

## YAŞAMIN SINIRLARI SULARDA ÇİZİLİRKEN: DENİZDEKİ ATEŞ

Zeynep ÖZEN BARKOT\*

**Öz:** Tarihsel olarak Avrupa göçmen filmlerinin aslen Avrupa'nın ne olduğu ya da ne olması gerektiği sorusunu dert ettiği söylenebilir. 1970'lerden bu yana Avrupa sineması, göçmenlerin maruz kaldığı damgalama, ayrımcılık ve ırkçılık gibi sorunları, bu minval üzerinden ele almaktadır. Keza 1990'lı yıllarda bilhassa ikinci kuşak göçmen yönetmenler tarafından üretilen sinemasal çalışmalar, kültürler-arası ya da kültür-ötesi süreçlere referansta bulunan "melez kimlik" kavramını Avrupalılık gösterenine bir alternatif olarak kurmuşlardır. Bugün Avrupa sineması insanlığın karşılaştığı en yakıcı meselelerden biri olan mülteci krizini, bu kez "Avrupa"yı sorgulama amacı taşıyarak görünür kılmaya çalışmaktadır. Bu makalenin amacı, Gianfranco Rosi tarafından yönetilen Denizdeki Ateş filmini, Avrupa sinemasında mülteci krizinin yeni bir temsili olarak, söz konusu "Avrupalılık" fikriyle birlikte tartışmaya açmaktır.

**Anahtar sözcükler:** göç, Avrupa sineması, mülteci krizi

### *While Drawing Boundaries of Life at Sea: Fuocammare*

**Abstract:** Historically, one can say that European migrant films concern what Europe is or should be. Throughout this concept, European cinema since 1970s has dealt with stigmatization, discrimination and racism, which the migrants have encountered. The European cinematic works at 1990s, particularly ones that were created by second-generation migrant filmmakers, has established potential of "hybrid identity" referred to interculturalism or transculturalism as an alternative way of Europeanness. Today, European cinema tries to make refugee crisis visible which is one of the crucial issues that humanity encountered, by having aim to criticize the "Europe". This article aims to discuss the film named Fuocammare (2016) directed by Gianfranco Rosi, as a new representation of refugee crisis in European cinema with idea of "Europeanness" subject.

**Key words:** migration, European cinema, refugee crisis

"Ekonomik kuram, bu sistemin az gelişmişliği yaratarak göç etmeye yol açan koşulları nasıl oluşturduğunu gösterir: Ayrıca, bu sistemin göçmen işçilerin satmak zorunda oldukları işgücünü neden gereksindiğini de açıklar. Ne var ki, ekonomik kuramın dili, ister istemez, soyut bir dildir. Bu yüzden, göçmen işçinin hayatını belirleyen güçleri kavramak ve bu güçlerin, onun kişisel yazgısının bir parçası olduğunu anlamak istiyorsak, bunu daha az soyut, daha açık ve daha kesin bir dille açıklamalıyız. Eğretileme kullanmalıyız." (John Berger, 1976)

### Giriş

Disiplinlerin iç içe geçtiği akademik alanda genel eğilim göç ve göçmenliğe dair bütünlüklü bir kavramsal çerçeve oluşturmak ise, bu konuda sinemanın kendi ontolojik özelliklerinden dolayı kimi kısıtlılıklara sahip olduğu düşünülebilir. En basitinden, yaklaşık iki saatlik bir filmde –estetik kaygıları da içerecek şekilde- "her şeyi" anlatacak bir öykü kurmanız mümkün değildir -ya da hep söylenildiği gibi bir filmle dünyayı değiştiremezsiniz. Öte yandan sinemanın kendisi bir çerçevelemedir; eksiltmenin, tasarruf ederek anlatmanın, çıkarıp almanın, aldıklarınızı temsil etmenin mahalli olarak filmler, en can alıcı/can yakıcı noktaları sunma şansına sahiptir. Bu noktada göçmenliği dert edinen, hele de izleyiciyi hesaba katan bir sinemasal anlatı, düşünsel mecrada tartışılan kavramların bir insan öyküsü

üzerinden cismanileşmesine muazzam bir olanak sağlar; dolaşımda olan sözcüklerin beden bulduğu bir mecra. Gerçekliğe böylesi bir eksik üzerinden *tanık* olmak, hâlihazırda başvurduğumuz referansları -kendi görme biçimimizi- sorgulamak anlamına gelir: havsalamızdaki boşluklar -bize başta "yabancı" görünenler- tanıklıktan itibaren benzerlikler olarak bize geri döner; dokunamayacağımız ne varsa ona temas etme fırsatına sahip oluruz. Sinemanın bilhassa göçmenlik sorunu üzerine duyarlılık ya da farkındalık yaratma gücü, tam da izlenenin sınırlarını aşmış böylesi bir tanıklığın sorumluluğunu taşımaya yönlendirdiğinde ortaya çıkar.<sup>1</sup>

Bu, hâlen etkili bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın salt bir eğlence ya da entelektüel bir tatmine

\* Dr., Sinema Televizyon, Türkiye İnsan Hakları Vakfı

Geliş Tarihi / Received : 16.05.2018

Kabul Tarihi / Accepted : 23.06.2018

değil, aynı zamanda mevcudiyeti kaydettiği her an tarih yazımına da ev sahipliği yapmasıyla ilgilidir. Göçmenlikle ilgili neyin, nasıl ve hangi yöntemle kaydedildiği, güncel dünya siyaseti kadar, aktüel teoriyle birleştiren –böylece onu tarihselleştiren- zihinsel çabaların da ürünüdür.<sup>2</sup> Bu açıdan 2000’li yılların Avrupa sineması, yeni göç tartışmalarıyla birlikte göçmenlik temsillerini, kültürler-arasılık ya da kültür-ötesini bir olasılık olarak barındırsa da, buna yönelik iyimserliğin son on yılda azaldığı, daha karanlık ve şiddet dozu artmış hikâyelerin içinde kurmaktadır.

