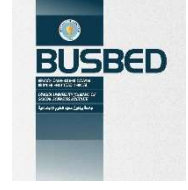


Makalenin Türü : Araştırma Makalesi
Geliş Tarihi : 23.11.2022
Kabul Tarihi : 26.04.2023



<https://doi.org/10.29029/busbed.1208746>

FATİH AKIN'IN FİLMLERİNDE KİMLİK, ÖTEKİLİK VE GÖÇ OLGUSU*

Ferhat KAÇAR¹

ÖZ

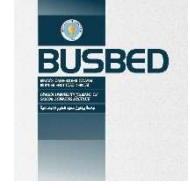
Kimlik, firmaların ürün kimliğinden post-kolonyal kimliğe, kişisel kimliklerden etnik, dinsel, cinsel, toplumsal kimliklere kadar geniş bir kavram çeşitliliğine sahiptir. Özellikle modern çağda kimlik sorununun sadece ulus kimlik düzeyinde değil, aynı zamanda kültürel yaşam içinde farklı kimlik düzeyinde de belirleyiciliği söz konusudur. Dolayısıyla kimlikle ilgili kavram tanımlaması ve kimlikle ilgili tartışmalar sinemanın da sürekli odağında olmuştur. Bu makalede sinemada kimliği tartışmak için öncelikle kimlik, öteki ve madun gibi kavramların tanımı yapılmıştır. Daha sonra bu kavramlarla ilgili tartışmalar Akın'ın filmlerinden hareketle analizlerle ortaya konulmuştur. Akın, filmlerinde toplumsal-politik dünya içerisinde farklı kimliklerin; kültürel, dinsel, dilsel, ırksal farklılığa sahip grupların istendiğinde bir arada barış içinde yaşayabilecekleri ve bir arada yaşayan insanların her türlü kimliğe saygılı olabilecekleri, bir insanın birden fazla kimliksel aidiyetinin olmasının sorun oluşturmayacağını kendi filmleriyle anlatmaktadır. Bu minvalde *Kısa ve Acısız* (1998), *Temmuz'da* (2000), *Solino* (2002), *Duvara Karşı* (2004), *Yaşamın Kıyısında* (2007), *Kesik* (2014) ve *Paramparça* (2017) gibi filmlerin; göç, kimlik, öteki, kültürel değişme gibi kavramlarının “toplumbilimsel yöntem” ve “söylem analizi” yöntemleriyle analizleri yapılmıştır. Böylece kimlikle ilgili ortaya konulan teorik tanımlamalar Akın'ın filmleriyle somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Öteki, Göç, Madun, Fatih Akın.

*Bu çalışma Doç.Dr. Duygu Özsoy Taylan'ın danışmanlığında yürütülen yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹ Dr. Harran Üniversitesi, Şanlıurfa Sosyal Bilimler MYO, kacarferhat@harran.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4053-7163>

Article Type : Research Article
Date Received : 23.11.2022
Date Accepted : 26.04.2023



<https://doi.org/10.29029/busbed.1208746>

IDENTITY, OTHERNESS, AND MIGRATION IN FATİH AKIN'S FILMS*

Ferhat KAÇAR¹

ABSTRACT

Identity has a wide range of concepts, from the product identity of the companies to the post-colonial identity, from personal identities to ethnic, religious, sexual, and social identities. Especially in the modern age, the identity problem is not only decisive at the level of national identity but also at the level of different identities in cultural life. Therefore, the definition of identity and the discussions about identity have always been the focus of cinema. In this article, concepts such as identity, the other, and the subaltern are first defined to discuss identity in cinema. Later, I tried to analyze the discussions about these concepts based on Akin's films. Akin, in his films, explained different identities in the social-political world; groups with cultural, religious, linguistic, and racial differences can live together peacefully if desired. It is also shown that people living together can respect all kinds of identities and that it is not a problem for a person to have more than one identity. In this respect, films such as *Short and Painless* (1998), *In July* (2000), *Solino* (2002), *Against the Wall* (2004), *On the Edge of Life* (2007), *The Cut* (2014), and *Shattered* (2017); The concepts such as migration, identity, the other, and cultural change were analyzed with the "sociological method" and "discourse analysis" methods. Thus, the theoretical definitions of identity were tried to be embodied in Akin's films.

Keywords: Identity, Other, Migration, Subaltern, Fatih Akin.

* This study was produced from the master's thesis conducted under the supervision of Doç.Dr. Duygu Özsoy Taylan

¹ Dr., Harran University, Şanlıurfa Vocational School of Social Sciences, kacarferhat@harran.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4053-7163>

1. GİRİŞ

Kimlik, üzerine en çok konuşulan, tartışılan, toplumların ve bireylerin odak noktasında olan bir kavramdır. Sosyologlar başta olmak üzere toplum bilimciler, siyaset bilimciler, felsefeciler, psikoloji ve sosyal psikolojiyle uğraşanlar, entelektüeller, yazarlar, aydınlar, düşünürler, akademisyenler, yönetmenler ve sosyal araştırmacılar, yazarlar, görsel ve işitsel meşguliyeti olan herkesin kimlik sorunsalı ile muhatap olmaktadır.

Avrupa'da yaşayan göçmen Türk yönetmenlerinin çoğu kimlik, kimlik çatışması, yabancılaşma gibi konuları göçmenlik ekseninde ele alan sorunlara eğilmişlerdir. Yılmaz Arslan, Tevfik Başer ve Tunç Okan gibi Türk asıllı yönetmenlerin aksine Akın, filmlerinde kimlikle ilgili evrensel insan sorunlarına odaklanmaktadır. Göçmenliği bir alt metin olarak kullanarak modernlik içinde; etnik, dinsel, dilsel, toplumsal cinsiyet gibi temalarla kimlik merkezli sorunlara yönelmektedir. Kimlikle ilgili sorunların genel bir insan sorunu olduğuna işaret ederek, geleneksel ve modern çelişkileri çok kültürel kimlik içinde ele almaktadır. Akın'ın, insanları, göçmen ve öteki olarak değil "insan ve birey" olarak ele alması ve genel diasporik film sınırlarını aşarak kendine has bir dil oluşturması, Akın'ı bir yönetmen olarak özgün kılmaktadır. Göç, kimlik ve ötekilik, çok kültürlülük sorunlarının, Akın'ın filmlerinde nasıl işlendiği ve filmlerinde ötekinin, farklı kimlik sahiplerinin bir arada uyum içerisinde yaşayabileceği gösterilmesi önemlidir.

