

BASKICI ZAMANLARDA GÖÇ: TRANSİT FİLMİNDE MÜPHEMLİK VE HAYALET ALEGORİSİ

MIGRATION IN TIMES OF OPPRESSIVE SYSTEMS: AMBIGUITY AND GHOST ALLEGORY IN TRANSIT FILM

Fırat GÜNDÜZ¹

ÖZET

Göç meselesi, literatüre bakıldığında en geniş anlamı ile kişilerin ya da grupların bir yerden başka bir yere hareketini tanımlamak için kullanılmaktadır. Ancak göçün boyutları ve şekilleri; toplumsal koşullar, göç sürecinin bizzat kendisi ve en nihayetinde göçmenin dünyası göz önüne alınarak bakıldığında çeşitlilik göstermektedir. Söz konusu göçler gönüllü ya da zoraki olarak gerçekleşmektedir. Bugünün dünyasında sınırların katılaştığı, göçmenliğin bir öteki dünyaya aitliği simgelediği (ya da Derrida'nın deyimi ile *ne o ne bu oluşu*) göz önüne alındığında, toplumsal anlamda göçe bakmak ve üzerine düşünmek için yeterli sebeplerin olduğu görülecektir. Sinema, göç gibi toplumsal meselelerden kimlik gibi bireysel sorunlara kadar yelpazesi geniş ve her an söz söylemeye hazır bir mecra olarak sosyal bilimsel araştırmalarda kullanılmaktadır. Bu çalışmada da *Transit* filmi, zoraki göç bağlamında ele alınmış ve göçmenin göç sürecinde yaşadıkları aynı film özelinde değerlendirilmiştir. Bunu yaparken Derrida'nın *hayalet* alegorisine ve Bauman sosyolojisindeki *müphemlik* mefhumuna başvurulmuştur. Hülasa bu çalışmanın amacı, zoraki göç meselesine *Transit* filmi çerçevesinde bakmak, göçmenlerin karşılaştıkları durumları söz konusu kavramlar aracılığı ile incelemektir.

Anahtar Kavramlar: Göç, Göçmen, Zoraki Göç, Hayalet, Müphemlik

ABSTRACT

The issue of immigration is used to describe the movement of persons or groups from one place to another in the literature. However, the dimensions and forms of immigration vary when viewed by considering the social conditions, the migration process itself and ultimately the world of the immigrant. These migrations occur voluntarily or by force. Considering that in today's world the boundaries are hardened and immigration symbolizes an otherworldliness, it will be seen that there are sufficient reasons to look at and reflect on migration socially. Cinema is used in social scientific research as a channel that has a wide spectrum ranging from social issues such as immigration to individual problems such as identity and is always ready to speak. In this study, the movie *Transit* is handled in the context of forced migration and the migration experiences of the migrant are evaluated. In doing so, Derrida's ghost allegory and the notion of ambiguity in Bauman sociology were used. In short, the aim of this study is to look at the issue of forced migration within the framework of the film *Transit*, and to examine the situations that migrants encounter through these concepts.

Keywords: Migration, Immigrant, Forced Migration, Ghost, Ambiguity

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi. İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, İzmir/Türkiye. E-mail: firaatgunduz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1866- 3315.

GİRİŞ

“En hüznü yazgılardan biridir sürgün”

(Said, 2018, s. 58)

Anna Seggers’in 1944 yılında yayınladığı otobiyografik romanından uyarlanan *Transit* (2018) filmi, filmografisinde *Yella* (2007), *Jerichow* (2008), *Phoenix* (2014) ve *Barbara* (2012) gibi önemli yapıtların bulunduğu Alman yönetmen Christian Petzold’un *Love in Times of Oppressive Systems* (Baskıcı Zamanlarda Aşk) adını verdiği üçlemesinin son filmidir. Almanya-Fransa ortak yapımı olan filmin başrollerinde Franz Rogowski (Georg) ile Paula Beer (Marie) yer almaktadır ve film prömiyerini 68. Berlinale’de yapmıştır.

Transit, faşizmin hızla yayıldığı sırada Alman mülteci Georg’un (Franz Rogowski) Marsilya’ya kaçmasını ve siyasi sebeplerden ötürü Almanya’dan götürmesi gereken George Weidel isimli muhalif bir yazarın geçiş belgelerini (transit) hatta kimliğini (ç)alarak verdiği hayatta kalma mücadelesini konu edinmektedir. Dünya’nın çeşitli yerlerinden gelen göçmenler ile beraber Marsilya Limanı’nda yaşayan Georg, kimliğini ve “transit” belgelerini çaldığı yazarın mistik karısı Marie’ye (Paula Beer) âşık olur. Film günümüzün göçmen krizine Avrupa’nın geçmişinden ve -yeniden hortlayan- bugününden “zamansız” olarak bakmaktadır.

Bu çalışmada, Christian Petzold’un 2018 yılında gösterime giren *Transit* filmi göç ve göçmenlik meseleleri ile söylem analizi yöntemi kullanılarak ele alınacaktır. Söylem analizi merkezine metni ve bağlamı alarak (söylemin oluşturduğu) “gerçekliği” incelemektedir (Oğuz, 2008, s. 54). Bu çalışmada da metin ve bağlam olarak filmin anlattığı dünyayı nasıl kurguladığı ve inşa ettiği söylem analizi yönteminden faydalanılarak ele alınacaktır.