1990’lı yılların sinemasında Avrupa’ya entegre olduğu kadar, müşterekleriyle birlikte bu kez Avrupa’yı dönüştürmeye başlayan -ve hatta “post-Avrupa” düşüncesini sorgulatan- göçmenlerin imlediği kültür-ötesi süreç, 2000’lerde peş peşe yaşanan gelişmelerle gel-gitli bir hal almıştır. Kültürlerin geçişkenliğine, kimliğin akışkanlığına vurgusuyla kültür-ötesi aşama, “bilinçli ya da bilinçsizce, seçimle ya da zorlanarak, özgürlük ya da güdümlülük olarak, yüzeysel ya da daha derin bir aşamada; politik gelişme ya da baskı, ulus-devletin eleştirisi ya da yeni bir milliyetçiliğin yükselişi adına kullanılabilir” (Rosi, 2016). Olumlu olanın olumsuzlamasını aynı anda kendinde barındıran bu yeni sürecin günümüzdeki en önemli semptomu belki de mülteci krizidir: Sınırların ortadan kalktığı şiarına eşlik eden bir içe kapanma, kâr sağladığı sürece her türlü geçişe imkân tanıyan genel-geçer bir politikanın artık maskelemek bile zorunda hissetmediği bir aşırılaşmış dışlama; dolaşımın kökensel ya da prototipik olduğunu önceleyen, böylelikle (somut) sınırlar arası geçişi yumuşatan bir söylem ile gaddarlaştırmış bir sınır kontrolü pratiği arasındaki savrulma... (Degenova ve Peultz, 2010).

Bu açıdan İtalyan yönetmen Gianfranco Rosi’nin Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü kazanmış *Denizdeki Ateş* filmi (Fuocammare, 2016). Hem mültecilerin Akdeniz sularında yaşam mücadelesine tanıklık etmesi hem de bunu sunduğu “bakış” ve biçem tercihleri bakımından önemli ve bir o kadar da tartışmalı bir belgeseldir. Bu makalenin konusu, *Denizdeki Ateş* filminin neden bu denli tartışmaya yol açtığını, onun mülteci krizine olan yaklaşımını belirleyen kavramsal çerçeve ile birlikte değerlendirmektir. Bunun için ilk etapta yönetmenin sözüne kulak kabartmak uygun olabilir. Rosi’nin bir söyleşide belirttiği gibi, “*Lampedusa, Avrupa için bir metaforudur, iki dünyanın birbiriyle karşılaşmadığı Avrupa’nın metaforu...*” (Donadio, 2016). O halde sorumuz şudur; “bu metafor nereye referansla kurulmuştur ve kimleri hedefler?”. Bunun için öncelikle

Avrupa sinemasında göçmen temasının tarihsel dönüşümü ve *Denizdeki Ateş* filminin bu dönüşümün hangi noktasına tekabül ettiği cevaplanmalıdır.

### Avrupa sinemasında göçmenliğin değişen sureti

Avrupa sinemasında göçmenliğin tarihi, ilginç bir şekilde Avrupa’nın yine kendine dön(ül)düğü, anlatıların tarihidir: Göçmenin öyküsü, çoğu zaman Avrupa’ya gelişiyle başlar; yaşamın “başlangıç” noktası olarak Avrupa’yla, Avrupa tarafından sayılabilmek, hesaba katılır olabilmekle ilişkili bir kişisel tarihle... Söz konusu olan, ya Avrupa’nın muteber değerlerinin -ister klişeler isterse rafine bir estetik üzerinden- yüceltildiği, farklılıkların ontolojik sayıldığı, göçmenin tümüyle “dışarıda” konumlandığı bir düzlemdir, ya da Avrupa’nın yabancılığı temsil ettiği, göçmenin içe kapalı bir nostaljiye ve fobik bir algıya savrulduğu bir düzlem; bir bakıma siyam ikizi olan bir anlatı evreni<sup>3</sup>... Elbette bu, göç eden ve göç alan açısından yerleşme, adapte olma, kabul görme ve içselleştirmeye dair sancuların bir tezahürüdür ama mesele bunun ötesine uzanır. Göçmenlik teması, aslen Avrupa’nın sadece coğrafi bir konum olmayıp aslında bir “fikir” olması üzerinden şekillenir. Ve bu fikir, Avrupa’nın modernlik projesiyle birlikte gelişen insan hakları, demokrasi ve özgürlük gibi evrensel değerleri temsil etmesi oranında, Öteki olanın inşası üzerine de kuruludur<sup>4</sup>. Edward Said’in oryantalizm kavramını takiben Avrupa’da her dönemin kendi ötekisini yarattığı yönündeki iddiasıyla Atkinson, Rönesans döneminde Doğu imgesinin temsil ettiği egzotizm ve ezoterizmin, Aydınlanma döneminde bizzat Avrupa sınırlarında dolaşan “boş inanç ve cehaletin”, 19. Yüzyılda ise antropolojinin tanımladığı “ilkel”in öteki olarak konumlandırıldığından bahseder (Morley ve Robins, 2011). 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa’nın ötekisi, anti-semitizm ile birleşmiş bir yabancı düşmanlığıyla şekillenirken, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından göçmenlik tarif edilir hâle gelmiştir.

Peki bu, Avrupa sinemasının göçmenliği işlediği her an, az ya da çok kendinden menkul bir yerden baktığı anlamına mı gelir? Belirli yönleriyle hayır diyemeyeceğimiz bir temayül vardır: Özellikle ilk dönem göçmen filmlerinde, anayurdunu bırakmış birey, geçmişinden ya da kökenlerinden bağımsız şekilde göç ettiği mekânı kendi meskeni eylemeye çalışırken, anlatı Avrupalının onu neye ve nasıl dönüştürdüğüne -ehlileştirdiğine- odaklanır. Öte yandan eğer bu soruya tümüyle evet cevabını verirsek, benzer şekilde imgesel bir yerde konumlanmış, steril, beyaz ve orta sınıf hijyeniyle etiketlenmiş bir Avrupa’dan bahsetmiş olmaz mıyız? Tek