Akın'ın *Altın Eldiven (The Golden Glove, 2019)* filmi hariç diğer bütün filmlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak göçmenlerin hikâyelerinin yaşadığı farklı kimlikler ve buna bağlı olarak kimlik sorunları konu edinmektedir. Cinsel, etnik, ırksal vb. kimliklerin biyolojik aidiyetlikleri yanında toplumun ürettiği kimlik stereotipleriyle nasıl ayrıştırıldığı ve kimliklerin yeniden nasıl üretildiği, Fatih Akın'ın filmlerinden hareketle aktarılmaya çalışılmıştır. Akın'ın filmlerine odaklanan bu çalışma; *Kısa ve Acısız (1998)*, *Temmuz'da (2000)*, *Solino (2002)*, *Duvara Karşı (2004)*, *Yaşamın Kıyısında (2007)*, *Kesik (2014)*, *Paramparça (2017)* filmlerle sınırlandırılmıştır. Bu filmlerden hareketle göç, kimlik, öteki, ötekileştirme, madun gibi kimlik bileşenlerinin Akın'ın filmlerinden hareketle somutlaştırılması amaçlanmaktadır. Bu filmler farklı kimlikleri derinlemesine okuma açısından oldukça elverişli bir konu ve karakter zenginliğine sahiptir. Bu çalışmanın amacı ve kapsamı açısından öncelikle kimlik, öteki ve madun kavramlarının tanımını yapılmakta ve daha sonra bu kavramların Akın'ın filmlerindeki karakter, olay ve olgularla ilişkilendirilerek somutlaştırılmaya çalışılmaktadır.

1.1. Kimlik

Kimlik 'ben kimim' sorusuyla başlayan ve ölene kadar süren bir arayıştır. Sokrates'in "kendini tanı" cümlesiyle başlatmış olduğu insan sorusu ve insanla ilgili bütün araştırmalar kimliğe vurgu yapar. Felsefenin öncelikli sorusu insan nedir, kimdir, sorularının temelinde kişinin kendisini ve kimliğini tanımasının gerekliliğine ilişkin bir tartışmadır. Türkbağ'a göre (2003, s.213), kimlikle ilişki sorunlar, sosyal bilimlerin en tartışmalı ve karmaşık sorunlarından. Bunun için kimlik olgusunun sınırlarını çizmek, tanımını yapmak zordur. Kimliğin çok boyutlu, karmaşık, dinamik ve esnek yapısı, eğilip bükülmesi sabit bir tanımının yapılmasını zorlaştırmaktadır. Cuche'nin (2013, s.130) anlatımıyla kimlik, değişen toplumsal ortama ve duruma göre yeniden yapılır, yapı bozar ve yeni yapı kurar. Kimliğin bu sürekliliği ve değişen yapısını anlamak için kimlik kavramının tanımını yapmak gerekir.

"Kimliğin Latince kullanımını idem (aynı) kökünden gelir. İngilizce'de kimlik kavramının ilk kullanımı 16. yüzyılda başlamıştır. Kimliğin felsefedeki kullanımı ise John Locke'ten bu yana, ezeli zihin-beden sorunuyla ilişkili olmuştur" (Gleason, 2014, s.23). "Batı dillerinde *identite*, eski Türkçede *hüviyet* kelimesiyle karşılanan kimlik, en belirgin niteleme biçimidir" (Aydın, 2011, s.247). Türkçede kimlik, daha çok "kimlerdensen" sorusundan türemiş zorunlu bir mensubiyet işaretidir (Kılıçbay, 2003, s.161). Kimlik bir arayıştır, bize kendimizi tanımlama ve nasıl biri olmamız gerektiğine dair karar verme ve değerlendirme seçeneği sunar (Parekh, 2014, s.57). Kimlik, kişinin kim olduğu, başkaları tarafından nasıl görüldüğü; değerleri, inançları, toplumsal rolleri, söylemleri, ihtiyaçları konusundaki duruşu, cevap verme tarzının davranışlara nasıl yansıdığı ile ilgilidir. İmançer'e göre (2003, s.247) kimlik süreci kişinin kendi biyografisini oluşturmasıdır. Minimal anlamda özerk olmak, insanın kendisine ait, kimliğini tanımlayan projelere sahip olmasıdır. "Mill'e göre bir kimliğe sahip olmak, kendisine ait istek ve projelere sahip olmaktır" (O'Neill, 2001, s.123-124). Kimlik, benliğimiz konusunda dün, geçen yıl, ondan önceki yıl vb. kim olduğumuz yolunda öznel bir bütünlük, tutarlılık ve süreklilik duygusuyla oluşan; "ben kimim" sorusuna verdiğimiz herkesten ayrı, eşsiz bir insan olduğumuz yolundaki cevabımızdır (Budak, 2003, s. 447). Yani kimlik bizi diğer herkesten ayrı kılan, kişisel bir serüvenle var olma çabasıdır.

Kimlik kişinin kim olduğu, ötekiler tarafından nasıl görüldüğü, rolü, ihtiyaçları, değerleri, inançları konusundaki duruşu, söylemleri, cevap verme tarzının davranışlara nasıl yansıdığı ile ilgilidir. "Kimlik, birey olarak kim olduğunun farkına varmasıdır" (Giddens & Sutton, 2014, s. 265). Kimlik bireyin meydana getirmiş olduğu parçalarının bütünüdür. Maalouf'un aktarımıyla (2000, s. 9), "kimlik bölmelere ayrılmaz, o ne yarımlardan oluşur ne üçte birlerden ne de kuşatılmış diyarlardan, bir kişiden diğerine aynı olmayan özel bir dozdan, onu

oluşturan öğelerden oluşmuş tek kimliğimiz var.” Ben kimim” duygusu bedensel imajımızla, anılarımızla, amaçlarımızla, değer yargılarımızla, duyularımızla, savunduklarımızla ve yaşadıklarımızla olduğu kadar ait olduğumuz cinsiyet, etnik köken, yaş, statü gibi toplumsal konumuz ve başkalarının bize ne gözle baktığına ilişkin inançlarımızla şekillenir. “Kimlik, kişinin sözcüklerde kendini nasıl tanımladığı, değerlerini, algılarını, ilgilerini, hedeflerini, motivasyonlarını ve bütün özellikleri içine alan kavram olarak tanımlanmaktadır” (Toprak, 2014, s. 381). Kişinin biyolojik ve toplumsal bütünlüğünü oluşturarak var olma çabasıdır.

Kimlik, benlikle ilişki içerisindedir, kimliğin önemli özelliği özne olmasını sağlayan benlik vurgusudur. Benlik, kişinin ötekilerle ve çevresiyle etkileşimiyle bir yaratım süreci olarak kabul edilirse, kişinin tercihlerini ve eylemlerini yönlendirir. Kişinin nasıl davranacağını, hangi tercihlerde bulunacağını, neyi sevip sevmeyeceğini kişisel kimlik belirler. Bhikhu Parekh’a göre (2014, s. 59) kişisel kimlik, insanın yaşamı boyunca edindiği her türlü arzunun, korkunun, kaygının, fobinin, duygunun, tutkunun içinde ikamet ettiği büyük bir kıtadır. Ailede başlayan bu süreç, okul, din mensubiyeti, kültür, etnisite, ulus ve kişisel düzeyde okuduğu kitap, izlediği film, dinlediği müzik, tanık olduğu olaylar ve öznelerin hepsi kimlik üzerinde derin bir iz bırakır ve kimliği şekillendirir. Onun için kimliğin diyalektik bir süreç olduğu ve sürekli kendini yeniden kurduğu söylenebilir.

