenen/birleşen savunmacı tepkilerini vurgulayarak ve olumsuzlayarak yaşanılan travmanın üstesinden gelme yolunun asimilasyon olduğunun altını çizer. "Asimilasyonun, bir yaşam stratejisi ve vizyonu olarak kabul edilmesi, mevcut hiyerarşinin, bunun meşruiyetinin […] tanınması" (Bauman 2003, 141) ise uyumsuzluk ile göçmenin yetersizliği arasında bir bağlantı kurulmasına ve erkek göçmenin melankolik kimlik üstlenmesinde etkili olan ırkçı bakışın ya da yapısal eşitsizliklerin görünmez kılınmasına neden olur. "Kendi yarasına takılan ve yatırım yapan göçmen(in) sosyal ve cinsel şiddetin kaynağı ol(duğu)" (Ahmed 2016, 194) ve toplumsal bütünlük için tehdit oluşturduğu vurgulanır. Bauman'ın deyişiyle, "ayrımcılık, bu kesimlerin kendi eksikliklerine, kusurlarına ve tam da 'ötekilik'lerine referansla örtbas edili(r)" (2003, 141) ve Batılı devletlerin siyasi ve kültürel hegemonyası onaylanır.

Almanya Acı Vatan

Almanya Acı Vatan ise Almanya'da bir fabrikada işçi olarak çalışan Güldane'nin (Hülya Koçyiğit) Almanya'ya göç etmek isteyen hemşerisi Mahmut'la (Rahmi Saltuk) yaptığı anlaşmalı evliliğin zamanla gerçek bir evliliğe dönüşmesini ve Almanya'daki güç yaşam koşullarının karakterlerde yaratığı değişim ve krizleri anlatır. Gerek karakterlerin deneyimleri gerekse olay örgüsü devam ederken Almanya'ya göç eden kişilerin ya da Türk yetkililerin üst ses olarak filme eklenen tanıklıkları, kurmaca hikâyenin ulusal travmanın bir alegorisi olarak okunmasını mümkün kılar. Filmde sunulan travmatik imgeler, Baracco'dan hareketle ifade edersek, tekil bir olayın temsili olmanın ötesine

uzanır ve göçe dair kolektif deneyimin bir parçasına dönüşür (2022,198). Türk işçilerin kayıplarının yasını tutma yetersizliği ve travmatik deneyim sonucunda yaşadığı melankoli dikkat çeker. Bu noktada Eugenio Borgna'nın vurguladığı, dış dünyayla iletişimini kaybeden, kendi sınırları içine çekilen, parçalanma ve acı tarafından ele geçirilen (2014, 12, 86-88) göçmen kimliği ortaya çıkar. İşçilerin tanıklıkları göçün travmatik deneyime dönüşümünde etkili olan sömürü, ayrımcılık ve yetersiz yaşam koşullarını (Ainslie vd. 2013, 674) ve göçmenin farklı olanla karşılaşması sonucunda yaşadığı zulmedilme kaygısı ile depresyonu açığa çıkarır (Grinberg & Grinberg 1984, 13).

> Birinci İşçi: Yabancı olduğumuz için ikinci insan olarak muamele görürdük. İkinci insan muamelesi yani bugün beyaz siyah ayrımı.
> İkinci İşçi: Burda modern köle hayatı yaşanıyor.
> Türk genci: Bu Almanya benim gibi […] gençleri baştan çıkaran bir bataklık.
> Üçüncü İşçi: Neticede insan biliyor hapishaneye geleceğini.
> Türk Yetkili: […] Sorunun özü bence entegrasyon sorunu. Daha doğrusu bunu Türkçe somutlaştıracak olursak toplumsal uyum sorunu.