bir Doğu olmadığı gibi, tek bir Avrupa'dan da söz edemeyecek oluşumuz, sadece Avrupa'nın siyasal, kültürel ve toplumsal farklılıklarından değil, aynı zamanda Avrupa'nın temsil edildiği her an, onun yeniden tanımlanıyor oluşundan kaynaklanır. Anlatıların sadece Avrupa-merkezci bir gözle kurulduğu yönündeki bir genelleme, Avrupalı yönetmenlerin göçmenlik temasını bizzat "çuvaldızı kendine batırmak" gayesi taşıyan hikâyelerini ıskalar. Burada en temelde iki yönelim karşımıza çıkar: İlkin göçmenlik statüsü, Avrupa'nın kendi kolonyalist ya da soykırımla damgalanmış tarihiyle yüzleşmesi için bir vesile sunar. Örneğin 1970'li yıllarda Yeni Alman Sineması'nın alameti farikası, savaşa tanıklık etmiş bir kuşağın çocukları olan yeni nesil yönetmenlerin, korkunç bir maziye sahip oldukları toplumun 25 yıllık suskunluğunu bozma çabalarında, dışarıdan göç meselesini ayrımcılıkla birlikte ele almalarıdır. Buradaki dert, ırkçılığı donuk bir zamansal uzama hapseden bakış açısını kırmak ve ayrımcılığın o güne sirayet eden ama kendisini daha görünmez kılan yeni formlarını teşhir etmektir.<sup>5</sup> Öyle ki, geçmişle yüzleşme nosyonu olarak göçmenlik teması, 90'lı yıllarda bir eğilim olarak Batı'nın yeni sömürgecilik pratiklerinin mahiyeti, yöntem ve stratejileri üzerine bir tartışmaya dönüşecektir. Bu noktada Mathieu Kassovitz'in *Protesto* filmi (**La Haine, 1995**). Sömürgeciliğin bizzat modern güvenlik devleti anlayışında, kimi zaman eski taktik ve yöntemlerle devam ettiğine bir ünlem işareti koyar. Yosefa Loshitzky'nin "*banliyödeki intifada*" olarak tanımladığı film, hem Gillo Pontecarvo'nun Cezayir İç Savaşı filmine yaptığı göndermelerle hem de Fanon'un metninin neredeyse görsel bir versiyonunu sunmasıyla, yeni sömürgecilik denilen sürecin hiç de yeni olmadığını bu kez göçmenler üzerinden duyurur (**Loshitzky, 2011**).

İkinci olarak ise, göçmenlik teması Avrupa'nın kendi dönüşüm olasılıklarını araştıran bir potansiyeldir, ki bunun en belirgin örnekleri 90'lı yıllarda artık adına "Avrupa göçmen filmleri" denilen sinemasal dalga da ortaya çıkar. 70'li yıllarda göçmenliğin dışlayıcı ve pejoratif anlamda yabancı bir *kimliği* imlemesine karşılık, 90'lı yıllar tam da Stuart Hall'un ima ettiği şekilde göçmenliğin bir deneyim biçimi olduğuna odaklanır: "*Belki de yeni sinemasal söylemlerde ifade edildiği gibi, kimliği hâlihazırda tamamlanmış bir tarihsel olgu olarak düşünmek yerine, asla tamamlanmayan, her zaman yapım sürecinde olan bir olgu olarak düşünmek*" gerekmektedir (**Hall, 2000**). Bu, hâlihazırda bütünüyle biçimlenmiş, mevcut öznelerle çözülmeyecek denli düğümlenmiş bir kimlik anlayışının yerini, sürekli farklı orijinlere sahip öğelerin

birbirine karıştığı, bu sayede tek-biçimcilikten sıyrılmış melez kimliklere bıraktığı anlamına gelir. Kültürün otantikliği üzerinden şekillenen ulusal sinema tartışmalarının bir kenara bırakılıp kültürel ve toplumsal geçişkenliklerin araştırıldığı bu dönem sineması; a) yaşanan göçlerin göç alan bölgeyi nasıl ve hangi yollarla değiştirdiğine b) göçlerin göç alan ve göçmenler arasında nasıl bağlantılara sebep ya da izin verdiğine odaklanır. Dolayısıyla, 90'lı yılların göçmen temasının karakteristik özelliği, Avrupa'ya aidiyetlerini kendi deneyimleri üzerinden tartışan, kendi göçmen statülerini bizzat kendileri anlatan bir sinemacılar kuşağının Avrupa'yı nasıl gördükleri ve dönüştürdükleridir. Daha önce öyküleri dışarıdan, Batılı yönetmenlerin gözünden anlatılan göçmenler, bu kez bizzat göçmen ya da ikinci kuşak göçmen yönetmenlerce, kişisel geçmişleri ve gelecek muhayyileleriyle, kendilerine özgü iletişim ve dayanışma ağlarıyla ya da metropolde hayatta kalma taktikleriyle anlatılmaya başlanır.<sup>6</sup> Özetle, 2000'li yılların ilk yıllarına kadar Avrupa sinemasında yoğunlaşan göçmenlik temsili, kültürler-arasılık (intercultural) ya da kültür-ötesine (transcultural) vurgu yapar. Aradaki nüanslar tartışılarsun, her biri küreselleşme ve yeni medyanın olanaklarına göz kırpar, melez kimliklere atfen melez anlatı formları yaratır, artık kimsenin gerçek anlamda birbirine "yabancı" olmadığı bir dünyaya dair önermeler içerecek şekilde tekçi ve özcü kültürel-toplumsal formların sonunu muştular.