Filmin göç üzerinden okuması ilk olarak William Petersen’a atıfla daha sonra ise Stephen Castles’in çalışmaları göz önüne alınarak yapılacaktır. Zoraki göç bağlamında işlenen film için Petersen’in çalışması tek başına yeterli olmadığından Castles ile destek sağlanacaktır. Akabinde meselenin göçmenlik boyutu, Jacques Derrida’nın geliştirmiş olduğu *musallatbilim* (*hauntology*) perspektifinden ele alınacaktır. Bu noktada Nermin Saybaşılı’nın *Sınırlar ve Hayaletler* kitabına başvurulmuştur. Derrida’ya göre hayalet olarak alegorikleştirilen göçmenin kendine has bir kimliği yoktur ve sınırlarda gezmektedir. Bundan sebeple filmin ifşa ettiği göçmenlik tipini anlamak için Derrida’ya başvurmak elzem olacaktır.

Son olarak *Transit* filminin bir diğer kuramsal çerçevesi ise Bauman sosyolojisinde önemli bir yeri olan *müphemlik* kavramı perspektifinde gelişecektir. Müphemlik, kısaca, bir dizi belirsizliklere ve düzensizliklere işaret etmektedir. *Transit* filminde karşılaşılan belirsizlikler silsilesi Bauman’ın kavramsallaştırdığı müphemlik mefhumu ile uyumaktadır. *Transit* filmi, zaman ve mekân açısından bakıldığında belirsizliklerin hüküm sürdüğü ve

Bauman'ın kullandığı anlamı ile müphemliğin (*dile özel bir düzensizliktir, yani dilin icra ettiği adlandırma [sınıflandırma] fonksiyonunun iflası olarak*) (Bauman, 2003, s. 9) çerçevelediği bir filmidir. Hangi zamanda geçtiği bilinmez, kimin kimle savaştığı belirtilmez, sadece kaosun hâkim olduğu Avrupa'da insanların maruz kaldıkları baskıcı bir rejimi teşhir etmektedir.

BASKICI ZAMANLARDA GÖÇ

Kuramsal bir perspektiften *Transit* filmine baktığımızda, ilk olarak, temsil edilen göçün izleklerini William Petersen'in 1958 yılında yayımladığı *A General Typology of Migration* isimli çalışmada görmek mümkündür. Petersen, söz konusu çalışmasına girizgâh yaparken öncüllerinin standart tutumlarını bir kenara bırakarak, insanların aynı olmadığını ve göç gibi kişisel bir meselenin genellenemeyeceğini savunmuştur. Petersen, göç tiplerinin insanların davranışları kadar çeşitlilik gösterdiğini düşünmektedir. Ona göre, göçün tek tip olması insanların da tek tip olacağı ve her insanın göç edeceği anlamına gelir (Petersen, 1958, s. 258). Bu sebeple Petersen, göçü beş ana kategoriye ayırıp (*primitif göçler, yönlendirilen göçler, serbest göç ve zoraki göçler*), üzerine yorumlar getirmeye çalışmıştır. Bu çalışmada *Transit* filmini ilgilendiren göç tipi ise, göç mefhumunun göçmenin iradesinden bağımsız ortaya çıktığı, tamamen dışsal öğelerin (askeri, siyasi vb.) birey ya da toplulukları göçe zorladığı *zoraki göçler*² olarak karşımıza çıkmaktadır.

Koşut olarak Castles, AB raporlarına dayanarak zoraki göçü ortaya çıkaran itici faktörleri azınlıklara yönelik baskı ve / veya ayrımcılık, etnik çatışma ve insan hakları ihlali, iç savaş, toplama göre ülke içinde yerinden edilmiş kişilerin sayısı, yoksulluk, yaşam beklentisi, nüfus yoğunluğu, vb. şeklinde tanımlamaktadır (Castles, Crawley & Loughna, 2003, s. ii). Ona göre birçok analist, az gelişmişlik ile çatışma arasında ve dolayısıyla da ekonomik göç ile zoraki göç arasında yakın bağlar olduğu konusunda hemfikirdir (Castles, Crawley & Loughna, 2003, s. iii).

Zoraki göçün tek yönü uluslararası şekilde tezahür etmemektedir. Bunun yanında içgöç olgusu da karşımıza çıkmaktadır. Ülke içinde yerinden edilmiş kişiler genel olarak zulüm, silahlı çatışma veya şiddet sonucunda evlerini ve olağan ikamet yerlerini terk etmeye zorlanan

²Zoraki göç meselesi ele alınırken, dünya üzerinde zorla yerinden edilmiş gruplara bakmak elzemdir. Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksel Komiserliği, yayımlanmış olduğu *Küresel Eğilimler* raporunda 70,8 milyon kişinin ülke içi ve dışı olmak üzere yerinden edildiğini söylemektedir. Çatışma, savaş veya zulüm sebebi ile ülkesini terk etmek zorunda kalanların sayısı 25,9 milyon olarak kayıtlara geçmiştir. UNHCR'nin raporunda listelenen tüm mültecilerin yüzde 55'ini Afganistan, Somali, Irak, Suriye ve Sudan oluşturmaktadır. Sözü edilen ülkelerdeki yerinden edilmelerin ana sebebi ise savaşlardır (UNHRC, 2019).

ve kendi ülkelerinin sınırları içinde kalan kişiler olarak tanımlanmaktadır (Castles, Crawley & Loughna, 2003, s. 7-8.)

Zoraki göçü çağdaş dünyadaki sosyal dönüşümün merkezi bir yönü olarak ele alan Castles (2003, s. 30), onun küresel siyasette önemli bir faktör haline geldiğini savunmaktadır (Castles ve Miller, 2008, s. 147). Yazarlara göre 1980’li yılların ortalarından itibaren, dünya genelinde mültecilerin ve sığınmacıların sayısında dramatik bir artış yaşanmıştır. Bu kişiler, ekonomik veya başka türlü kazançlar elde etmek için göç eden insanlardan farklı olarak çatışmadan, şiddetten ve zulümden kaçan zoraki göçmenlerdir (Castles & Miller, 2008, s. 144). Zoraki göçmenlerin çoğu ilk sığınma yeri -ve kendileri de genellikle yoksul ve sıklıkla ekonomik olarak istikrarsız- olan komşu ülkelerde kalırlar. İleride daha iyi ekonomik ve sosyal fırsatlar sunan ülkelere göç ise sadece küçük bir azınlık için mümkündür. (Castles & Miller, 2008, s. 44).