*Almanya Acı Vatan'*da göçün travmatik niteliği, yaşanan kültürel ve ekonomik kayıplar, ailelerdeki parçalanma, gençlerin melezleşme tehlikesi, göçmen kadınların kocaları/sevgilileri tarafından denetim altına alınması, Türk erkeklerin yabancı kadınlarla birlikte olması, modern kent yaşamında ve kapitalist ekonomi düzeninde yaşanılan sömürü ilişkileri ve yabancılaşma aracılığıyla sunulur. Türk göçmenlerin Almanya'da insani yaşam koşullarına sahip olmadığı, bedensel bütünlüklerinin ihlal edildiği ve ekonomik sorunlarla mücadele etme konusunda herhangi bir faillik üstlenemediği vurgulanır. Yeterince hızlı olmadıkları gerekçesiyle işten çıkarılmalarının ve yerlerine makinelerin geçecek olmasının işsizlik korkusu yarattığına ve bu durumun onları her tür sömürü ilişkisine maruz bıraktığına dikkat çekilir. Karakterlerin yaşadıkları kimlik krizi ve öznellikle ilgili deneyimledikleri parçalanma ise geriye dönüşler, rüyalar, hayaller, baş dönmesi, göz kararması, denge kaybı, yankılanan ve tekrar eden sesler işitilmesi gibi fiziksel semptomlar aracılığıyla ifade edilir. Özellikle Almanya'ya göç eden işçilerin Ainslie ve diğer yazarlardan hareketle ifade edersek, tanıdık mekân/yer duygusunu yitirmesine ek olarak benlik duygusunun bir parçasını oluşturan seslerin ve daha önceden alıştıkları yaşam ritminin kaybının (2013, 665) görselleştirilmesinde kısa kesmeler, görüntü içindeki harekete paralel olarak baş dönmesi etkisi yaratan hızlı çevrinmeler, optik kaydırmalar, karakterlerin yabancılaşmasını vurgulayan bakış açısı çekimleri, yakın ve ayrıntı çekimler, yankılanan kahkahalar ve çan sesi gibi bir sonraki sahneye sarkan sesler kullanılır.

Filmin temel karakteri Güldane'dir. Almanya'da geçen ilk sahnelerde daha fazla para kazanma hırsıyla[15] ve daha iyi yaşam koşullarına sahip olma hayaliyle Almanya'ya geldiği görülen Güldane'nin hem fabrikadaki yüksek ve seri üretim beklentisi hem de Almanya'da yalnız bir kadın olmasından dolayı maruz kaldığı tacizler nedeniyle, zamanla bir çeşit kriz/parçalanma hali yaşadığı vurgulanır. Kadın karakter, yeniden bir bütünlük kurma özlemiyle krizin çözümünü anlaşmalı evlilik yaptığı Mahmut'un korumasına sığınmakta ve aile kurmakta arar. Ancak aile, travmanın güvenli kodlarla çözüme kavuşturulduğu birçok melodram filminin (Kaplan & Wang 2008, 9) aksine kültürel ve tarihsel travmaya yönelik bir iyileşme ya da kapanma sağlamaz. Bütünlük kurma arayışı, travmatik çatışmanın ve yabancılaşmanın derinleşmesiyle sonuçlanır. Kadın karakterin evlenmesi kapitalist sömürünün yanı sıra ataerkil bir baskıya da maruz kalmasına neden olur. Başlangıçta mutlu görünen çift, Mahmut'un Alman bir kadınla ilişki kurması, sık sık kumar oynaması ve Güldane'nin hamile kalmasıyla sorunlar yaşamaya başlar. Mahmut hem karısının bebeği doğurmasını istemez hem de parasına el koyduğu Güldane'nin boşanma isteğine karşı çıkar. Bunun üzerine Güldane çocuğu için güvenli bir gelecek oluşturabilmek adına Türkiye'ye dönme kararı verir. Ancak onun bu çabası havaalanında yaşadığı bir saldırı sonucunda daha önceden bastırdığı travmatik anıların geri dönüşüyle kesintiye uğrar. Bir Alman'ın, elindeki yük taşıma arabasını itmesiyle yere düşen Güldane, tekrar ayağa kalkacak gücü bulamaz, zihinsel kontrolünü kaybeder. Güldane, ani kesmelerle vurgulanan görüntüler aracılığıyla; onu taciz eden erkeğin gülümsemesini, kendisini aldatan kocasını ve fabrikada sürekli olarak hata yapan numaraları tekrarlayan makineyi hatırlayarak histeri krizine girer. Önce ağlayan, daha sonra ise gülmeye başlayan Güldane, iç sesi aracılığıyla işittiğimiz, Almanya'daki döngüsel, rutin yaşama ve mekânsal kıstırılmışlığa işaret eden "ev, metro, fabrika, vida" kelimelerini tekrarlayarak bir çeşit çılgınlığa sürüklenir. Dışlamacı bakış, ataerkil iktidar ve kapitalist üretim sisteminin kadın karakterin travmatik deneyiminin temel nedenleri olarak konumlandığı sahnede, kullanılan imgelerin travmanın üç farklı zamansal diliminin bir araya getirilmesini mümkün kıldığı söylenebilir; "travmatize edici deneyimin şimdiki zamanı", hatırlamanın geçmişi ve deneyimin