2000'li yıllarda ise göçmenlik üzerine yapılan tartışmaların çok daha çetrefilli bir hal aldığı yeni bir dönemdeyiz. Bilhassa son on yılda üretilmiş filmlerin göçmenlik sorununu, neoliberalizmle küreselleşme izdivacının sınıfsal, toplumsal ve kültürel çözümlere nasıl yol açtığı, serbest piyasayı bir tür "genel ilke"ye dönüştüren neoliberalizmin "sınır" denilen mefhumu neye dönüştürdüğü ve buna yönelik hal-çarelerinin neler olabileceği sorularıyla birlikte ele aldığını gözlemlemekteyiz. Avrupa'daki yerleşik ve yasa tarafından tanınmış, haklara ve artık belirli bir sermayeye ulaşmış göçmenlerin hikâyelerinden, küresel ölçekte uygulanan neoliberalist politikaların çelişkileriyle göz göze gelindiği öykülere geçiş, göçün günümüzdeki illegalleşen boyutunu gözler önüne sermektedir: Filmler göçmenlerin kriminalize edildiği, bir zamanların ötekileri olan göçmenlerin şebekleşerek kendi ötekilerini yarattığı insan ticaretiyle birlikte; Irak işgali, Arap Baharı, Kuzey Afrika'daki iç savaş ve darbeler, İsrail'in Filistin'e uyguladığı giderek acımasızlaşan şiddet politikası ve elbette Suriye iç savaşının yol açtığı insan kaçakçılığını<sup>7</sup> göçün yeni çehresi olarak sunmaktadır.

Dolayısıyla, Avrupa sinemasında göçmenlerin tarihine dair yaptığım bu kısacık özetten anlaşılacağı gibi, filmler yerleşme, sosyal ve politik haklar ekseninden giderek en kökensel hak olan “yaşam hakkına” gidişat gösterir. Göçmenler ve bugünün mültecilerinin yurtlarını terk etmek zorunda kaldıkları nedenleri (politik baskı, şiddet, kıyım ve savaş), göçmen filmlerinin dert ettiği meselelerin (ayrımçılık, ötekileştirme, izolasyon) içine yerleştirebilmek, 2000’li yılların sinemasının sınavı gibi gözükmektedir. Bu açıdan Denizdeki Ateş filminin mülteci krizini geçmişteki göçmenlik temsillerinin ayırt edici unsurlarıyla birlikte ele alması başlı başına önem arz eder. Kültür-ötesi şiarını ayrımcılık sorunuyla okumaya çalışan filmin alamet-i farikası burada ortaya çıkar: krizin merkez-kaç kuvvetini değiştirmek... Mülteci krizi denilen süreç, hayatta kalmaya çalışan travma altındaki insanların mı yoksa Avrupa fikrinin mi krizidir? Yönetmen Rosi, bunun cevabını Avrupalının “kendi” Avrupası’yla yüzleşmesi olarak verir. İşte Denizdeki Ateş, tam da bu yüzleşmenin olanakları ve sınırlılıklarına işaret eder.

### **Avrupa’yı sorgulamak:**

#### **Bakmak ve görmek arasında**

Gianfranco Rosi’nin *Denizdeki Ateş* filmi, mütevazı bir nüfusa (yaklaşık 6000 kişi) sahip olup bugün özellikle Afrika ve Orta Doğu’daki savaşlardan kaçan yüz bini aşkın mülteciye ev sahipliği yapan Lampedusa’yı konu alır. En temelde mültecilerin Akdeniz’deki travmatik yolculukları ve sığınma kampına yerleşme süreçlerini belgelemeye, diğer yandan adadaki yerel halkın gündelik yaşamından kesitler sunmaya çalışan film, aslında günümüzün dış siyaset politikalarını belirleyen en önemli krizlerinden birini konu olarak -deyim yerindeyse- mayınlı bir bölgede yürür. Mülteci sorununu konu edinen bir filmin nelere dikkat etmesi, hangi noktalarda hassasiyet göstermesi ve ne denli “tarafsız” kaldığı gibi sorularla yaklaşılabilir. Rosi’nin bu filmi, Berlin Film Festivali’nde yaptığı açılıştan bugüne eleştirmen ve izleyicileri ikiye bölmüştür. Kimi eleştirmenlerce İtalyan Yeni-gerçekçi sinemasının mirasını biçim ve içerik açısından devralır ve mülteci krizini sarsıcı bir şekilde aktarırken, kimilerine göre “işe yaramaz ve mazoşistik”<sup>8</sup>, “travmayı pornografik bir şekilde sunan”<sup>9</sup> bir filmidir (**Donadio, 2016; Miller, 2016**). İronik olan ise şudur: Film tıpkı aktarmaya çalıştığı birbirine temas etmeyen iki farklı dünya (aslında bunu imlemek için su ve ateş bir metafor olarak filme adını verir) gibi, izleyicileri iki farklı eleştiri kampına ayırır.

*Denizdeki Ateş*, birbiriyle ilgisizmiş gibi duran dünyalar arasında dolaşır; geçimini denizden sağlayan

Lampedusa Adası’nın sakinleri ile adaya deniz yoluyla “kaçak” şekilde giren ya da girmeye çalışan mültecilerin birbiriyle bir türlü keşilemeyen hayatları arasında gidip gelir. Film buna uygun olarak da biçimsel tercihini, gerçeklik ile kurgu arasında duran bir anlatıdan yana kullanır: 10 yaşlarındaki bir çocuğun, onun gemici babası ve İkinci Dünya Savaşı’nın şiddet yüklü anılarını sayıklar gibi anlatan büyük annesinin, mültecilerin ölümlerini sıradan bir haber olarak sunduktan sonra arylar çalan bir radyo programcısının, evde sürekli yemek pişiren ev kadını Maria’nın, mültecilerle doğrudan temasta bulunan -ve bize bilmediklerimizi en çarpıcı şekilde aktaran- doktorun, denizde ölümün izlerini bulan bir dalgıcın yarı kurgulanmış gündelik rutinleriyle sığınma kamplarının gerçekliğini yan yana getirir. Lampedusa’nın günlük yaşamıyla, sığınmacının yaşamaya çalıştığı “öteki” Lampedusa’yı birlikte görmeye çalışır. Öyle ki, kısa bir zaman diliminde geçen anlatı bir nevi “aslında o esnada...” şeklinde işler. Adanın sakinlerinden seçilmiş karakterlerle mülteciler arasında gidip gelen kurgu, filmin esas derdini verir: benimsenen montaj tekniği, deneyimler arasındaki farklılığın, yaşamlar -ya da yaralar- arasında nasıl bir temasa yol açacağı sorusunda düğümleir.