Sovyetlerin ve iki kutuplu dünya düzeninin dağılmasından sonra, 1990’lar gönülsüz ya da zoraki göçte olağanüstü bir artışa tanıklık etmiş ve 1990’ların ortalarında mülteciler ve ülkeleri içinde yerinden edilmiş insanların sayısı, bazı ülkelerde gönüllü uluslararası göçmenlerin iki katı oranında artmıştır (Castles & Miller, 2008, s. 197).

Zoraki göç, birbiriyle bağlantılı olmayan bir dizi meselenin sonucu değildir. Bunu anlamak, zoraki göçü kuramsallaştırmayı ve onu ekonomik göçle ilişkilendirmeyi gerekli kılmaktadır (Castles, 2003, s. 17). Bu noktada Bauman (2018, s.92, s.22), zenginliğin küreselliğinden, sefaletin ise yerelliğinden söz etmektedir. Zoraki göç ile karşı karşıya kalan göçmenler düşünüldüğünde onlar için sınırlar katı ve belirleyicidir. Oysa yeni küresel ekonomik ve siyasi seçkinler sınırları istedikleri zaman geçebilirler. Bauman’a göre göçmenler nereye giderse gitsin “türedi”, yani mekânda hem olan hem de olmayan, gittiği yere yerleşmeyi isteyen fakat bunu başaramayan sakinlerdirler. Bununla beraber göçmen, eski sakinlerin unutmak istediği geçmişi ve kaçmak istedikleri geleceklerini hatırlatan ötekiler, devletsiz ve kalacak yerden esirgenmiş yabancılardır (Bauman, 2000, s. 102-103).

Petersen (1958, s. 264), *zoraki göçler* başlığı altında Yahudilerin maruz kaldıkları birtakım siyasal baskıları ele alırken ardılları zoraki göçün yansımalarını 1980’lerin ve 1990’ların politik ikliminde yerinden edilen gruplar üzerinden işlemiştir. Tam da bu örnek üzerinden ilerlemek, *Transit* filminde George Weidel’in üzerinden verilmek istenen mesajı netleştirecektir. Hatırlanacağı gibi Weidel ülkesinde entelektüel faaliyetlerde bulunan ancak göç etmek zorunda bırakılan bir yazardır. Fakat kendisi yaşadıklarını kaldıramaz ve göçmek yerine (bir bakıma yine göç etmiş olacağı) intiharı tercih eder.

Transit filminin bir diğer kuramsal çerçevesi ise Bauman sosyolojisinde önemli bir yeri olan *müphemlik* kavramı perspektifinde gelişecektir. Müphemlik, kısaca, bir dizi belirsizliklere ve düzensizliklere işaret etmektedir. Bauman'a göre müphemlik insanlık tarihi kadar eski bir durumdur ancak modernlik ile beraber müphemliğe bakış açısı değişmiştir. Modernliğin akıl ve düzen üzerine inşa ettiği varlığı, bilinemez olana, yani müphem olana bir tahammülsüzlük içermektedir. Bauman (2003, s. 206) bu noktada modernliğin, rasyonellik niteliğiyle dünyanın ve toplumun müphemliğine savaş açtığını düşünmektedir.

Transit filminde karşılaşılan belirsizlikler silsilesi Bauman'ın kavramsallaştırdığı müphemlik mefhumu ile uyumaktadır. *Transit* filmi, zaman ve mekân açısından bakıldığında belirsizliklerin hüküm sürdüğü ve Bauman'ın kullandığı anlamı ile müphemliğin (*dile özel bir düzensizliktir, yani dilin icra ettiği adlandırma [sınıflandırma] fonksiyonunun iflası olarak*) (Bauman, 2003, s. 9) çerçevelendiği bir filmidir.

Bu noktada hikâyeyi filmin başkışisi Georg üzerinden yürütmekte fayda vardır. Kendisi de tanıdığı ve hayatını geçirdiği ülkesinden vazgeçmek durumda kalır. Sadece hayatta kalmak için Amerika kıtasına gitmeye karar verir. Bu yazıda koca bir bekleme salonu olarak alegorikleştirilen Marsilya limanı, zoraki göçten mustarip insanlarla doludur. Georg'un yaralı dostunu yanına alarak Marsilya'ya yola çıkması, yaralı arkadaşının ölümünün ardından Georg'un Marsilya'ya ulaşması ile devam eden sahnede, düzensiz göçün, politik baskının tezahürü gösterilmiştir. Yaralı arkadaşının ölümüne ayrı bir parantez açmamız gerekir; yaralı olmasına rağmen politik baskılar sebebiyle hastaneye gidemeyen Heinz, ailesine ulaşmak için ölümü pahasına Georg ile yola çıkmaktadır.

Georg, Marsilya'da kendisi gibi göçe mecbur bırakılmış karakterlerle karşılaşır. Georg'un karşılaştığı karakterlerin tamamı transit almak ve illegal göç edebilmek için çaba sarf etmektedir. Söz gelimi; konsoloslukta tanıştığı Yahudi kadın politik baskılardan kurtulmak ve refaha ulaşmak için Meksika'ya kaçmayı ümit etmektedir. Heinz'ın eşi Melissa ve oğlu Driss'in de özgür bir hayat sürebilmek için illegal göçe başvurduğu anlatılmaktadır.