•••

15 F. Neşe Kaplan'ın da belirttiği üzere, başlangıçta Almanya'dan aldığı ürünleri köyünde satan Güldane'nin materyalist kültüre katkı sağladığı ve tek amacının daha fazla para kazanarak Türkiye'de mülk sahibi olmak olduğu görülür (2017, 187-188). S. Ruken Öztürk'ün deyişiyle; "para canlısı, gözü Almanya'dayken sürekli para biriktirip yatırımlar yapmaktan başka bir şeyi görmeyen, bir anlamda tüccar zihniyetine sahip bir kadındır" (2004, 33).

"özümsenmesinin geleceği" (Baracco 2022, 197). Dolayısıyla, film böylelikle ne orada yaşamanın ne de geriye dönüşün artık mümkün olduğunu ifade eden bir görüntüyle kapanır. Neşe Kaplan'ın da ileri sürdüğü gibi, Güldane'nin ülkesine geri dönse bile yabancılaşmayı aşamayacağı vurgulanır (2017, 191).

Filmde Almanya'ya daha iyi bir yaşama kavuşma hayalleriyle giden karakterlerin ertelenen hayatlarından dolayı yaşadıkları kayıp duygusu ve umutsuzluk, göçün travmaya dönüşümünü ifade eder. Harper ve Lantzn'in de belirttiği gibi, mekânsal yer değişimi göçmen için parçalanma, kimlik krizi ve boşluk duygusu yaratan bir kesinti hali olarak konumlanır (akt. Berger & Weiss 2003, 23). Göçmenin yetersiz fiziksel koşullar, ayrımcılık ve sömürü nedeniyle kayıplarının yasını tutamadığı, yeni nesne ilişkileri ve benlik yapısı geliştirmekte başarısız olduğu ve Amara'nın da işaret ettiği üzere, travmatik deneyimin tekil bir felaketle ilişkili olmaktan çok bir süreklilik halini alıp gündelik yaşamdaki rutin ilişkilere sirayet ettiği görülür (2021, 829-830). Örneğin çöp toplayan ve işindeki başarısından dolayı madalya kazanan bir karakter, Türkiye'ye döndüğünde ne yapacağı sorusuna "Ölecem […] Bu çalışmaya can mı dayanır?" yanıtını verir. Yine Güldane'nin çalıştığı fabrikadaki seri üretim ve işçilerin hep daha fazlasını kısa bir sürede üretmesini gerektiren yüksek performans beklentisi, makine yığınları arasında çalışan işçileri mekânda kuşatan ve hızlı bir ritmle kurgulanan klostrofobik bir görsel düzenlemeyle sunulur. Almanya'da kapitalizmin daha fazla kar elde etmeye yönelik teknoloji kullanımı, işçinin emeğine ve üretim sürecine yabancılaştığı bir çeşit travmatik etki doğurur. Nilüfer Talu'dan hareketle özetleyecek olursak, "üretimini standartlaştırmak" için kullanılan fordist yöntemler, bireysel kimliğini kaybeden, mekanikleşen işçiyi yaratır (2010, 142). Üretim koşuları ve işçileri gözetleyen, üzerlerinde denetim kuran ve sürekli olarak hata yapan numaraları tekrarlayan büyük makineler, işçilerin histerikleşmesine neden olur. Özellikle filmin son sahnelerinde Güldane'nin makineyle hesaplaşma niteliği taşıyan eylemleri bu histeriyi açığa çıkarır. Güldane üstüne doğru gelen makineyle çarpışır ve görevinin başına dönmesini, aksi takdirde işsiz kalacağını söyleyen görevliye "*Nein* (Hayır)" diyerek bağırır.