Kimlik toplumsal yaşam içerisinde kültürle birlikte var olur ve kültürün değişimine bağlı olarak değişir ve yeniden şekillenir. Bayart (1999, s. 89), kimlikleri iflah olmaz bir kültüreliliğin sonucu olarak görür ve kimliği, siyaset ve ideolojiyle bağdaştırır. Bayart, kimlikle ilgili tartışmaları farklı coğrafyalardan hareketle tahliller yaparak, kimliklerin farklı simgelerle anlatıldığını, aynı coğrafyalarda kimlikler benzer yollarla inşa edildiğini, ayrıca kimliklerin düşlere ve kabuslara dönüşmesinin altını çizer. Günümüzde kimlikler, insanların bitimsiz sorunları haline gelmiştir. Fransız düşünür Foucault’a göre kimlikler “varlığımızı kuşatan, bizi tanımlayan ve kim olduğumuzu normallik ve sapkınlığın hudutları ve sabitlenmiş sınırları açısından icbar eden disiplin rejimler tarafından üretilmektedir” (Akt. Mollaer, 2014, s. 108). Her ne kadar kendi kimliğimizi öznel ve özgün bir şekilde var etmeye çalışırsak da; toplumunu oluşturan egemen yapılar, kimliğimizi sınırlandırmakta ve bizi yeni kimlikler üzerinden tanımlamaktadırlar. Toplumun egemen yapıları tarafından oluşturulan kimlikler aynı zamanda kimlik problemlerinin oluşmasında etkili olan mekanizmalardır. Devletler, siyasi mekanizmalar, farklı radikal (belirli bir ırk mensubiyeti, belirli bir radikal dinsel gruba üye ya da bağlı olanlar) gruplar, sınırları belirlenmiş coğrafi alanlar, cinsiyet ilgili alanlarda kimliklerle ilgili çatışmalar sürekli üretmektedirler.

Bütün bu tanımlamalar içerisinde son yüzyılda en çok üzerinde tartışılan ve tartışmada bir birlik sağlanamayan kimlik çeşidi etnik kimliklerdir. Etnik kimlik sürekli tartışma konusu olmuş ve son yüzyıllarda insanlığa sürekli kan ve gözyaşı getirmiştir. Öte yandan etnik kimlik, belirli bir toplumun anlamlı birlikteliğinin oluşturulma zeminidir. Etnik kimlik, grupların kültürel etkileşimini sağlayan bir bağdır. Smith (1994, s. 41), etnik kimlik ile bir grubun tarihsel ve sembolik, kültürel özelliklerini öne çıkaran, soya dayalı mitlerinin rolüne ve tarihine vurgu yapar. Etnisiteyi oluşturan dil, din, geleneksel öğelerin oluşturduğu ortak kültür ya da kurumlar, bunların oluşturduğu kültürel farklılıklar ve ayrımlarına dayanan kolektif kültürel bir tip olarak tanımlanmaktadır. Smith’in Milli Kimlik (1994) kitabında etnik grupların özelliklerini; ortak bir soy miti, kolektif ortak özel bir isim, ortak tarih duygusu, farklı ve ayırıcı kültür, özel bir coğrafya ya da yurt, dayanışma, birlik olma duygusu gibi özelliklerinin beslediği bir gruptan oluştuğunu altını çizer. Topluluk veya grup normlarına dayalı olarak geliştirilen etnik kimlik ve kolektif kimliğin yaratım sürecinde tarihsel ve toplumsal bağlam etkilidir (Yanık, 2013, s. 230). Etnik kimlik üyelerinin ait oldukları gruba bağlılıkları, onları diğer topluluklardan ayıran ya da onlardan farklı kılan bir aidiyet duygusundan gelir, bazen bu aitlik fikri üstün bir fikre dönüşerek önyargıları besler.

Etnik grubun niteliklerinden olan azınlık, yerli, göçmen, halk, kabile, ulus gibi farklılaşmalarla tanınmaktadır. Farklılıklar kapsayıcı değil dışlayıcı olarak oluşturulması, etnik kimlik problemlerinin oluşmasının ana nedenleri arasında yer almaktadır. Etnik çeşitlilik, başlangıçta ülke, bölge, devlet ve toplum için bir zenginlik iken, ulus kimliklerin öne çıkmasıyla tehlikeli bir duruma dönüşmüştür. Günümüzün en demokratik toplumlarından biri olan Avrupa’da bile birçok etnik sorunun varlığı, etnik kimlikle ilgili bütün teorileri tartışmalı hale getirmektedir. Gelişmiş Avrupa ülkelerinde, Kanada (Quebec), Belçika (Flaman/Valon), İspanya (Katalan/Baskı), İngiltere (İskoç/Kuzey İrlanda) şu an şekillenmeye çalışılan Ukrayna-Rusya savaşı gibi birçok ülkede görülen gerçek bir olgudur. Amin Maalouf’un (2000) deyiimiyle kimlikler, ölümcül kimliklere dönüştürülmektedir. Ölümcül kimlikler ulus-ırk-etnik eksenli tartışmalar ve politikalar sonucu oluşmuştur. Ulus ve etnik söylem, ırkçılık ve ırk üstünlüğü fikrinin yumuşatılmış ve kamufle edilmiş şeklidir.

“Her düzenin ve her kimliğin kurumsallaşmış niteliğini, doğal olmaması, nihai bir temelden yoksunluğunu gizleme olanaksızlığı olarak okunabilen modernitenin bir hakikati vardır” (Hilb, 2015, s. 152). Nihai olarak modernite kimlikle ilgili ne sorunlardan uzaklaştırır ne de sorunları çözer. Bireyin kimliklerini merkeze alan yeni kimlik alanları inşa eder. Modern yaşamla birlikte bireylerin kimlikleri, gittikçe soyut boş zaman kavramı üzerine oturtulmuş, kimlikler dejenerasyona uğramıştır. Kimliklerle ilişkili olan sevgi, paylaşım, eşitlik, özgürlük, mutluluk maddi değerlerle ölçülür şeyler haline gelmiştir. Artık günümüzde bireysel kimlik üzerinde sürekli değişen bir kimlik tanımı ve takıntısı oluşmakta, bireyler daha geçici ve uçucu kimlikler edinmektedir.

Hızla değişen sosyal medya araçları, kimlik takıntılarını ve kimlik süreçlerini sürekli bir yapbozuma uğratmaktadır. Onun için sabit, durağan ve kalıcı bir kimlikten bahsetmek mümkün değildir. Her geçen gün hızla değişen, dönüşen ve gittikçe günübürlük; hatta kimliksiz bir yaşama doğru yol alınmaktadır.