Bu, aynı zamanda filmin 2000 sonrası göçmen sinemasının tematik emsallerinden ayrılmasına neden olan, aradığı cevaplar doğrultusunda ona ayırt ediciliğini veren de sorudur. Mültecilik meselesini kendi bağlamından soyutlayan, mevcut krizi tikel gruplarla sınırlayıp buna liberal reçeteler üreten eğilimin aksine, *Denizdeki Ateş* -o çokça eleştirilen “düz” estetiğiyle- eksik kalan bağı örmeye, zorunlu göçün gerçek failini bulmaya çalışır. Mülteciliği çoğunlukla insan ticareti ya da kaçakçılığı üzerinden okuyan, bunu kişiselleştirilmiş hikâyeler ya da küçük mafya teşkilatlarıyla açıklamaya çalışan, çözümlerini de birincil gruplar ya da esnek kolektivitelerde arayan 2000’lerin göçmen sinemasına karşılık, Rosi bizi o çokça bahsedilen “büyük resme” bakmaya davet eder. Ama bu kez davete icazet edecekler, öncelikle “bakması gerekenler”, Avrupalılardır. Zira, ona göre bu krizin esası, tam da büyük resmi çizenlerin bakışıdır.

*Denizdeki Ateş*, zamanını boşa harcamaksızın asıl meselesini daha en başından duyurur. Film yaşlı bir ağacın gövdesiyle açılır ya da onun sembolize ettiği tüm anlam katmanlarıyla: kökenler, kök salmanın referansta bulunduğu yerleşiklik, geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği uygarlık ve onun beraberinde getirdiği düşünce geleneği... Sahnenin



devamında filmin kurgusal boyutunda yer alacağını anladığımız Samuele isimli çocuğun ağaca tırmanışı gelir. Çocukluğun bu imgesi, ilk başta son derece masumanedir, ta ki Samuele'in kırdığı ağaç dallarını kuşları avlamak için bir sapanı dönüştürmesine dek. Genel kanılara mesafe almamızı isteyen bir anlatıda konum alacağımız, açılış sahnesini takiben gelen aktüel görüntülerle pekişir. Sahil güvenliğinin batmakta olan bir teknede yardım çağrısında bulunan bir mülteciyle yaptığı bu telsiz konuşması şok edicidir. Mültecinin "yalvarış"ına gelen tek cevap "konumunuz nedir" sorusudur. Adanın sahil güvenliğinden tekrarlanan bu soru, son derece tekdüzedir ve neredeyse bir makinenin işleyişini anımsatır, bu sırada gecenin karanlığında dönen bir radarın ve birkaç cihazın görüntüsü ekranı doldurur. Belki de canlılığı -yaşamı- çağrıştıran tek görsel unsur, çerçevenin arka fonundaki gökyüzüdür. Herhangi bir insani işaretin görülmediği, sadece monoton ve mekanik bir sesin duyulduğu bu sahne, açılıştaki ağaç metaforuyla birlikte ele alındığında, tüm filmin üstüne oturduğu tematik zemini açığa çıkarır: Bugün köklü bir uygarlık olan Avrupa kültürü, modernliğin başlangıcında benimsediği insanca yaşam temelli değerleri terk etmiş, Avrupa fikrinin en azından önemli temellerinden biri olan insan haklarını (ki ne derece yerine getirdiği başka bir tartışma konusudur) artık temsil etmiyor görünmektedir. Kimi zaman karşılanamayan bir vaat, kimi zaman da mitsel bir statü olarak ona atfedilen "haklar, demokrasi ve özgürlük" söyleminden geri çekilmiş, toplumsal formasyonunu şiddet ve sömürü üzerine kurmuş bir Avrupa...Tıpkı Samuele'in sapanını ağaçlara, kuşlara ve bitkilere -canlı hayata- itkisel bir şekilde doğrulttuğu, arkadaşıyla kaktüslerden yaptıkları insanları (onlar kimdir?) taşla vurdukları savaş oyununda olduğu gibi. İnsan haklarını kendi bağlamından koparıp salt görüntüyü koruyan bir işe dönüştürmekle, kendi kültürel sermayesini -pedagojik formasyonunu- anonim bir şiddetin aktarımı üzerine kurmak birbirlerini aynalayan süreçlerdir ve bugün Avrupa'nın kendini nereden yapılandırığının göstergelerini sunar.

Dolayısıyla tüm film, Avrupa fikrine yönelik önsel kabullerin yanılmasıyla çıkamamızı talep eder. Ki bu yanılma, yönetmene göre, her şeyden önce bakışa dairdir; görme biçiminin illüzyonları ile bunun kat edildiği bakış açısına dair. Görme biçimi nasıl mevcut gerçekliği eğip büküyor, anlamlandırma mekanizmasıyla bağlanan düşünceyi nasıl süslüyorsa, yanılmanın etkisinden kurtulmuş bakış da görme biçiminin çarpıttıkları ya da düşüncenin çarpıklığıyla bir karşılaşma anıdır. Ve bu karşılaşma,

daha en başından travmatik bir çarpışmaya gebe; izleyiciyi rahatsızlık duyacağı bir yeniden konumlanmaya davet eder. Zira deneyimin getirdiği birikintiyle tanıklığa geçilecek bakış birbirinden farklıdır. Deneyimle gelen özdeşleşmeyi bakışın tanıklığı kırar.

Yine de Rosi, bakışla olan muhasebesine bizi adım adım hazırlar. Görünmez -imgesel- düşmanlara karşı sürdürdüğü şiddet yüklü oyunlarının önce bir *deniz tutmasıyla*, ardından göz tembelliği teşhisiyle sekteye uğradığı Samuele'in hikâyesi, Avrupalının görüş bozukluğuna delalet eder. Onda kalıcılık gösterecek görüşü değiştirmek zorunda kalan Samuele'in erkeklik anlatılarına angajmanını engelleyen, onu bildiği sularda yüzmekten alıkoyan ve öteki bakışa geçmek durumunda bırakan bir bozukluktur bu. Yavaş yavaş sosyalizasyon evreninin merkezindeki eril kuvvetin gerekliliklerinden çıkmaya başlar, kendi başına kalır, doğanın içinde salınmaya, o güne kadar görüp de bakmadıklarına temas etmeye başlar. Evet, bu bir tür yalnızlaşma getirir ama başta gördüğümüz agresyonun sakinleştiği yeni bir hikâyeye atılımdır.