Öte yandan filmde göçmenler için klostrofobi yaratan tek mekân fabrika olarak sunulmaz. Mahmut'un Almanya'ya ayak bastığı ilk sahnelerde de görülebileceği gibi, karakterin deneyimlediği kültürel şok ve yabancılaşma, kent hayatının hızına uyum sağlayamamasıyla, karşıdan karşıya geçerken yaşadığı zorlanmayla, yabancı bir kültürün göstergelerini ve dilini anlayamamasıyla, alışveriş merkezinin ve yüksek binaların neden olduğu

denge kaybı ve sıkışma hissiyle, Mahmut'un hızlanan kalp ritmiyle, yüksek volümle işittiği gülüşmeler ve yabancı seslerin yarattığı kaygıyla ifade edilir; kameranın Mahmut etrafında 360 derece çevrindiği; optik kaydırmalarla Mahmut'un yüzüne yaklaşıp uzaklaştığı ya da yakın, ayrıntı, bakış açısı çekimi gibi farklı kamera açılarının kullanıldığı sahnelerde karakterin yaşadığı algısal sorunlar anlatılır. Bu durum, Georg Simmel'in kent hayatının ritmine ilişkin tespitleriyle paralellik taşır. Georg Simmel kent hayatına özgü sürat ve çeşitliliğin kasaba hayatının algısal boyutuyla karşıtlık kurduğunu ifade eder. Yazara göre "hayatın ve duyusal-tinsel imgelerin ritmi, kasabalarda daha yavaş, daha alışıldık, daha düzenlidir. Metropol, farklılıkları kaydeden bir varlık olan insandan, kasaba hayatına göre daha başka bir bilinçlilik miktarı talep eder" (2011, 86). Burada da Mahmut'un yabancı bir ülkede deneyimlediği kent hayatı köydeki tekdüze yaşamıyla karşıtlık kurar ve kentte deneyimlediği algısal çeşitlilik ve hissettiği endişe sonucunda ulusal kimlik ekseninde yaşadığı narsisistik kayıplar açığa çıkar. Almanca bilmediği için çevresindekilerle etkileşim kuramayan Mahmut'un, ev sahibi ülkedeki dışlayıcı bakışı cisimleştiren bir Alman ve Alman toplumunda kendisi gibi ötekileştirilen siyahi bir figür karşısında gösterdiği farklı tepkiler, ulusal kimlik krizine işaret eder. Yardım istediği bir Alman'ın elindeki kâğıdı yere fırlatması karşısında herhangi bir tepki gösteremeyen Mahmut'un, ona yardım etmek isteyen bir siyaha "Get lan Arap, anlamıyon sen" diyerek çıkışması, kendisine yöneltilen ırkçı bakışı yerli halk tarafından ötekileştirildiği düşünülebilecek bir başka kimliğe yansıtarak bertaraf etme/siyah figürü kendisinden daha düşük bir statüye yerleştirme çabasına karşılık gelir. Bu bağlamda Mim Sertaç Tümtaş'ın nöbetleşe dışlama kavramının, filmde biraz daha farklı bir içerikle de olsa geçerlilik kazandığı söylenebilir. Tümtaş'ın nöbetleşe yoksulluk kavramından yola çıkarak geliştirdiği nöbetleşe dışlama kavramı, etno-kimlik meseleleriyle ilgili, daha önceden sosyal dışlanmayı yaşamış farklı etnik ya da dinsel grupların şehre/ülkeye yeni gelen gruplara aynı ırkçı bakışı yöneltmesine karşılık gelir (2020, 75, 93). Ancak filmdeki dışlama-içerme dinamiklerinden de görüldüğü üzere, süreç her zaman bu şekilde gelişmez. Filmde siyahi bir figürün ülkeye yeni gelen Türk göçmen tarafından dışlanması; göçmen grupların birbirlerini ötekileştirmesinde her zaman şehre/ülkeye geliş sırasının belirleyicilik taşımadığını gösterir. Etnik önyargıların veya dışlayıcı bakışın kimi zaman statüyü artırmak ya da değer kaybını telafi etmek için yeni gelen göçmenler tarafından da daha önceden yerleşiklik kazanan göçmenlere karşı kullanılabileceği görülür.

Ayrıca filmde Mahmut'un şehirde yaşadığı yabancılaşmada dinsel

aidiyetlerin farklılaşmasının da önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir. Mahmut'un bakış açısından alt açıyla görüntülenen kilise imgesi ve yükselen çan sesleri korkutucu ve tedirgin edici bir etki yaratmak üzere kullanılır ve iki kültürel/dinsel kimlik arasındaki karşıtlığa dikkat çeker.