1.2. Öteki ve Madun

Günümüz dünyasında yersiz yurtsuz, sürgün edilmiş milyonlarca insan vardır. Bir zamanlar Afganistan'daki işgaller, Irak işgalleri, Bosna'daki kıyımlar, Filistin'deki şiddet, Ukrayna'daki Rusya işgali, Suriye'de devam eden savaş, acı, gözyaşları; savaştan dolayı yaşanan göçler, mülteci durumuna düşen insanlar; çocuklar, kadınlar; yitirilen yaşamlar, yıkılan evler, bütün bu savaşlar da kalan ortak duygular aynıdır. Yersiz yurtsuzlaşan binlerce insan, göçe zorlanmakta ve sürgün edilmekte, ötekileştirme ve madunlaştırma devam etmektedir. Kimlikler ve kendini öteki olarak hissetmek ya da ötekileştirilmek, evsizlik ve kimliksiz yaşamaya çalışmak dünyanın kaderi olmaya devam etmektedir. Farklılıklara tahammül edilemeyen, kendileri gibi kimlikleri de sürgün edilmiş insanlar, yabancılaştırılmakta, ötekileştirilmeye devam edilmektedir. Dünyanın en demokratik yeri olarak anılan Batı'da da bu durumun farklılaştığı söylenemez. Marjinallik, sürgün durumu, göç ve evsizlik alanında Batı'nın rasyonel düşünme inancını bozguna uğratmıştır” ve uğratmaya devam etmektedir” (Kardaş, 2008, s.16). Günümüzde savaş ve gıda yetersizliğinden refah seviyesi yüksek toplumlara yapılan göçlere karşı tutumlar, rasyonel tartışmaları yerini irrasyonel inançlara bırakmaktadır.

Bütün bu karmaşanın içinde öteki kimdir diye sorulduğunda, öteki bilinenden ayrı olandır, bizden olmayan, bize göre yabancı olandır ve çoğu zaman korkulan kişi ya da kişilerdir. Ancak toplumsal değişim ve dönüşümlere bağlı olarak ötekinin tanımı, konumu ve koşulları da değişmektedir. Bauman (2004), “öteki”ni kendi özgüllüğü içerisinde anlamamız ve ondan bir şeyler öğrenmek için ötekinin konuşmasına izin verebilmemiz gerektiğini söyler. Genellikle ötekinin varlığı ve konumunu belirleyen egemen güçler ve siyasi mekanizmalar olduğu içinde, ötekinin kendine ait bir sesinin olmasına izin verilmez. Egemenler ‘öteki’yi değiştirmek, dönüştürmek ve kendine benzetmek ister. Eğer bunu başaramazlarsa ‘öteki’yi, ötekileştirerek yok etmeye çalışır (İnceoğlu & Çoban, 2014, s. 8). Bütün problemin kaynağı, ötekinin konuşulmasına izin verilmemesi, dışlanması, mahkûm edilmesi, sürgün edilmesi ve kimliksizlikle suçlanmasıdır.

Kimlik, birtakım farklılıklar içinde oluşur, öteki de kimlik içinde sayısız farklı olandır. “Kimlik var olmak için farklılıklara gereksinim duyar ve kendi kesinliği güven altına almak için de farklılıkları ötekiye dönüştürür” (Connally, 1995, s. 93). Öteki, “bize şu ya da bu şekilde karşıt bir konumda olması gerektiği için ‘bizim’ yüceltilmesi, ‘onun’ alçaltılmasına” dayanır (Bilgin, 2007, s. 179). Böylece biz ve ötekiler birlikte ve karşılıklı çatışma içinde var edilir (Özyurt, 2011, s. 507). “Biz ve onlar yalnızca iki ayrı insan grubunun değil, tamamıyla farklı iki tutum arasındaki, duygusal bağlanım ve antipati; güven ve kuşku, güvenlik ve korku, çekişme ve iş birliği arasındaki ayrımı temsil eder” (Bauman, 2004, s. 51). Biz, öteki ve yabancı oyunu bir döngü içinde tarihsel süreçlerde var edilerek devam edilir. Öteki düşmanlığı üzerine kurulan toplumsal hegemonya, tarihsel süreçte toplumun zihinsel melekelerinde stereotipleştirilir, “biz ise çoğu durumda ‘Tanrının seçilmiş’ kulları olarak yüceltilir” (Özcan, 2013, s. 237). Toplumun siyasal ve kültürel süreçteki dışlanmalar ya da ötekileştirme, biz, onlar ayrımına maruz kalınan “ötekileştirme” sorunu, toplumsal ayırım ve kırılmayı onarılmaz bir sürece sokar. Kültürel kimliklerden ziyade siyasal kimlik inşası, kimliğin en olmazsa olmaz şartlarından birisi olarak kabul edilen, farklı olana dair tanımlama, sınıflama “öteki”nin kimliğini belirleyen, sınırlarını çizen unsur haline gelmektedir (Aktay & Kızılkaya, 2014, s. 4). Dolayısıyla “adı olmayan bir halk, ben ve öteki, biz ve onlar ayrımının yapılmadığı bir dil ve kültür yoktur” (Calhoun, 2014, s. 133-134). Morrison’a göre (2019, s. 18), kültürel, ırksal ve fiziksel farklılıklara ilişkin “ötekiliğe işaret eden betimlemelerin değer ve statü açısından bir sınıflandırmayı içinde barındırmaması neredeyse olanaksızdır.

Öteki tanımlamaları için dışarıdaki ötekileri de tanımlamak gerekir. *Outsider* (dışardaki öteki), diğerleri ve yabancılara denk gelen daha çok yersiz yurtsuzlar için kullanılan bir kelime olup öteki gibi benle girilen zorunlu ilişkiden doğmaktadır. Outsider; “göçmenler, yerlerinden edilenler, kamusal alandan dışlananlar ve dışlaştırılanlar, politik, ekonomik karar mekanizmalarının dışında kalanlar; baskın ideoloji dilinde farklı dillerde konuşanlar, farklı davranış, yaşayış üslupları olanlar, dışardakiler, ötekiler ve yabancılardır” (Süalp vd., 2001, s. 163-164). Outsider’ın “İngilizcedeki kullanımı, yabancı, dışlanan veya dışarıda kalan, marjinal, uzak, öteki, dışlanan veya orada kalmayı arzulayan anlamları içerir” (Suman, 2001, s. 184). Sözlüklere bakıldığında outsider kavramının Türkçe karşılığı yoktur. Ancak zulme uğrayan, dışarıda bırakılan, ötekileştirilen, yersiz yurtsuz bırakılan, sosyal ve ekonomik eşitsizliğe maruz kalan, ötekileştirilen, yabancılaştırılan herkes dışardaki ötekidir.