HAYALETİN KİMLİĞİ*“Time is out of joint”³**Hamlet*

Hayalet kelimesi, Türk Dil Kurumu sözlüğünün ikinci maddesinde *belli belirsiz görülen şey, gölge⁴* olarak ele alınır. Koşut olarak Oxford sözlüğünün üçüncü maddesi de *varlığından emin olmadığımız belli belirsiz görülen şey⁵* şeklinde tanım yapmaktadır. *Tam da bu tanımların doğrultusunda, Transit* filminde anlatıcı, şu sözleri sarf etmektedir, *“Kimse ona bakmıyordu. En korkuncu da buydu. Gözlerini sana, yorgun suratına, yırtık giysilerine dikmeleri değil. En korkuncu seni görmemeleri. Onların dünyasında yoksun.”* Marsilya kenti, görülmeyenlerin toplandığı, herkesin varlığını kanıtlamak için hikayelerini anlatmak zorunda kaldığı, göçmenlerle dolu bir “bekleme salonu” gibi resmedilmiştir. Bu bekleme salonu güzellemesi, Georg’un şu kısa öyküsü ile daha da anlamlı hale gelecektir.

“Bir adam ölmüştü. Cehenneme kaydedilecekti. Büyük bir kapının önünde bekliyordu. Birkaç gün bekledi, haftalarca, aylarca, yıllarca bekledi. Sonunda yanından bir adam geçti. Bekleyen adam sordu, s. ‘Belki bana yardımcı olabilirsiniz. Cehenneme kayıt olmam gerekiyor.’ Öbür adam ona bakıyordu ve şöyle dedi, s. ‘Ama bayım, cehennem burası.’”

Bu kısa öykü, Bardan tarafından Kafka’nın *Ölü Adamın Efsanesi*’ndeki karakterine benzetilmektedir. Orada da *Sonsuzluk*’ta bir adam Tanrı’yı bulmaya ve kendisine ne yapacağını sormaya çalışır. Ancak tek öğrendiği sonsuz bekleyişin cehennemin ta kendisi olduğudur. Filmde de göçmenler Marsilya limanında sembolik cehennemi yaşamaktadır. “[Karakterler] *yeri yurdu olmadan, belirsiz bir gelecekle karşı karşıya kalan ve kimse onları dinlemek istemediği için hikayelerini anlatamayan, bir geçiş (transit) durumunda hapsolmuş hayalet figürler haline gelirler*” (Bardan, 2020, s. 118).

Hayalet mefhumu, Saybaşılı’nın yerinden edilme ve göç meselelerini Derrida’nın *hauntology⁶* (musallatbilim) kavramı üzerinden ele aldığı *Sınırlar ve Hayaletler* kitabında,

³ Shakespeare’ın Hamlet oyunundan alınan bu cümle, basitçe zamanın çığırından çıktığını söylemektedir. Ancak Derrida, tercüme ile ilgili bazı endişelerini dile getirmeden edemez. Ona göre bu cümleye göre zaman parçalanır, yerinden çıkar, azalır, kaçır ve tükenir. Hem düzensizliğe vurgu yapar hem de zamanın rotasının dışında oluşunu, uyumsuzluğunu anlatır (Derrida, 2006, s. 20).

⁴1. Gerçekte var olmadığı hâlde bazen görüldüğü sanılan peri, hortlak vb. görüntüler, 2. Belli belirsiz görülen şey, gölge. 3. Mecazen çok zayıf kimse. Kavram için bakınız <https://sozluk.gov.tr>.

⁵ 1. The spirit of a dead person that a living person believes they can see or hear, 2. the memory of something, especially something bad, 3. A very slight amount of something that is left behind or that you are not sure really exists, 4. A second image on a television screen that is not as clear as the first, caused by a fault. Kavram için bakınız <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>.

⁶ Fransızca *ontologie* ve *hantologie* kavramları okunuşu itibarı ile ayırt edilemezler. Derrida burada dilsel bir oyun oynayarak varlık-bilim ile musallat-bilimi birleştirir. Musallat-bilim kavramı hayaletlerin daima gelip gittiğini ve çoğulluğunu temsil eder. Hayaletler tarihin kronolojik düzenini sekteye uğratırlar (Derrida, 2006, s. 2-3).

bastırılmış bir namevcudiyeti hatırlatan ve dolayısıyla tüm mevcudiyetleri beyan eden bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır (2011, s. 15). “*Derrida’nın geliştirdiği musallat olma mefhumu, mevcudiyetin önceliğini hayalet figürü ile sekteye uğratmaya yönelik bir girişimdir. Diğer bir deyişle, hayalet figürü ne mevcut olan ne olmayan ne ölü ne canlı bir yaşam formunu yakalama çabasıdır*” (Yeğenoğlu, 2016, s. 32). Aynı zamanda iktidar ilişkilerini ve küreselleşmenin etkilerini açığa çıkarmak için tam sınır geçme anında neler olduğunu neler olmuş olabileceğini anlamak için ve yine sınır bölgelerinde ya da misafirperver olmayan şehirlerde yaşam sürdürmenin ne anlama geldiğini anlamak adına başvurulan bir stratejidir hayalet metaforu (Saybaşı, 2011, s. 16). Şayet bir sınır yerinden ediliyorsa, Derrida’ya göre (2006, s.63), onun kurulduğu ortamın bizatihi kendisi ne canlı ne de ölüdür. Bu sebeple sınır deneyimlerinde hayaletin kendisi de ne canlı ne ölü olarak beliriverir. Bundan dolayı da Derrida (2006, s. 101), Marx’ın hayaletini göstermek için öne sürdüğü kapitalist sistemin on hastalığı listesine sınır-dışı edilenleri doğrudan ekler. “... *vatansız kişilerin ve göçmenlerin sözde ulusal bir bölgeden sınır dışı edilmesi, yeni bir sınır ve kimlik deneyiminin habercisidir*”.