Yönetmen, göçmenlerin bakış açısından hem Kreuzberg'de yaşanan içe kapanma ve gettolaşma sürecini anlatarak göçmenlerin ertelenmiş hayatlarından ötürü çektikleri acıyı ve umutsuzluğu vurgular hem göç sürecinin neden olduğu uyum sorununu ve yabancılaşmayı modern-geleneksel karşıtlığı çerçevesinde değerlendirir hem de etkilenme endişesinden hareketle gençlerin iki kültür arasındaki geçişkenliğini sorunsallaştırır. Gençlerin iki kültür arasında kalmasını bir problem olarak sunan film, üst ses aracılığıyla entegrasyonun gerekliliğini vurgulasa da çelişkili biçimde melezleşme, kültürler arası etkileşim gibi unsurlar söz konusu olduğunda kültürel saflığı korumadan yana tavır gösterir. Filmde Türk göçmenlerin kimi zaman uyumlandığı ekonomik sömürü düzenine dikkat çekilse de modernleşmenin ve kapitalist ekonomi anlayışının tehlikelerinin ahlaki bir çerçevede Mahmut'un karısını aldatması aracılığıyla sunulduğu; göçün travmatik bir deneyime dönüşümünde Türk erkeklerinin Alman kadınlarla birlikte olmasının, değer yitimi ve yozlaşmanın etkili olduğu görülür.

Sonuç olarak *40 Metrekare Almanya*'dan farklı olarak filmde, göç travmasını aşmanın bir yolu olarak asimilasyon ya da nostaljik bir hissiyatı içeren, anavatanın idealize edilmesine dayalı bir geriye dönüş önerilmez. Almanya'daki makineleşme, bireyselleşme ve materyalizmin olumsuzlanması aracılığıyla kapitalizmin ve aşırı modernleşmenin tehlikeleri ortaya konurken, karakterlerin parçalanmış bir kimlikle eşikte sunulması, var olan koşullarda bu travmayı aşmaya yönelik herhangi bir sağaltımın olmadığının altını çizer. Kaplan ve Wang'in travmayı konu alan filmlerde izleyiciye önerilen pozisyonlardan biri olduğunu ileri sürdüğü, karakterin yaşadığı travmayla empati kurulmasını sağlayan tanıklık (2008) devreye sokulur ve maddi koşullar değişmediği sürece bu travmadan çıkış yolu olmayacağı vurgulanır. Filmin göç travmasını tarihsel ve toplumsal arka plan bilgisi eşliğinde sunması, seyircinin "boş empati(yle)" yetinmeyip adaletsizlikle yüzleşmesini mümkün kılar.[16]

•••

16 Kaplan'ın travmanın arka planına dair bilgi sahibi olunmaksızın sadece yardım etme motivasyonunu ortaya çıkaran "boş empati" ve bağlam bilgisini içeren ve adaletsizlikle yüzleşmeyi mümkün kılan tanıklık arasında yaptığı ayrım için bkz. Kaplan 2005.

Sonuç

Göçmenlik daha önce de belirtildiği gibi, her türlü özcü kimlik tanımının ötesinde hareket etme kabiliyetini ifade eden; melezlik, akışkanlık ve daima eşikte olma niteliğiyle öne çıkan bir deneyim olarak tanımlanabilir. Farklı kimlik karşılaşmalarına imkân sağlamasıyla hem aidiyet hissedilen ulusun hem de göç edilen ev sahibi ülkenin coğrafi ve kültürel sınırlarının aşınması için potansiyel sunar. Ancak burada çözümlenen filmlere bakıldığında, göç sürecinin ve göçmen kimliğinin bu potansiyelinin değerlendirilmediği; iki homojen ulusal coğrafya tasarımı sunulduğu ve göçmenin arada/askıda kalmış konumunun bir travma anlatısı çerçevesinde sabitlendiği görülür. Göç deneyimi ulusal kimlik krizi yaratırken bu kriz, Batı'yla karşılaşmanın neden olduğu eksiklik hissi ya da ulusal kimliği koruma refleksiyle çerçevelenir. Göçmenin yabancı bir ülkede deneyimlediği ekonomik şiddet, izolasyon, sıla özlemi ve yabancılaşma öznelliğin parçalanması üzerinden sunulur ve kültürel alışveriş yadsınır. Örneğin *Almanya Acı Vatan*'da, Güldane'nin geçici de olsa yabancı bir ülkede yaşam kurma çabasının hem kapitalist sömürü ilişkileri hem de tanıdık ve tanıdık olmayan erkeklerin şiddet içeren eylemleriyle kesintiye uğraması göçün travmatik niteliğine işaret eder ve maddi koşullar değişmediği sürece travmanın sağaltımının mümkün olmadığı vurgulanır. Filmde aşk, aile kurma ya da annelik deneyimi aracılığıyla travmanın üstesinden gelmeye yönelik bir çözüm sunulmaması, melodramatik kapanımı engeller. Göçmenlerin Almanya'da yaşadığı olumsuz deneyimlerin üst ses olarak anlatıya dâhil edilmesi ve yetkililerin açıklamaları Almanya'ya işçi göçünün toplumsal ve tarihsel bellekte olumsuz bir işlev taşımasını mümkün kılar. Göçün travma anlatısı çerçevesinde temsil edilmesi, ulusal/kültürel geleneği kaybetme, Batı'dan etkilenme gibi endişeleri açığa çıkarır ve bu endişeler kadın ve erkek karakterlerin maddi ilişkilere bağımlılığı ve bu bağımlılığın yol açtığı hınç duygusu kapsamında ifade edilir. Ayrıca filmde erkek karakterlerin Almanya'daki yaşama uyum sağlamasına dair endişenin Alman kadınlarla evlilik dışı cinsel ilişkiler yaşama ya da seks ürünleri satan dükkânlara gitme biçiminde sunulması Batılılaşma ve ahlaki yozlaşma arasında bir eşitleme yaratılmasına neden olur.