Öteki tanımlamaları içinde tanımlanması gereken başka bir kavram da *madun* (*subaltern*) kavramıdır. Madun kavramı, Gramsci’nin cezaevi sansürü altında yazmaya çalıştığı dönemde kullanılmış askeri bir sözcüktür (Spivak, 2017, s. 36). Madun ve madunların yaşamına dair asıl vurgu Gayatri Chakravorty Spivak’ın asıl çalışma alanını oluşturduğu bir sözcük olmuştur. Subaltern sözcüğü, Türkçeye madun olarak geçmiştir. “Subaltern, Latince Subalternus kelimesinden türemiştir. Sub(alt) ve alternus (öteki) köklerinden İngilizcedeki kullanımını oluşturur. Madun kelimesi, Spivak’a kadar genellikle astsubay ya da askeri terminoloji içinde ‘ast’ olmuş kişiler

için kullanılmıştır. Günümüzde de her türlü toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik alt- üst ikililiğinde alt konumu işgal edenler için kullanılır (Somay, 2011, s. 155). Bu alt konumu işgal edenler, sahip oldukları kimliklerinden dolayı toplumda aşağılananlar, hakir görülenlerdir. Kadınlar, siyahi, eşçinsel, köylü, dininden ve ırkından dolayı ötekileştirilenler, yoksul, cahil, kenar mahalleli vb. madunu oluşturan kimlik gruplarına örnek verilebilir. Madunlaştırmanın sebebi ötekileştirmedir. Ötekinin, konumundan dolayı toplumda ötekileştirilmesiyle madun oluşmaktadır. Spivak (2017, s. 82) “Madun Konuşabilir mi?” sorusuna kendisi verdiği cevapla “hayır” der. Madunun konuşmamasında maduna karşı oluşturulan dil etkili olmuştur. Toplumda madunlara yönelik ‘dil kimin dili’ şeklinde sorulacak bir soruya, dil, kadına karşı erkeğin, doğuluya karşı batılının, diğer renklere karşı beyaz kimlik sahiplerinin, zenginlerin, ulusların hâkim gücü elinde bulunduran ulusların dilidir. Madunlar, buldukları ortamlarda kendi dillerini oluşturamazlar. Madunun, “sesini çıkarabilmesi için ötekinin dilini öğrenmesi gerekir ya da o dili konuşacak gücü olmalıdır. Ancak dil asla masum, nötr bir yapı değildir, Lacan’ın ifadesiyle dil bir ‘simgesel düzen’ oluşturduğu için madunun ağızını açtığı andan itibaren yukarıdaki ötekinin düzenine tabi olmayı kabul etmesi gerekir (Aktaran, Somay, 2011, s. 155). Madunlar dilsel olarak yukarıdakilere ya da otoriter ötekiye uymadığı zaman simgesel şiddete maruz kalırlar. Dilsel ve simgesel şiddetin yetersiz geldiği düşünüldüğü zaman da madunlar, fiziksel şiddete maruz kalmaktadır. Tarihte ırklara, kölelere, kadınlara, farklı kimliklere yönelik taciz, saldırı, linç, işkence, madunların kendilerini ifade etmelerini engellemiş, madunların mücadele etme isteklerini de köreltmıştır.

2. YÖNTEM

Makalede Akın’ın filmlerinin analizi; göç, kimlik, öteki, ötekileştirme, kültürel değişme, kimlik kavramlarının ekseninde, “toplumbilimsel” ve “söylem analizi” yöntemleriyle derinlemesine analizler yapılmıştır. Toplumbilimsel yönteminin çıkışı ve dayanma noktası sosyolojinin iki önemli ismi olan Durkheim ve Weber’dir. Toplumbilimsel yöntem, Durkheim’in felsefe çalışmalarından, Weber’in ise tarihsel ve güncel olaylar ile olgulara odaklanmasından çıktığı söylenebilir (Çoşkun, 2010, s. 23). Toplumbilimsel yöntemle film analizinin anahtar kategorisi, film yönetmeninin biyografisi değil, toplumsal ilişkilerden hareketle bir analiz yapmaktır. Bu çalışmada toplumbilimsel yöntemle sinemanın toplumla ilişkisinin çözümlemesi yapılarak, kişisel ve toplumsal kimliklerle ilgili tartışmalar film örnekleriyle somutlaştırılmıştır. Toplumbilimsel yöntem, olay ve olguları anlamada kullanılırken; söylem analizi yöntemiyle de filmdeki kimlik biçimlerinin nasıl bir söyleme dönüştüğünü kimlik tartışmaları açısından önemlidir. Akın’ın filmlerindeki söylem yapılarını ve söylemlerin kimlikle ilişkiselliği için söylem analizi yöntemi, bilimsel bir yol sunmaktadır.

Söylem analizi, “konuşma ve metinler aracılığı ile oluşan anlam ürünleri ile ilgilenen geniş kapsamlı sosyo-kültürel araştırmalar içinde kullanılan bir araştırma yöntemidir” (Çelik & Ekşi, 2008, s. 99). Söylem analizi edebiyattan medyaya, ideolojiden yönetim şekline kadar geniş bir yelpaze içerisinde eleştirel bir bakış açısıyla kullanılabilir (Kaçar, 2022, s. 688). Söylenebilir ki söylem analizi, günlük pratiklerde ve sinema metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bir anlam yaratma sürecinde başat bir rol oynayan söylem, anlatı destekli bir yapı olan sinemada sıkça başvurulan ve çeşitli biçimlerde (karakter yaratımında, repliklerde, zaman ve mekân tasarımında vb.) kendisini yeniden üretmektedir (Kaçar, 2022:688). Bu çalışmada Akın’ın filmlerinde söylem analizi yöntemiyle kullanılan dil ve karakterlerin bulunduğu toplumsal katmanlar ve toplumsal ilişkilerden hareketle analizler yapılmıştır. Ayrıca bu çalışmada analizler; *Kısa ve Acısız (1998)*, *Temmuz’da (2000)*, *Solino (2002)*, *Duvara Karşı (2004)*, *Yaşamın Kıyısında (2007)*, *Kesik (Birin) (2014)* ve *Paramparça (2017)* filmleriyle sınırlandırılmıştır.

3. AKIN’IN AKSANLI SİNEMASINDA ÇOKKÜLTÜREL KİMLİK VE MELEZLİK

Akın, kuşaklar arasındaki geleneksel ve modern aile, kimlik ve etnik kimlik yapıları, kültürlenme, dil ve eğitim farklılıklarının yaratmış olduğu yabancılaşmayı, kültürel değişimi, kültürel uyumun olabileceğini anlatmış ve bu temalarla uluslararası başarılarla Alman sinemasına renk katmış ve derinlik kazandırmıştır. Akın, filmlerinde sadece Türk etnik gruplarını değil, Yunan, İtalyan, Yugoslav, Rus, Ermeni, Sırp, Arnavut gibi Alman toplumunun “öteki”lerine de yer verir. *Kısa ve Acısız (1998)* filminde birçok etnik grubun birlikte uyum içinde yaşayabileceğini göstermektedir. *Solino’da (2002)* İtalyan bir aile, *Temmuz’da (2000)* filminde Alman etnik grubuna ait bir kişinin bireysel kimliğini bulmak için yolculuğunu anlatır. *Elveda Berlin (2016)* filminde Rus kökenli Tschick’in diğer sınıftaki arkadaşlarıyla olan ilişkisi, çelişkileri, çatışmaları, diğerlerinin ötekiye karşı yaklaşımını ele almaktadır. Tschick karakterinin filmde yansıttığı savruk, kural tanımaz, cesur yaşamıyla, Akın’ın kendi için yaptığı ‘arka sokaklar çocuğu’ yorumu yaşam deneyimi ile örtüşür ve aksanlı sinema tanımlamalarının merkezinde yer alır.