Saybaşı (2011, s. 32) hayaleti kurmaca bir karakter olarak değil, toplumsal bir figür olarak ele almaktadır. *Sınırlar ve Hayaletler*’de göçmen, mülteci ya da sığınmacı, bir musallat olma figürü olarak, evin ve yurdun yeniden düşünülmesini gündeme getiren kaygan bir figür olarak, karşımıza çıkar. Göçmen, uygun ikameti olmadığı halde ikamet edebilme kabiliyetiyle musallat olan, ele avuca sığmaz bir hortlaktır.

Hayaletler, görülme, farkına varma talebi ile geri döner, musallat olurlar. Göçmenler, mülteciler ve sığınmacılar da hayaletlerin ikametgâhı olan “yokoluşun uçsuz bucaksız coğrafyası”na aittirler. Çünkü sınır bölgelerinde duran kişilerin tam değil, yarım bir varoluşu vardır. Hayalet, gerçek’in (the real), tüm varoluşuna musallat olur (Saybaşı, 2011, s. 52-53).

Transit filmi, adını Avrupa’dan Amerika’ya geçmek için bulunması elzem olan evraklardan almıştır. Bu evraklar günümüzdeki vize, pasaport vb. gibi üzerinde uluslararası hukukun konsensüs oluşturduğu belgelerin muadilidir. Ana karakter Georg, açılış sahnesinde arkadaşları ile birlikte oturmakta ve faşizmin hızla yayıldığı Almanya’dan kaçmanın yollarını konuşmaktadır. Film boyunca izleyenlerin ensesinde politik iktidarın nefesini hissetmesini sağlayan siren sesleri eşliğinde, Georg ile beraber Fransa’ya gidecek olan George Weidel isimli bir yazarın transit belgesine sahip olduğu belirtilir. Georg ve George isimleri arasındaki benzerliğin tesadüfi olarak seçilmediği ilerleyen sahnelerde belli olur. Faşist rejimin korkusundan ve baskılarından bunalan George Weidel intihar etmiştir. Georg, kendisine verilen görevi yerine getirmek için, ölen yazarın kişisel eşyalarını ve Weidel’in yaralı bir arkadaşını (Heinz) alıp yola koyulur. Ancak Heinz, yolda enfeksiyon kaparak hayatını kaybeder. Heinz

hayatını kaybederek kelimenin tam anlamı ile hayalet olurken, Georg Saybaşıllı'nın sözünü ettiği gibi bir hayalet figürüne dönüşür.

Bir yük trenine kaçak olarak binen Georg, canının sıkıntısını yatıştırmak için Weidel'in çantasını açar ve içinden çıkan öyküleri okumaya koyulur. Yazarın çantasındaki hikâyeye bakınca Georg, "kendi dilim" diye düşünür, "annemin bana masal anlattığı dil". Göç, onu yurdundan eden bir süreçken aynı zamanda dilinden de eden bir süreç olarak çıkar karşımıza. Georg, günler süren yolculuğun ardından Marsilya'ya ulaşır. Yanında bulunan Weidel'e ait transit belgesini ve birkaç öyküyü çantasından çıkardığı sırada konsolosun kendisini Weidel zannettiğini fark eder ve transite sahip olacağı için durumu bozuntuya vermez. Artık Georg, George Weidel'dir. Başkasının kimliğinde yaşayan başka bir göçmen/hayalettir.

Tüm bunlardan sonra Georg'un yapması gereken tek şey, geminin kalkış gününü beklemek olacaktır. Bu bekleyiş sırasında Georg, Heinz'ın (Trende ölen adam) çocuğu Driss ve karısı Melissa ile vakit geçirmek ister. Heinz'ın öldüğünü öğrenen aile yıkılır, çocuk hastalanır, anne ise el mahkûm çalışmaya devam eder. Driss, kendisine kısa süre arkadaşlık eden Georg'u bırakmak istemez ve kendileri ile beraber kalmaya ikna etmeye çalışır, fakat Georg'un aklında, en fazla iki hafta içinde Marsilya'ya ulaşacak olan faşist ordusu ve getirecekleri yıkım vardır. Bu yüzden bir an önce gemiye binmek ve gitmek ister. Burada Melissa'nın kimliği dikkat çekicidir. Sağır ve dilsiz olan Melissa hayata bağlanmak, dış dünya ile iletişimde bulunmak için oğlu Driss'e ihtiyaç duyar. Bu noktanın biraz açılması gerekir. Göçmenlik, genelde, birinci kuşağın adaptasyon sorunu ile sonuçlanır. İkinci kuşak görece daha iyi adapte olmuş ve yeni yerleşilen yurdun normlarını içselleştirmiş olur. Bu yüzden sosyal yaşam ile aile arasındaki köprü, ikinci kuşak olur⁷. Bu durumun simgesel düzlemde en iyi karşılığı Melissa'nın sağır-dilsiz oluşu ve iletişim aracı olarak Driss'i kullanışı olarak görülür.

Bu noktadan sonra hayaletin kimliğini tanımlamak gerekir. Saybaşıllı'ya göre (2011, s. 78) kuşkusuz göçmenin, mültecinin ya da sığınmacının bir yaşamı ve hüviyeti vardır ama bu kimlik kişisel bir yaşam ya da bireysel bir mülkiyetten yoksundur. Hayalet bir "kimdir", genel olarak simulakrum değildir, bir tür bedene sahiptir, ancak mülksüzdür, kişisel (bedensel)