40 Metrekare Almanya ise göçün travmaya dönüşümünü kadınların ataerkil düzen tarafından kurban edilmesi, erkek göçmenin Türk ulusal kimliğini sabitlemeye yönelik özcü kimlik performansı ve entegrasyonun başarısızlığı üzerinden ele alır. Oryantalist bir alt metin taşıyan filmde, Dursun'un yabancı bir kültürle karşılaşmasının neden olduğu travmatik

kayıpların ve şokun melankolik bir etki yarattığı ve bu durumun, ulusal kimlikle ilişkili biçimde inşa edilen erkekliği koruma kaygısıyla hem içe kapanmaya hem de kadınlara yönelik saldırganlığa yol açtığı vurgulanır. Erkek karakterin, karısının Almanlarla etkileşimini sınırlandırması ve onu eve hapsetmesi göçmenin Alman kültürüne uyumsuzluğuna işaret eder. Ayrıca göçmenin geleneksel kimliği ve Batı kültürü karşısında yetersizliği ifade edilirken dinsel farklılaşmanın da önemli bir rol oynadığı, eve gelen hoca ve siyah çarşaflı kadınlar aracılığıyla İslamiyet korkusuna göndermede bulunulduğu ve özcü biçimde sabitlenen iki farklı coğrafya ve dinsel kimlik vurgusu yapıldığı görülür. Bu doğrultuda erkek ve kadın karakterin göçün travmasına karşı farklı tepkiler vermesi dikkat çeker. Erkek karakterin yabancı bir coğrafyada ulusal kimliği korumaya yönelik melankolik bir varoluş ortaya koymasına ve kayıplarını şiddet içeren eylemlerle bertaraf etme çabasına karşılık farklı kültürlerle etkileşim konusunda daha açık olan ancak kocası tarafından engellenen kadın karakterin, maruz kaldığı ataerkil baskı sonucunda zihinsel bütünlüğünü kaybetmesine neden olan, onu dehşete uğratan kâbuslardan mustarip olduğu görülür. Ayrıca filmde Turna'nın kocasının ölmesinin bile Almanlarla ilişki kurmasını mümkün kılmamasının, kadın karakterin hapishane hayatı yaşadığı apartmandan çıksa bile gidecek yerinin olmamasının kültürel alışveriş, akışkanlık ve melezlik kavrayışını bertaraf ettiği ve "kültürel açıdan geri kalmış" göçmenin ancak asimilasyonla travmatik yarılmayı aşabileceğinin ima edildiği söylenebilir.

Kaynakça

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

Ahmed, Sara. 2015. *Duyguların Kültürel Politikası*. Çeviren Sultan Komut. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ahmed, Sara. 2016. *Mutluluk Vaadi*. Çeviren Deniz Mayadağ. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ainslie, Ricardo C. vd. 2013. "Contemporary Psychoanalytic Views on the Experience of Immigration." *Psychoanalytic Psychology* 30 (4): 663-679. https://doi.org/10.1037/a0034588

Akalın, Ayşe. 2018. "Açık, Döner, Mühürlü Kapılar: 20. Yüzyılda Batı/Doğu Ekseninde Emek Göçünün Seyri." *Küreselleşme Çağında Göç: Kavramlar, Tartışmalar* içinde, editör S. Gülfer Ihlamur-Öner ve N. Aslı Şirin Öner, 89-106. Ankara: İletişim.