İranlı Sinema yazarı Hamid Naficy ((2001), ulus ötesi filmlerinin oluşturduğu filmler için “aksanlı sineması” kavramını kullanır. Farklı tarihsel, siyasal, kültürel, ekonomik nedenlerden dolayı ülkelerini terk etmek zorunda kalan göçmen çocuklarının oluşturduğu sinemacılar, ortak temalar işlemektedir. Göç, aidiyet ve kimlik sorunu, ötekilik, yabancılaşma, yersizlik, yurtsuzluk gibi temalar “aksanlı” diye adlandırılan bir türdür. “Aksanlı sinema” kavramı, Batı’da yaşanan diasporik kimliğe sahip sinemacıların 1960’lardan bu zamana kadar yaptıkları

sinemayı adlandırmak için kullanılır” (Kılıç, 2011, s. 157). Aksanlı filmlerin hepsinde bir arayış ve yolculuk vardır. Bu yolculuklar bazen bir eve sahip olmak için bir arayış, bazen de kendi benliğini ve kimliğini bulmak için bir arayış ve yolculuktur. Aksanlı sinema, sinemacıların duruşlarını, dünyaya bakışlarını, dünyayı kavrayış ve algılarındaki farklılıklarını ve üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik, kimliksizlik, yurtsuzluk gibi durumlardan kaynaklanır. Aksanlı filmlerindeki parasal darlık ve bütçe sıkıntıları gibi maddi unsurlar da bu filmlerin ortak yönlerini oluşturmaktadır. Bu yönetmenlerin kişisel deneyimleri, filmlerinin oluşmasında önemli bir etkisi vardır. Türk kökenli Avrupalı yönetmenlerin hemen hepsi başlangıçta bütçe kısıtlılığı ile filmlerini çekmeye çalışmış ve kişisel bir arayış sonucunda filmlerini üretmişlerdir. Aksanlı filmlerdeki yolculuk sadece mekânda değil, ötekinin dramını, çelişkisini ve arayışını içine alan bir yol izlenmektedir. Aksanlı ve melez kimlikleri bir arada belirli bir uyum içinde işleyen yönetmenlerin başında ise Akın gelmektedir. Akın, aksanlı sinemada daha çok bireysel merkezli kimlik arayışlarını, yalnızlık temalarını, parçalanmışlık ve kendi yaşamını kurma çabası, iki dünya arasında ya da iki dünyayı birlikte yaşamaya yönelik tecrübeler, göçmenlik, köksüzlük, kültürel uyum ya da kültürel çatışma, kuşak arasındaki kimliksel uyum ve uyumsuzlukları işlemektedir.

“Çokkültürlülükle birlikte asimilasyon, diaspora ve melezlik gibi durumlara karşı bir duruş niteliğinde olan aksanlı sinema, ulus aşırı sinema ve diasporik kültürel kimlik sinemasıyla asimilasyona karşı durmuş ve yeni bir uyum, entegre süreci başlatmaya çalışmıştır. Naficy’in (2001) ‘Aksanlı sineması’ daha önce kullandığı “bağımsız ulus-aşırı sinemanın” geliştirilmiş ileri versiyonudur. Farklı tarihsel nedenlerle ülkelerini terk eden insan grupları içinden çıkan yönetmenler, göç ve kimlik gibi temalarının yanında biçim olarak ortak bir tür oluşturmuşlardır. Bu türün oluşturduğu “aksanlı sinema” ise diasporik, sürgün, göç, post-kolonyal, etnik kimlik gibi alanlarda üretilen filmleri adlandırmak için kullanılır (Suner, 2005, s. 258). Özellikle, Almanya’da yaşayan ikinci ve üçüncü kuşak Türk göçmen yönetmenler, iki kültür arasında yaşayan çatışmaları, aidiyeti, kimliği, ötekiyi, iletişimsizliği ve yabancılaşmayı filmlerinde öncelikli bir şekilde işlemektedirler (Can & Aytas, 2009, s. 260). Üçüncü kuşak yönetmenlerden Akın, kültürel ikiliği, çatışmayı, kimlikleri filmlerinde farklı anlatımlarla derin bir şekilde işlemekte, farklı kimliklerin ve kültürlerin birleşimi olan “metissage” diye adlandırılan bir anlatım benimsemektedir. “Metissage” iki kültür arasındaki çatışmanın ve uyumunun derinliğini ifade eden ve yeni bir anlam inşa eden üçüncü göz olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu yeni kimlik alanında genelde melez kimliklerin inşa edildiği daha geçişken bir alandır. Melezin oluşması çok farklı iki kökün birbirleriyle kaynaşması anlamına gelmektedir. Melez, ötekileri kimliklendirme biçimidir. “Melez kimliğinin kuruluşu ve ayakta tutulduğu kültürel bir olgudan ziyade toplumsal bir eylemdir” (Friedman, 1999, s. 104). Akın’ın filmlerinde genelde kimlikler ve kültürler yan yana iç içe melez kimliklerden oluşmaktadır. Kimliğinden dolayı kişiler arasında herhangi bir hiyerarşi yoktur. Herhangi bir kültürün diğer kültürlerden bir üstünlüğü yoktur, “ötekinin” diğerlerine göre daha meşru olup olmadığı tartışmaları yer almaz.

3.1. Göç ve Çok Kültürel Kimliğin Akın’ın Filmlerinde Temsili

Göç basit anlamda nüfusun bir yerden başka bir yere hareket etmesi olarak tanımlanabilir. Göçmen grupları, göç ettikleri toplumdaki değişim süreçlerini etkilemekte, dolayısıyla da emilme (asimilation), bütünleşme (integration) ve uyum (adaptation) konularını gündeme getirmektedir (Erdem, 2006, s. 64). Çoğu toplumlarda göç hareketleri kültürel ve etnik farklılığı eklenmekte, ayrıca demografik, ekonomik ve toplumsal dinamiklerin değişmesine neden olmaktadır (Giddens, 2007, s. 258). Doğal olarak göç sadece, göç edeni değil, göç edilen yerleri de değiştirir. Dolayısıyla göç karşılıklı etkileşimin ve değişimlerinin oluşturduğu dinamik bir süreci meydana getirir. Farklı düzeyde de olsa Akın’ın filmlerine göç farklı düzeyde işlenmektedir.

Akın’ın kendisi de bir göçmen aile çocuğu olmasından dolayı göç ve kimlik, onun sinemasının çok önemli bir parçası haline gelmiştir. Hemen hemen bütün filmlerinde göç ve kimlik sorununu irdeler, kimlik barışına ve uyumuna dikkat çekmeye çalışır. Akın’ın (1998) yılında çektiği *Kısa ve Acısız (1998)* filminden *Paramparça (2017)* filmine kadar bütün filmleri tek bir senaryonun farklı sekansları gibidir.

Solino (2002) filminde anne ve çocuklarının kendi memleketlerine geri dönüşleri, ailelerin ve bireylerin geldikleri toplumla bağlarını sürdürülmesine dikkat çekilmektedir. Almanya’da doğan göçmen çocukları bile sürekli bir Türkiye’ye dönüş çabalarının olduğu farklı sekanslar, sahneler ve diyaloglarla verilmektedir.