⁷Amerika'da yaptığı analizlere dayanarak birinci ve ikinci kuşak arasındaki adaptasyon farklılıklarını açıklayan Portes ve Zhou, *yeni ikinci kuşak* adını verdiği tanımlamasında ikinci kuşağın adaptasyonunun birinci kuşağa nazaran daha kültürel olduğunu savunmaktadır. Adaptasyon; orta sınıfa, kentli alt sınıfa ve ekonomiye referans ile oluşmaktadır (1993, s.82). Demirağ ve Kalkışım, Almanya'da (2018, s.141-42) ikinci kuşak Türk göçmenlerin birinci kuşağın yapmış oldukları birikimleri, sosyal yapıda kazanca dönüştürerek, Alman toplumuyla olan etkileşimlerini hızlandırdıklarını ve her alanda varlıklarını devam ettirmeye çalıştıklarını belirtmektedir. Abadan-Unat'a (2002, s.182-83) göre de birinci kuşak göçmenler vatanlarına dönme arzusunda olduklarından kolektif kimliğe sarılmaktadır, oysa ikinci kuşak göçmenler hedef ülkenin normları ile bütünleşebilecek kapasiteye sahiptirler. Dolayısıyla, ikinci kuşak göçmenler, birinci kuşak göçmeler ile hedef ülkenin kültürü arasında köprü işlevi görme potansiyeline sahiptirler.

mülkiyet hakkı yoktur (Derrida, 2006, s.51). Derrida yaşamın kendisinin yalnızca hayaletlerden öğrenileceğini düşünür. Çünkü hayalet -tekrar etmek pahasına- hem ölü hem de yaşayandır (Derrida, 2006, s. xviii). Hülasa göçmenin kimliği tek bir bedene sabitlenemez, tıpkı hayaletinki gibi tek bir kimliği yoktur, kimlikler ağı içinde gezinir

Hayaletin kimliği kavramının tam olarak anlaşılması için filmin ana karakterlerinden olan ve hayalet alegorisini temsil eden Marie karakterini incelemek gerekir. Marie, filmde ilk görüldüğü sahneden sonuncusuna kadar hep bir arayış içerisinde. Bu arayış ölmüş kocasını bulmak içindir ama sokaklarda, kafelerde ve limanda saatlerce dolanması, kimseye çarpmadan ilerlemesi ve sadece Georg tarafından fark edilmesi, Marie'nin bir hayalet olarak imlenmesine neden olur. Marie, göçmen kimliğinin ve hayalet metaforunun tam anlamı ile karşılığıdır. Onun göçmen kimliği, devamlı bir arayış içinde olması ile ilintilidir. Evi yoktur, pansiyonlarda kalır, arkadaşında kalır, tüm günleri çaresiz bir bekleyiş içerisinde birbirini taklit eder. Kocasına ne olduğunun müphemliğini iliklerine kadar hisseder, final sahnesinde yine Marie, ölüm ve yaşam arasındaki müphemlikte kaybolmuştur.

MÜPHEMLİK

Bu yazıda *müphemlik* kavramı Bauman sosyolojisinde kullanıldığı hali ile ele alınmıştır. Müphemlik, kısaca, bir dizi belirsizliklere ve düzensizliklere işaret etmektedir.⁸ Bauman'a göre müphemlik insanlık tarihi kadar eski bir durumdur ancak modernlik ile beraber müphemliğe bakış açısı değişmiştir. Modernliğin akıl ve düzen üzerine inşa ettiği varlığı, bilinemez olana, yani müphem olana bir tahammülsüzlük içermektedir. Bauman (2003, s. 204) bu noktada modernliğin, rasyonellik niteliğiyle dünyanın ve toplumun müphemliğine savaş açtığını düşünmektedir.

Modernliğin müphem olana karşı bu tahammülsüzlüğü Bauman'a göre *holocaust*⁹ gibi belirsizliklerden arınma ve homojenleşme süreçlerini de doğurmuştur.

“Müphemliğin kökünü kazımak şeklinde ortaya çıkan kadim savaş, tipik bir modern pratiktir. Bu durum ise kesin olarak tanımlama ve kesin olarak tanımlanamayan

⁸Müphemlik kavramı, etimolojik olarak Latince'deki *ambigere* (belirsiz, şüpheli) kelimesinden türemiştir. Kelime, *ambi-* (her iki yönden) ile *agere*'nin (sürmek) birleşmesinden oluşmuş ve *ambiguus*'a dönüşmüştür. Nihayetinde İngilizcedeki *-ous* ekini alarak *ambiguous* kavramını ortaya çıkarmıştır. Kelimenin bugünkü anlamları, belirsiz, iki anlamlı ve şüpheli gibi kullanımları içermektedir. Kelimenin detaylı incelemesi için bakınız <https://www.dictionnaire.com/browse/ambiguous?s=t>.

⁹ İkinci Dünya savaşı öncesinde başlayan ve savaş sırasında devam eden, Nazilerin Yahudilere uyguladığı sistematik ve kitle halindeki öldürme olayıdır. Bu olay yaklaşık 6 milyon insanın ölümü ile sonuçlanmıştır. Holocaust, modern rasyonel toplumun, yüksek sahnesinde ve insanoğlunun kültürel zaferinin zirvesinde ortaya çıkmış ve uygulanmıştır ve bu nedenle, Bauman'a göre, toplumun, uygarlığın ve kültürün bir sorunudur. (Bauman, 1997, s. 9-11).

her şeyin bastırılma ya da elenme çabası olarak ortaya çıkmaktadır. Belirsizliğe tahammülü olmayan şey ise doğa değil, modern pratiktir” (Kahraman, 2016, s. 392).

Müphemlik ve karşısına yerleştirilen düzen mefhumları, en nihayetinde, Bauman’ın metinlerinde modernliğin ürünleri olarak ele alınmaktadır. Transit filmi, zaman ve mekân açısından bakıldığında belirsizliklerin hüküm sürdüğü ve Bauman’ın (2003, s. 9) kullandığı anlamı ile müphemliğin (“*dile özel bir düzensizliktir, yani dilin icra ettiği adlandırma [sınıflandırma] fonksiyonunun iflası olarak*”) çerçevelediği bir filmidir. *Transit* filminin zamansızlığı, filmdeki savaşın taraflarının iç içe geçmesi, kaosun hüküm sürdüğü Avrupa ikliminin ve bu iklimin insanlar üzerindeki etkisinin teşhiri işlevini görmektedir. Filmin yönetmeni Petzold, *Transit* filminin esinlendiği romandan farklılaştığını ve daha komplike bir meseleyi anlattığını şu sözleri ile belirtir.