Alkın, Ömer. 2020. "Post-Migrant Memory Culture and Media History, The Figure of the Migrant in Turkish Cinema." *Please Rewind: German-Turkish Film and Video Culture in Berlin* içinde, editör Maike Suhr, 25-35. Berlin: Archive Books.

Alkın, Ömer. 2021. "Postmigrant Media Futures." *Necsus: European Journal of Media Studies* 10 (2): 113-120. https://necsus-ejms.org/postmigrant-media-futures/

Amara, Ahmed Ben. 2021. "A 'Phantom Pain': The Insidious Trauma of Migration in Fadia Faqir's *My Name is Salma*." *English Studies* 102 (6): 828-846. https://doi.org/10.1080/0013838X.2021.1966965

Baracco, Alberto. 2022. "Conclusion: Visual Aesthetics of Trauma." *Italian Experiences of Trauma through Film and Media* içinde, editör Alberto Baracco ve Rosario Pollicino, 197-199. Newcastle upon Tyne :Cambridge Scholars Publishing.

Başcı, Pelin. 2017. *Social Trauma and Telecinematic Memory: Imagining the Turkish Nation since the 1980 Coup*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Bauman, Zygmunt. 2003. *Modernlik ve Müphemlik*. Çeviren İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.

Berger, James.1997. "Trauma and Literary Theory." *Contemporary Literature* 38 (3): 569-582.

Berger, Roni ve Tzipi Weiss. 2003. "Immigration and Posttraumatic Growth-A

Missing Link." *Journal of Immigrant & Refugee Services* 1(2): 21-39. https://doi.org/10.1300/J191v01n02_02

Borgna, Eugenio. 2014. *Melankoli*. Çeviren Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: YKY.

Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Çeviren F. Burak Aydar. İstanbul: Metis.

Brubaker, Rogers. 2009. *Fransa'da ve Almanya'da Vatandaşlık ve Ulus Ruhu.* Çeviren Vahide Pekel. Ankara: Dost Kitabevi.

Burns, Rob. 2007. "Towards a Cinema of Cultural Hybridity: Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity." *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 15 (1): 3-24. https://doi.org/10.1080/09651560701241362

Caruth, Cathy. 1995. "Introduction." *Trauma: Explorations in Memory* içinde, editör Cathy Caruth, 3-12. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Çelik-Rappas, İpek A. 2017. "Refugees as Innocent Bodies, Directors as Political Activists: Humanitarianism and Compassion in European Cinema." *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos Emociones y Sociedad* 23 (9): 81-89.

Çipe, Kemal (2021). "Ulusaşırı Türk Sineması." *Göç Dergisi* 8 (3): 383-405.

Depeli, Gülsüm. 2010. "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi." *Kültür ve İletişim* 13(2): 9-39.

Erder, Sema. 2006. *Refah Toplumunda Getto.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Freud, Sigmund. 2001. *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve* İd. Çeviren Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis.

Freud, Sigmund. 2012. *Musa ve Tektanrılı Din*. Çeviren Oya Kasap. İstanbul: Say.

Freud, Sigmund. 2013. "Yas ve melankoli." Çeviren E. Kapkın ve A. Tekşen. Metapsikoloji içinde, 243-259. İstanbul: Payel.

Goankar, Anna Meera vd. 2021. "Introduction." *Postmigration: Art, Culture and Politics in Contemporary Europe* içinde, editörler Anna Meera Gaonkar, Astrid Sophie Øst Hansen, Hans Christian Post ve Moritz Schramm, 11-42. Bielefeld: Transcript Verlag.

Göktürk, Deniz. 2002. "Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in

Cinema." *The German Cinema Book* içinde, editörler Tim Bergfelder, Erica Carter ve Deniz Göktürk, 248-256. London: British Film Institute.

Göktürk, Deniz. 2003. "Turkish Delight-German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema." *Mapping the Margins, Identity Politics and the Media* içinde, editörler Karen Ross ve Deniz Derman, 177-192. New Jersey: Hampton Press.

Grinberg, León ve Rebeca Grinberg. 1984. "A Psychoanalytic Study of Migration: Its Normal and Pathological Aspects." *Journal of the American Psychoanalytic Association* 32 (1): 13-38.

Hermann, Judith. 2020. *Travma ve İyileşme: Şiddetin Sonuçları, Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre.* Çeviren Tamer Tosun. İstanbul: Literatür.