Resim 1.

Kısa ve Acısız filminde, Cebrail hapisten çıktıktan sonra arkadaşlarıyla bir düğünde buluşur. Bu sahnede (*resim-1*) Cebrail Yunan ve Sırp arkadaşlarına “*para biriktirip sonra da Türkiye'ye gideceğim*” der. *Kısa ve Acısız* (1998) filminde, Cebrail'in Türkiye'ye gitmek istemesi ve en sonunda da biletini alıp gitmesi, Almanya'ya göç ile gelenlerin anavatanına dönmek isteklerine vurgu yapılmaktadır. Akın'ın ilk dönem bütün filmlerinde Alman olmayanların neredeyse hepsinde anavatanına dönme istekleri ve anavatanına olan bağlılıkları anlatılmaktadır. Özellikle Almanya'ya yerleşmiş birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin en temel arzusu anavatanına dönüştür. Bu neredeyse Akın'ın ilk dönem filmlerinin ana temasını oluşturmaktadır. Cahit ve Sibel karakterlerinin, kendi kimliklerini yeniden kurmak için Almanya'dan Türkiye'ye gitmeleri, *Yaşamın Kıyısında* (2007) Yeter'in (Nursel Köse) cenazesinin Türkiye'ye gönderilmesi, Ali hapisten çıktığında memleketine geri dönmesi gibi “kimliğin yeniden inşasında anavatanına yolculuk yapmak, içsel yolculuğu da bütünleyen gerekli bir süreç olarak görülür” (Akbulut, 2007, s. 228). Ancak üçüncü kuşak göçmenlerinin hayatları anlatıldığı *Paramparça* (2017) filminde, göçmenlerin Alman kültürüne uyumu ve entegrasyonun arttığı, anavatanına dönüşlerin artık yok olmaya başladığı vurgulanmaktadır. *Paramparça* (2017) filminde Kadja Şekerçi (Diane Kruger) karakteri, kocası Nuri Şekerçi'nin (Numan Acar) cenazesini Türkiye'ye gönderilmesini engelleyerek göçmenlik ve kimlik aidiyetliklerinin gittikçe değiştiğini göstermektedir.



Resim 2.

Akın'ın filmlerinde çok kimliklilik ve çok kültürlülük hakimdir. Akın'ın *Kısa ve Acısız* filminde Bobby'in birlikte iş yaptığı farklı etnik kimliklere sahip gruplar için “*evet buna günümüzde multi kültürel deniyor*” söylemi ile çok kültürel kimliklere vurgu yapılmaktadır. Akın, filmlerinde farklı uluslara ait etnik kültürdeki insanların bir arada yaşamını vurgularken bunun daha az marjinalleşmiş sıradan kişilerinin hayatlarının üzerinden durur. *Kısa ve Acısız* (1998) filminde de üç ayrı etnik kimlik mensubiyeti bulunan üç arkadaşın çokkültürlü ve çokkimliliklerine rağmen, arkadaşça birliktelik ve uyumu vurgulanmaktadır. Bobby, Costa ve Cebrail'in etnik kimlikleri ciddiye almadıkları filmdeki farklı sahnelerle verilmektedir (Resim 2). Yunanlı Costa (Adam Bousdoukos), Sırp Bobby (Aleksander Jovanovic) ve Türk Gabriel (Cebrail, Mehmet Kurtuluş) bu üç arkadaş Alman toplumunun ötekisidir. Bir araya kolay kolay gelemeyecek üç farklı milletten bu üç karakterin tarihsel önyargıların ötesinde bir araya gelişlerinde farklılıklara karşı eşitliğin ve kardeşliğin vurgusu vardır. Akın, kimliklerin bireyler arasındaki uçurumu arttırıcı değil, azaltıcı ve birleştirici olabileceğini göstermektedir. Bauman (2014, s. 90) kişi etrafını ne kadar çok alet sararsa, içlerinden birinin arıza yapma korkusu o kadar artacağını ve kişi içinde yabancılarla birlikte içinde barındırdığı tehditte endişe duyar ve yabancıardan ne kadar uzaklaşırsa, beklenmeye karşı hoşgörü ve takdir o kadar azalacağını söyler. Akın insanların başka kimliklerdeki insanlardan ne kadar uzaklaşırsa uyumun da o kadar zorlaşacağını gösterme açısından Bauman'ın belirttiği gri alan ve yabancıya karşı korku, endişe vurgusunun aksine bir tutum sergiler. Akın, filmlerinde gri alanlardan ve

yabancılardan korkacak ve endişelenecek bir durum olmadığını vurgular ve farklı etnik kökenlerden insanlara hoşgörüyü yaklaşır. Onlarla dostane ilişki kurar (Resim 2) ve kimliklerinden dolayı onları ötekileştirmez.

Akın, filmlerinde dil, din, etnik temeli problemleri yumuşatarak, çokkültürel yapıyı belirli hoşgörü düzeyinde “multi kültür” dediği çoklu kimliklerin bir arada huzurlu yaşamasını arzuladığına yönelik bir yaklaşım sergilemektedir. Diyalog ve empati ile bireyler arasındaki farklılıklar kaldırılabilirliğinin vurgusunu yapar. Hatta *Paramparça* (2017) filminde küçük çocuk Rocco, babası Nuri'ye “*baba empati kurmalısın*” demesi anlamlı bir söylemdir. *Kısa ve Acısız* filminde Yunan, Sırp ve Türk arasında bu diyalog ve empati kurulmaktadır. Ancak gerçekten bu diyalog ve empati kurulabilir mi? Akın filmlerinde etnik kimlik empatisinin herkes için bütünüyle kurulmasının mümkün olmayacağına da vurgusunu yapar. *Kısa ve Acısız* filminde Bobby'in amcasının kendisine “*senin Arnavutla çalıştığını duydum*” söylemi kişilerin kalıp yargılarla kimliklere olan bağlılıkları anlatma açısından önemlidir. Ancak Cebrail, Bobby, Costa Alman kültürüyle uyumlu yaşayan, bunun yanında farklı tarihsel bağların yaratmış olduğu kalıp yargılardan sıyrılarak Yunanlı, Sırp ve Türk'ün bir arada çok kültürel bir zenginlik içerisinde var olabileceğini göstermeye çalışılır. Ayrıca Akın, *Kısa ve Acısız* filminde göçmenlerin adaptasyonu, kültürel farklılığı ve uyumu üzerinde durur. Farklı etnik gruptaki üç arkadaşın, bireysel anlamdaki ilişkileri, çok kültürel kimliklerin uyumu açısından önemlidir.