Filmin mültecilerin "gerçek" yaşamına geçişi de ancak görüşteki bu bozulmayla gelir. Vücut dilleri ve duruşları daha en başından dışlayıcı olan maskeli (film boyunca da yüzleri görülmez) Frontex çalışanlarının karşıladıkları mültecilerin yüzleri, ancak Samuele'in görüşündeki bozuklukla berraklaşır, her biri kişisel kazanmaya başlar. Daha önce bir sesin adlandırdığı mülteciler, kendi öykülerinin anlatıcısı olarak bu kez kendi hikâyelerini dillendirirler; bir tür ritüel olarak neden göçtüklerini, göçün arkasındaki savaşı kültürel miraslarına dayanarak anlatırlar. Bu raddeden sonra film bizi deneyimin kendisinden "başkalığa" -bakış açısını değiştirmeye- doğru çağırır. Kendinden emin tecrübelerle sabitlenmiş Avrupalı görüş, ötekinin diline ve onun gözüne geçildiğinde çözünebilir ve tanıklık bundan sonra başlar. Tanıklığın, şahit olmanın izleyici statüsünden farkı, gözünü gerçeklerden kaçırdığında bile öznenin bunun sorumluluğunu yükleneyecek olmasıdır. İzleyicinin kendiyi göz göze geldiği, yüzleşmek ve hesaplaşmak olduğu yeni bir konumdur bu.

Rosi'ye getirilen eleştirilerin birçoğu da aslında bu aşamadan sonra gelir. Yönetmen sığınma kampının gerçekliğinden mültecilerin Akdeniz'deki yolculuklarına geçtiğinde, stili giderek keskinleşir ve hatta sert bir hal alır. Mülteci teknelerindeki insanlık dışı koşullar, yönetmenin hiç de sansürlemek

istemediği merceğinden tüm hakikatiyle ekrana taşınır. Mültecilerin yaşadığı acımasız koşulları estetize ettiği, manipülasyon uyguladığı (örneğin acıma duygusu yaratmak için kullanılan bir yöntem olarak close-up'a başvurusu) yönündeki eleştiriler, belirli yönleriyle doğru noktalara işaret eder. Özellikle mültecilerin cansız bedenlerinin teşhiri, sinema etiği açısından sorunlu bulunabilir. Ne var ki, filmin mülteci teknelerinde geçen sekanslarında benimsediği ajitatif üslubun provoke etmek anlamında Avrupa'yı uyandırmak amacı taşıdığı görülebilir. Ve daha yakından bakıldığında, mesele bunun biraz daha ötesine uzanır. Rosi, tanıklık nosyonunu bu kez Avrupa'nın ortak hafızasını ya da kolektif bilinçdışını harekete geçirmek adına kullanır. Teknedeki üst üste yığılmış cansız bedenlerin görüntüsü, Avrupa'nın bakmakta çokça zorlandığı geçmişteki bir travmaya, Holocaust'un belleklere işlemiş toplama kampı imgelerine göndermede bulunur. Bu referans, aynı zamanda Samuele'in büyükannesinin anılarında yeniden kurulum: savaş zamanlarında gemilerin açtığı ateş denizi kızıla çalar; sanki deniz yanıyormuş, ateş almış gibi görünür. Derin bir nefes aldıktan sonra sözünü şöyle tamamlar: Savaş zamanı... Bugün hem bireyleri göç etmek zorunda bırakan katliam ve savaşlar, hem de onların denizdeki hayatta kalma mücadelelerinde yaşadıkları, dünya savaşlarından ve soykırımlarından çok da farklı değildir. Benzer bir kıyım, günümüzde faillerinin kendilerini daha korunaklı bir alanda gizlediği bir düzlemde, ama aynı acı ve travmalarla devam etmektedir.

*Denizdeki Ateş*, görece umutsuz bir noktada sona eriyormuş izlenimi verir. Film, gözündeki iyileşmeyle birlikte, Samuele'in eski oyunlarına geri döndüğü bir sahneye biter; çocuk yine görünmez ve anonim düşmanlarına doğru eliyle ateş açmaktadır. Ama bir farkla, bu kez kendi oyunundan sıkılmış görünmektedir, aynı tadı alamaz. Bir nevi, gerçekliğin kendisi başka bir perspektiften görüldüğünde, onu süsleyecek bir örtü devreye girse bile, eskiye dönüş yoktur. Öte yandan filmde bunu doğrudan temsil eden bir karakter bulunur: Anlatı boyunca birbirine bir türlü değemeyen ada halkı ve mültecilerin yaşamları arasında bir geçiş ve bağlantı noktası olarak doktor. Mülteci teknelerindeki ölümcül şartların sınıfsal ayrımlardan kaynaklandığını da, kadın ve çocuk ölümlerinin akla sığmayacak koşullarda gerçekleştiğini de ondan duyarız. Ve onun da dediği gibi, "insan böyle şeylere tanık olduktan sonra, asla aynı kalamaz." Filmin mevcut kriz ortamına dair sunduğu en somut öneri de onun ağızından dökülür: Ne olursa olsun yaşam hakkını savunmak, ölüme karşı yaşama sarılmak...