Hirsch, Joshua. 2008. "Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary." *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* içinde, editörler E. Ann Kaplan ve Ban Wang, 93-121. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Kaplan, Ann. 2005. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature.* New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Kaplan, Ann E. ve Ban Wang. 2008. "Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity." *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* içinde, editörler E. Ann Kaplan ve Ban Wang, 1-22. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Kaplan, F. Neşe. 2017. Göç, Kimlik, Çok Kültürlülük: Türk Sinemasında Almanya'ya Göç. İstanbul: Der Yayınları.

King, Claire Sisco. 2012. *Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema.* New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Makal, Ahmet. 1994. *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Ege Yayıncılık.

Morag, Raya. 2006. "Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of the Vietnam War." *The Communication Review* 9 (3): 189-219. https://doi.org/10.1080/10714420600814806

Morley, David ve Kevin Robins. 2011. *Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*. Çeviren Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı.

Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking.* Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Nagel, Joane. 2004. "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal

Cinsiyet ve Cinsellik." *Vatan Millet Kadınlar* içinde, editör Ayşe Gül Altınay, 65-101. İstanbul: İletişim.

Öztürk, S. Ruken. 2004. "Kadın Filmlerinde Hülya Koçyiğit'in Personası: Başkaldırışı Karşı Konulmaz, Yepyeni Bir Oyuncu." *Yıldız: Hülya Koçyiğit* içinde, editörler Aslı Güneş ve İren Dicle Aytaç, 30-48. Ankara: Dost.

Pagán-Teitelbaum, Iliana. 2010. "Depiction or Erasure? Violence and Trauma in Contemporary Peruvian Film." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24 (1): 161-177. https://doi.org/10.1080/10304310903419575

Posos Devrani, Elif. 2020. "Alman Sinemasının Eskimeyen Yan Karakteri: Göçmenler." *Kültürötesi İmgeler: Ulusötesi Avrupa Sinemasında Göç, Sürgün, Kimlik ve Aksan Tartışmaları* içinde, editör Yıldız Derya Birincioğlu ve Uğur Baloğlu, 29-55. İstanbul: Doruk.

Sancar, Mithat. 2010. *Geçmişle Hesaplaşma, Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne.* İstanbul: İletişim.

Simmel, Georg. 2011. *Modern Kültürde Çatışma.* Çevirenler T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen. İstanbul: İletişim.

Sönmez, Sevcan. 2015. *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis.

Standing, Guy. 2022. *Prekarya, Yeni Tehlikeli Sınıf.* Çeviren Ergin Bulut. İstanbul: İletişim.

Şenol Cantek, Funda. 2015. "Toplumsal Cinsiyet ve Mekânsal Şiddet." Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri içinde, editör Betül Yarar, 163-173. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Şimşek-Çağlar, Ayşe. 2005. "İki Elde Bir Sehpa." *Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, editörler Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, 293-307. İstanbul: Metis.

Talu, Nilüfer. 2010. "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey." *METU Journal of the Faculty of Architecture* 27 (2): 141-171.

Tümtaş, Mim Sertaç. 2020. *Nöbetleşe Dışlanma: Göç ve Sosyal Dışlanma Döngüsü*. İstanbul: İletişim.

Ulusay, Nejat. 2008. *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost.

Vayrynen, Tarja. 2013. "Keeping the trauma of war open in the male body: resisting the hegemonic forms of masculinity and national identity in visual arts." *Journal of Gender Studies* 22 (2): 137-151. https://doi.org/10.1080/09589236.2012.745686

Yalçın-Heckmann, Lale. 2005. "Almanya'daki Farklı Türk Göçmen Kuşaklarının Medyadaki Yansımaları." *Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, editörler Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, 308-320. İstanbul: Metis.

Yaren, Özgür. 2008. *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De Ki.

Yıldız, Pınar. 2021. *Kayıp Zamanın İzinde, Sinemada Geçmişle Yüzleşme, Yas ve İnkâr*. İstanbul: Metis.

Yüksel, Sinem Evren. 2016. *Travma Anlatıları, Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi*. İstanbul: Agora.

Filmler

Şerif Gören. 1979. Almanya Acı Vatan. Türkiye: Gülşah Film.

Tevfik Başer. 1986. 40 Metrekare Almanya. Batı Almanya: Studio Hamburg Filmproduktion, Tevfik Baser Filmproduktion.