“Anna Seggers’in kitabında sözünü ettiği Transit (geçiş) alanı, coğrafi ve yatay bir alandır. Bu alan Avrupa ve ABD arasında hatta deniz ile liman arasındaki bir alandır. Bu alan da yatay ve Transit’tir. Ama bence, bir de dikey bir Transit alan var, o da zaman ve zaman içinde gelişen hikayeler. O yüzden kendimizi sadece ABD ve Avrupa ya da deniz ve liman arasında bulmuyoruz, aynı zamanda kendimizi dün ve bugün arasında hapsolmuş buluyoruz.” (Cronk, 2018).

Müphemlik; toplumsal yaşamın ve insan varoluşunun herhangi bir düzen, plan, rutin ile değil kaos, düzensizlik ve nihayet belirsizlik ile ortaya çıkmasıdır. İlk bakışta Nazi Almanya’sının politikaları ve stratejileri anlatılıyormuş gibi görünür filmde, oysa askerlerin üniformalarında Nazileri imleyen gamalı hac yoktur, konsolosluktaki ABD bayrağı dışında herhangi bir ülkenin bayrağı da gösterilmemiştir, öyle ki Melissa ve Driss’in kaldıkları eve sonradan ziyarete giden Georg, evde Pakistan, Afganistan veya Suriye’den göçmüş sığınmacıları görür. Tam da Petzold’un ifade ettiği gibi, filmde “*kendimizi dün ve bugün arasında hapsolmuş buluyoruz*”.

Marsilya¹⁰, filmin ana mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeğenoğlu mekânın basitçe mimari veya fiziki değil aynı zamanda imgesel ve temsili bir düzlemi de olduğundan söz eder. Bu sebeple mekân göçmen ile Avrupalı özne arasındaki ilişkiyi bilinçdışı boyutlarda etkilemekte ve önem kazanmaktadır (Yeğenoğlu, 2016, s. 35). Genel görünümü, kaosun ve düzensizliklerin çeperinde oluşan bu şehir, insanların Transit alan olarak kullandıkları koca bir

¹⁰ I. Dünya Savaşı’ndan sonra uzun yıllar Marsilya Limanı göçmenlere ev sahipliği yapmıştır. 1927 yılında gelindiğinde Akdeniz ülkelerinden (Osmanlı ve Yunan menşeli) yaklaşık 1.300 Yahudi ailesi Marsilya’ya iltica etmiştir. Bununla beraber II. Dünya Savaşı öncesinde ve sırasında Nazi tehlikesinden kaçan Alman, Çek ve Avusturyalı mültecilerle İtalya’da Mussolini ve İspanya’da Franco rejimlerinin tehdit ettiği binlerce göçmen Marsilya’yı hem yerleşim yeri hem de transit bölgesi olarak kullanmışlardır (Ryan, 1996, s. 81-82)

bekleme salonudur. Burada insanların yarınları belli olan günlere uyanmak için beklediklerine şahit oluruz. Ancak, film bize müphemliğe maruz kalan insanların başka müphemliklere sığındığını gösterir. Melissa ve Driss buna bir örnek olarak çıkar karşımıza. Her fırsatta dağlara gitmek isterler, dağları geçince sınırı da geçeceklerdir ve belki de kurtulacaktır, belirsizdir ama yine de denerler. Mültecilerin yaşamak zorunda oldukları bu “kamp koşulları” Meyda Yeğenoğlu’nun Agamben’den ödünç aldığı *istisna hali* kavramının doğallaştırılması anlamına gelmektedir ve “Avrupa’nın pek çok bölgesinde bazı grupların haklardan ve yurttaşlıktan yoksun olarak, yaşam ve ölüm arasında askıda bulunan bir belirsizlik bölgesinde olduğuna işaret eder” (Yeğenoğlu, 2016, s. 4).

Müphemlik meselesine bir başka örnek de köpekli kadın üzerinden verilebilir. Georg’un konsoloslukta tanıştığı köpekli kadın, eğitilmiş ve iyi görünümüdür. Amerika transiti için Amerika’daki köpek sahiplerinin davet mektubunu beklemektedir. Burada davet mektubunun Yahudi kadın için değil, köpekler için geleceğini, Yahudi kadının da köpeklere refakat ederek Amerika’ya gitmesinin mümkün olacağını belirtmekte fayda vardır. O sırada Georg ile sohbet ederler ve tüm olanları anlatır. Yahudi olduğunu ve bu iki köpek dışında transit alma umudunun olmadığını söyler. Köpekli kadını filmin sonlarına doğru limanda Georg ile sohbet ederken görürüz. Kadın, köpeklerin öldüğünü söyler ve bir anda kendini yüksekten aşağı bırakır. Köpekli kadın da kendini bir müphemlikten bir diğerine (ölüm) bırakır. Ölümün kendisi burada karşımıza bir müphemlik çeşidi, bilinemezliğin bir sınırı (Bauman, 2000, s. 252) olarak çıkar. Göçmen, bu algoritmada bir vardır, bir yoktur.

SONUÇ

Bu yazının ana konusu zoraki göçün göçmen üzerindeki etkilerine ve göçmenin kendisinin toplumsal bir figür olarak nerede konumlandırıldığına odaklanmaktadır. Bu mesele iki açıdan önemlidir. Birincil önemi yerinden edilmiş insanların gittikleri yerlerde nasıl görüldüğünü teşhir etmesiyle, ikincil olarak da gidilen yerdeki yerlilerin yeni gelene bakışını anlatır. Bu iki açıyı incelemek için *Transit* filminin anlattıkları önemlidir. Film, her ne kadar göçmenin bakış açısını anlatıyor gibi görünse de satır aralarında göçmene bakışı da gözler önüne sermektedir.