## Dipnotlar

1. Bu önermenin, abartılı bir tını taşıdığı düşünülebilir, ancak bunun için Philippe Lioret'in 2009 tarihli *Hoş geldiniz* (Welcome) filmi kıymetli bir örnektir. İngiltere'ye gitmek için Fransa'nın Calais kentine kaçak yollarla geçen 19 yaşındaki Bilal (Firat Ayverdi) ile yüzme eğitmeni Simon'un (Vincent Lindon) arasında gelişen dostluğu konu edinen bu film, birçok festivalden ödüllere dönmesinin yanı sıra, aslen Fransa'daki "L 622-1" adıyla anılan göçmenlik yasasına karşı kamuoyu oluşturmasıyla gündeme oturmuştur. Film ilk bakışta etnik, toplumsal, sınıfsal, kültürel sınırları aşmakla ilgili hümanist bir öykü anlatıyor gibi görünse de, asıl etkisini "mültecilere yardım etmeyi suç sayan" göçmen yasanın insan haklarına sığmayan boyutunu teşhir etmesinde gösterir. Fransa'daki liman kentlerinde mültecilerle dayanışma gösteren aktivistlerin alanlarını daraltan (hatta gözaltına alınıp yargılanmalarına neden olan) bu yasa, filmle birlikte büyük yankı uyandırmış, Fransız halkını bu yasaya karşı protestolar düzenlemeye götürmüştür. Nihayetinde bugün Fransa'daki göçmenlik politikalarında daha sert bir tutum izlenmekteyse de, film mülteciliğe yönelik toplumsal bir sorumluluk duygusu uyandırmada amacına ulaşmıştır.

2. Örneğin göçmenlik meselesini dert edinen filmlerin gerçek anlamıyla 1970'li yıllardan sonra ve en bariz şekilde Almanya'da kendini göstermesi tesadüf değildir. Bu filmler, İkinci Dünya Savaşı sonrası en fazla dışarıdan göç alan Almanya'da; göçmenlerin yerleşik hayata geçmelerinde kültürel bariyerlerin varlığı üzerine vurgu yapan ilk dönem göç tartışmalarına paralel olarak, Avrupa'yı "nasıl gördükleri" ve "ne ile karşılaştıkları" sorusuyla birlikte ortaya çıkar. Bu sorulardan ilki adaptasyon, diğeri ise ayrımcılık sorunu üzerinde düğümlenir: Adaptasyon temalı filmler Avrupa'nın yeni "ötekileri" olarak göçmenlerin "Avrupalı" kimliğini algılayış biçimleri ve bu kimliğe yönelik reaksiyonlarını ele alırken, diğeri ulusal kimliğin göçmenler üzerinden yeniden canlandırılmasıyla baş gösteren yabancı düşmanlığına dikkat çeker. Benzer şekilde 1990'lı yıllarda sinemada göçmen temsilleri, göç tartışmalarından etkilenerek, küreselleşme çağındaki ulus-ötesileşme ve "trans-kültürel pozisyonlar"ın olanak ve sınırlılıklarını yine bu tarihlere post-kolonyalizm hakkında yürütülen münazara -ya da münakaşaya- angaje olarak beyazperdeye taşır. Sinemada göçmen temsillerinin tarihsel gidişatını anlamak için göç tartışmalarını içeren yararlı bir kaynak için bkz. Stephen Castles -Mark J. Miller (2008), *Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*, çev. Bülent Uğur Bal-İbrahim Akbulut, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

3. Bu özellikle 1970'li yıllar ile 80'lerin ilk yıllarındaki göçmen temalı Avrupa filmleri için geçerlidir. Bu filmlerde göçmenler, karakterden ziyade birer tiplere olarak karşımıza çıkarlar. Tiplere, karakterin tersine ruhsal ayrıntılardan yoksun, öznelendirme sürecinin dışında, belirli göstergelerle ve birtakım sıfatlarla özdeşleştirilerek sergilenen kişileştirme yöntemidir. Burada anlatı kişilerinin dışsal özellikleriyle ve

havsalamızdaki tipik davranış ve düşünce kalıplarıyla örtüş-  
tüğü bir genellemeler alanının içindeyizdir. Bu döneme has  
karakterizasyonunda ilk bakışta göze çarpan göçmenlerin  
yeni bir hayat kurmaya çalışırken yaşadıkları zorluklar ve  
onların bunu nasıl ruhsal kayda geçirdiklerinin çoğu zaman  
belirli bir öznellikten yoksun birtakım göstergeler aracılığıyla  
izleyiciye aktarıldığıdır. Öte yandan bu stratejinin, salt Av-  
rupalı yönetmenler tarafından değil, aynı zamanda ilk kuşak  
göçmen yönetmenler tarafından da benimsendiği söylene-  
bilir. Örneğin Tunç Okan'ın 1974 tarihli Otobüs filmi, insan  
kaçakçılığına dair bir trajediyi tam da sözünü ettiğimiz stere-  
otipleştirme yüzünden yeterince aktaramaz, karakterlerini ka-  
rikatürize ettiği için eleştirilere maruz kalır. Konuyla ilgili bkz.  
Güliz Uluç, Mikail Boz (2015), "Karşılıklı Ötekileştirmeye Bir  
Yolculuk: Otobüs Filmi", *Tesam Akademi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2,  
4. Bu açıdan İnsan Hakları Evrensel Beyanname'si'nin 13.  
Maddesinde yer alan seyahat özgürlüğünün tarihsel geli-  
şimi ilginç bir örnektir. Jane McAdam, uluslararası hukukta  
seyahat özgürlüğünün entelektüel tarihinden bahsederken,  
gizil olarak onun kolonyalist pratiklerle başını kurar. Seyahat  
özgürlüğünün modern hukuktaki temellerini Francisco  
De Vittoria ve Hugo Gratius'a dayandıran McAdam, ister  
istememez (ya da tarihsel bir olgunun ampirik gerçekliğinden  
dolayı) bu hakkın aslen beyaz Avrupalıların Yeni Dünya'yı ke-  
şiflerini garanti altına alan bir prensip olduğunu ima eder.  
Bir yönüyle uluslararası hukukun nüveleri olarak da görüle-  
bilecek De Vittoria ve Gratius, Avrupalının Amerika kıtasına  
geçişinin -tam olarak tek taraflı olmasa da- ilkelerini ortaya  
koyar. Bu noktada, post-kolonyalist eleştirinin perspektifin-  
den seyahat özgürlüğü, iddialı bir okumayla, 16. Yüzyıldan  
itibaren sömürgeleştirme pratiklerinin adı konulmamış for-  
mel meşrulaştırılması olarak görülebilir. Konuyla ilgili bkz.  
Jane McAdam (2011), "An Intellectual History of Freedom  
of Movement in International Laws: A Right to Leave as a  
Personal Liberty", *Melbourne Journal of International Law*,  
sayı 12, Melbourne. Öte yandan insan haklarının gelişim  
serüveniyle insan hakları perspektifi doğrudan doğruya bir-  
birine eşitlenemez. İnsan hakları dili ve perspektifi, Avrupa-  
merkezci haklar söyleminden bağımsız bir değerler sistemi  
olarak ele alınmalıdır.

5. Alman toplumu açısından tarihsel olarak geçmiş ve şim-  
di arasında böylesi bir kırılmanın mümkün olmadığına  
(o zaman Nazi Partisi'ne üye olanların o günün steril Batı  
Almanya'sının muteber yurttaşları olduğuna) ve ayrımcılığın  
hâlen kolektif olarak deneyimlenen, konformizmle beslen-  
nen, dahası gündelik hayatın kendisinde bunun artık göç-  
menler üzerinden sürdürülen bir patoloji olduğuna dair en  
iyi örnek, R.W. Fassbinder'in Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir (Angst  
Essen Seele Auf, 1974) filmidir. Avrupa'nın yeni ötekisi ve  
bu anlamda da ırkçı zihniyetin yeni nefret nesnelere olarak  
göçmenliği konu edinen Fassbinder'in filmi, göçmenler üze-  
rinden Batı'nın görme biçimine, bir ötekileştirme yöntemi  
olarak bakışa odaklanır.

6. Konuyla ilgili temel başvuru metinlerinden biri olarak bkz.  
Hamid Naficy (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic  
Filmmaking*, Princeton, Londra: Princeton UP
7. Türkçe karşılıkları sorunlu olmakla birlikte, dilimize bu şe-  
kilde geçen insan ticareti (human trafficking) ve insan kaçak-  
çılığı (human smuggling) arasındaki fark şudur: İlki hukuken  
"kuvvet kullanarak ya da kuvvet kullanma tehdidiyle kişinin  
rızasına bakılmaksızın, kazanç ya da çıkar sağlamak amacıyla  
kişinin istismar amaçlı temini ve taşınması olarak" ele alınır-  
ken, ikincisi "kişilerin maddi kazanç sağlamak amacıyla başka  
bir ülkeye gitmek isteyen bireyleri yasadışı olarak ülkeye ge-  
çişlerini sağlaması" olarak tanımlanmaktadır. Bkz. Uluslararası  
Göç Hukuku Göç Terimleri Sözlüğü (2009), ed. Bülent Çiçekli,  
Uluslararası Göç Örgütü (IOM) Cenevre.
8. Bu ifade İtalyan yönetmen Paolo Sorrentino'ya ait. Bkz. Rachel  
Donadio (2016), "Fire at Sea' Strikes a Nerve on the Mig-  
rant Crisis: 'What Can I Do?', Erişim tarihi 28.04.2018, [https://  
www.nytimes.com/2016/10/08/movies/fire-at-sea-strikes-a-  
nerve-on-the-migrant-crisis.html](https://www.nytimes.com/2016/10/08/movies/fire-at-sea-strikes-a-nerve-on-the-migrant-crisis.html).
9. Konuyla ilgili bkz. Prairie Miller (2016), "NY Film Festival:  
Fire At Sea", Erişim tarihi 28.04.2018., [http://wbairadiowomen.  
blogspot.com.tr/2016/10/nyff-nlf-revolutionary-leader-saadi.  
html](http://wbairadiowomen.blogspot.com.tr/2016/10/nyff-nlf-revolutionary-leader-saadi.html).

### Kaynaklar

- Castles, S., Miller, J.M.**, (2008) *Göçler Çağı: Modern Dünyada  
Uluslararası Göç Hareketleri*, çev. Bülent Uğur Bal-İbrahim Akbu-  
lut, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Degenova, N., Peultz, N.**, (2010) *The Deportation Regime: Sovereign-  
ty, Space, and the Freedom of Movement*, Duke University Press.
- Donadio, R.** (2016) *Erişim Tarihi 28 Nisan 2018*, [https://www.  
nytimes.com/2016/10/08/movies/fire-at-sea-strikes-a-nerve-on-  
the-migrant-crisis.html](https://www.nytimes.com/2016/10/08/movies/fire-at-sea-strikes-a-nerve-on-the-migrant-crisis.html).
- Hall, S.** (2000), "Cultural Identity and Cinematic Representation",  
*in Film and Theory: An Anthology*, Toby Miller ve Robert Stam  
(ed.), Oxford:Blackwell.
- Loshitzky, Y.** (2010) *Screening Strangers: Migration and Diaspora  
in Contemporary European Cinema*, Indiana University Press,  
Bloomington&Indianapolis.
- McAdam, J.** (2011) "An Intellectual History of Freedom of Move-  
ment in International Laws: A Right to Leave as a Personal Liberty",  
*Melbourne Journal of International Law*, Sayı 12, Melbourne.
- Miller, P.** (2016) "NY Film Festival: Fire At Sea", Erişim Tarihi 28  
Nisan 2018, [http://wbairadiowomen.blogspot.com.tr/2016/10/nyff-  
nlf-revolutionary-leader-saadi.html](http://wbairadiowomen.blogspot.com.tr/2016/10/nyff-nlf-revolutionary-leader-saadi.html).
- Morley, D., Robins, K.** (2011) *Kimlik Mekanları: Elektronik Or-  
tamlar ve Kültürel Sınırlar*, çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Ya-  
yımları, İstanbul.
- Naficy, H.** (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film-  
making*, Princeton, Londra: Princeton UP.
- Rosi, G.** (2016) *The Other of Contemporary Migrant Cinema*,  
Routledge.
- Uluç, G., Boz, M.** (2015), "Karşılıklı Ötekileştirmeye Bir Yolculuk:  
Otobüs Filmi", *Tesam Akademi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2.
- Uluslararası Göç Hukuku Göç Terimleri Sözlüğü** (2009) ed. Bül-  
lent Çiçekli, Uluslararası Göç Örgütü (IOM), Cenevre.