Zoraki göç, kişilerin ya da toplulukların kendi iradelerinden bağımsız bir şekilde yerinden edilmelerini imler. *Transit* filminde Georg ve George Weidel zorunlu göçten mustarip karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Birisi göçü gerçekleştirebilmiş diğeri ise bunun yerine ölmeyi yeğlemiştir.

Diğer bir taraftan göç belirsizlikler ağını oluşturmakta ve göçmeni (özellikle zorla yerinden edilmiş olanları) müphemliklerle karşı karşıya bırakmaktadır. Filmin ana mekânı olan Marsilya Limanı da söz konusu göçmenlerin yarın ne olacağını bilmeden birer *hayalet* gibi gezinmesine ev sahipliği yapmaktadır. Orası bir bekleme salonudur ve sıranın kime geleceği asla belli değildir.

Derrida'nın musallatbilim yaklaşımında musallat olanın (*hayalet*) bir mevcudiyeti dahi yoktur. Kimliksiz, kendi beden mülkiyeti olmayan bu hayalet, ancak yaşayanların, sınırın güvenli tarafında olanların, kendilerine atfettiği anlamlar çerçevesinde var ile yok, yaşam ile ölüm arasında gezinir. *Hayalet*, Bauman'ın müphemlik olarak tasvir ettiği bir durumun içine sıkışır. Koşut olarak Transit filmindeki göçmenlerin kimlikleri, müphemliğin sınırlarında gezinmektedir. Göçmenin kendine has bir kimliği yoktur, bir var olan bir olmayan hayalet gibi resmedilmiştir. Marsilya sokaklarında gezinen Marie ve Georg karakterleri bir türlü görünür olamazlar ve kalabalıkların içinde hortlak gibi gezinir dururlar. Hayaletin kimliğine bürünen göçmen, artık kendisi olamadığından kim olduğunun da bir önemi yoktur. Bundan mütevellit Georg, George Weidel'in kimliğine ve transit belgesine sahip olmaktan imtina etmez. Kendisi olamayacağından kim olduğunun da bir önemi yoktur.

Son kertede özellikle çağımızın “göçmen krizi” göz önüne alındığında, Transit filminin düşündürdükleri önemlidir. Bugünün, Suriyeli, Iraklı, Afgan ya da Afrikalı göçmenleri, sınırlarda beliren hayaletler gibi gezinmekte, kendi kimliklerini ve benliklerini bir tarafa bırakıp savaşın odağından müreffeh ülkelere göç etmenin yolunu aramaktadır. Özellikle her geçen gün Avrupa'nın sınırlarında batan botlarda hayatlarını kaybeden göçmenler, *Transit* filminde batan geminin (Montreal) yolcularından başkası değildir.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, N. (2002). *Bitmeyen Göç Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Bardan, A. (2020). Europe, Spectrality and 'Post-Mortem Cinema': The Haunting of History in Christian Petzold's *Transit* (2018) and Aki Kaurismäki's *Le Havre* (2011). *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, 18(1), 115-129.
- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holokost*. (Çev: S. Sertabiboğlu). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*. (Çev: A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Castles, S. (2003). Towards A Sociology of Forced Migration and Social Transformation. *Sociology*, 37(1), 13-34.

Castles, S., H. Crawley & S. Loughna (2003). *States of Conflict: Causes and Patterns of Forced Migration to the EU and Policy Responses*, Londra: Institute of Public Policy Research.

Castles, S. ve Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. (Çev: B. U. Bal ve İ. Akbulut). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Cronk, J. (2018). *Interview: Christian Petzold*, 21 Mart 2020 tarihinde <https://www.filmcomment.com/blog/berlin-interview-christian-petzold/> adresinden alındı.

Demirağ, H., ve Kakışım, C. (2018). Almanya'daki Türklerin Göç ve Entegrasyon Süreci: Birinci ve Üçüncü Kuşak Karşılaştırması. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (75), 123-152.

Derrida, J. (2006). *Specters of Marx: The State of The Debt, The Work of Mourning and The New International*. (Çev: P. Kamuf). New York: Routledge.

Kahraman, F. (2016). Zygmunt Bauman'da toplum ve toplumsal düzen kavramsallaştırması. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(2), 395-404.

Oğuz, M. C. (2008). Söylem analizi. *Sosyoloji Notları*, 5, 52-57.

Petersen, W. (1958). A General Typology of Migration. *American Sociological Review*, 23(3), 256-266.

Portes, A., & Zhou, M. (1993). The New Second Generation: Segmented Assimilation and Its Variants. *The Annals of The American Academy of Political And Social Science*, 530(1), 74-96.

Ryan, D. F. (1996). *The Holocaust & The Jews Of Marseille: The Enforcement of Anti-Semitic Policies In Vichy France*. Chicago: University of Illinois Press.

Said, E. (2018). *Entelektüel*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saybaşı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. (Çev: B. Doğan.) İstanbul: Metis Yayınları.

UNHCR (2019). *Global Trends Forced Displacement in 2018*, 01 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.unhcr.org/globaltrends2018/> adresinden alındı.

Yeğenoğlu, M. (2016). *Avrupa'da İslâm, Göçmenlik ve Konukseverlik*. (Çev: P.B. Yalım) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sözlükler

Ambiguous kavramı için bakınız; <https://www.dictionary.com/browse/ambiguous?s=t>. [Erişim Tarihi 02.05.2020].

Ghost kavramı için bakınız; <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> [Erişim Tarihi 18.03.2020].

Hayalet kavramı için bakınız; <https://sozluk.gov.tr> [Erişim Tarihi 18.03.2020].