Akın, filmlerinde dil üzerinde kimlik sorununa odaklanır. “Dil, anlamın sınırsız üretimin bir parçasıdır” (Hall, 1998, s. 74). İnsan nereye giderse gitsin sığınabileceği tek evi dildir. Dil İnsanın hafızasıdır. Birine anadili sorulduğunda, aslında kimliğin kendisi sorulmaktadır. Dil anlam dünyasının yaratıcısı, benliğin koruyucusudur. Öğrenilen her dille birlikte yeni bir benlik ve kimlik edinilir. Bu tanımlamaların aksine Akın, konuşulan dile bir hareket evreni kazandırma gibi bir kaygısı yoktur. Akın, filmlerinde çokdilliliğe işaret ederek beraberinde çokkültürlülük vurgusu yapar. Dolayısıyla filmlerinde dil sadece çoğul aidiyetleri yansıtan bir araç olarak verilmektedir. Akın için asıl önemli olan dil değil, iletişim kurmaktır. Akın, filmlerinde kullandığı çoklu dil, farklı etnik grupların ya da bireylerin arasında sadece iletişim sağlama işlevi olarak vardır. Filmlerinde, dili eski ve yeni kuşaklar arasındaki farklılıkları belirtmek için kullanır. Kültürel ve dilsel bağlılık, yeni kuşak gençler için önemli değildir. Almanya'ya entegre olan kuşakların artık anadillerini konuşmadıklarını *Paramparça* filminde gösterir. Çokkültürlülük ve kimlik vurgusu konuşulan dil üzerinden kurulmaz. *The Cut* (2014) filminde Nazaret Ermeni olmasına rağmen Ermenice konuşmaz. Akın için asıl önemli olan iletişimdir, dil bir araç görevini görmektedir. *Kısa ve Acısız* filmindeki Bobby, Costa ve Cebrail birlikteyken Almanca konuşurlar; ancak Cebrail ailesiyleyken Türkçe konuşur. *Yaşamın Kıyısında* Lotte Almandır, Ayten ise Türk'tür. İkisi birbirinin dilini bilmedikleri halde yarım İngilizceleriyle ortak noktada buluşup iyi birer dost olurlar. Akın'ın filmlerinde kimlik gibi dilde melezleşir. “Almanya'daki göçmenlerin melezleşen dilleri, kültürlerinin ve kimliklerinin müzikal izdüşümüdür” (Öztürk, 2016, s. 244). Akın, filmlerinde dili ve kültürü iç içe herhangi bir üstünlük ve ayrıma tabi tutmadan, çokdilliliği kültürel bir enstrümantal olarak görür. *Yaşamın Kıyısında* filmdeki Charlotte ve Ayten'in arkadaşlık uyumu, *Paramparça* filmindeki Alman Kadja'nın ve Türk olan Nuri'nin evliliklerdeki uyumları, *Kısa ve Acısız* filmindeki Costa, Cebrail ve Bobby nötrleşen kimlik anlayışıyla, melez kimlik anlayışına örnek oluşturmaktadır. *Kısa ve Acısız* filminde üç erkek arkadaş Bobby, Costa ve Cebrail'in kurduğu etnik üstü arkadaşlıklarla etnik kimlik mitosunu yıkmaya çalışır. *Yaşamın Kıyısında* Lotte ve Ayten'in İngilizce konuşarak aynı kimlik okyanusunda buluşmaları, ortak cinsel bir kimlik inşa etmeleri, olaylara karşı ortak hareket etmeleri; yabancının ve ötekinin tehlikeli görülmesine yönelik bir cevap niteliğindedir. Akın, filmlerinde etnik kimlik ve diğer kimliklerinin yıkıcı taraflarını vurgularken, kimliklerinin oluşturduğu ulusal farkları belirsizleştiren, karıştır-örtüstür türü çokkültürcü melez kimlik alaşımlarla çokkültürel kimlik uyumunun mümkün olabileceğine vurgu yapmaktadır.

3.2. Modern ve Postmodern Kimlik Vurgusu: “Özne, Öteki, Benlik”

Akın, bireyin ikiliklerini çelişmesini ve uyumunu geleneksel, modern ve postmodern yaşamın içinde çokkültürel bir varoluş içerisinde anlatır. *Duvara Karşı* (2004) filmiyle bireyin, özne olma yolundaki çabasının, geleneksel toplumun ötekisi olan kadının, kendini bulma arayışının toplumsal cinsiyetçi kalıplarının oluşturduğu kimlik problemleri irdelenmektedir. *Duvara Karşı* filminde “öteki” kadının cinsiyetçi kalıpların içinde kendi kimliğini, özneliğini, benliğini bulmaya çalışan Sibel'in arayışının hikayesidir. Bu anlamda bir kadın filmi olduğu söylenebilir. Sibel karakteri için toplum; amaçlarını, isteklerini, arzularını yerine getiren birer araçtır. Sibel'in bireysel değişimi, geleneksel değerlerden modern ve postmodern değerlere doğru öznenin değişimini temsil eder. Sibel'in bir özne olarak doğu-batı, geleneksel-modern değerlerinin çelişkileri arasındaki gerilimden kaynaklanan intihar girişimi; geleneksel baskıların etkisiyle istediği özgürleşmeyi sağlayamayan bireyin kimlik bunalımını anlatır.

Touraine'ye göre (2007, s. 145) bireyin kimliği artık bir aidiyet grubu üzerine tanımlanmayan, giderek daha çok zayıflayan, bir birlik ilkesi bulamayan bireyin, kendisi için hiçbir güvencesi olmayan yeni bir arayışın içine girdiğini söyler. Sibel'in kimlik arayışı öznenin bütün belirleyenlerden kurtulma ve kimlik bulma arayışıdır. Bireyin kendi üzerine düşünme kendi varoluşçuluğunu sorgulama, gerçeklik, öz, sevgi ve bağlılık gibi varoluşuna yönelik bir bireyciliktir. Hall (1995, s. 109), öznenin modellerinin de değiştiği söyleyerek, “bireyi bir

bütün, merkezleşmiş, kararlı ve tamamlanmış ego ya da özerk, rasyonel benlik anlamında kavranılmaz, ‘benlik’, daha parçalı ve tamamlanmamış, içinde yaşadığımız farklı toplumsal dünyalarla ilişki içinde çoklu ‘benlikler’ ya da kimliklerden oluşan, tarihi olan ve süreç içinde üretilmiş olarak kavranacağını söyler. Sibel karakterini güçlü kılan tarafı, bir kadın olarak Sibel’in kendisi için biçilen söylem pratiklerini ve dayatılan benlik konumlandırılmalarını kabul etmeyerek, özgür bir arayış ve mücadele sürecine girerek, yeni bir kimlik bulmaya çalışmasıdır. Sibel’in arayışı kendisine dayatılan kimlikten kurtulma ve kendine ait bir kimlik alanı inşa etmeye yönelik bir arayıştır. Sibel’in kadın kimliğini korkusuzca yaşamaya çalışarak, mücadele ederek, ötekini bakışını ve ahlaki söylemini umursamadan hayatını sürdürür.

The Cut (Kesik, 2014) filminde Ermeni kimliğine ilişkin Türkiye’nin hassasiyeti bilmesine rağmen bir Ermeni kimlik sorgulamasına girmesi, Almanya’da ırkçılığın son dönemde yükselişe geçmesine rağmen *Paramparça* (2017) filmiyle Neo-Nazilerin ırkçılıklarını sorgulaması, Akın’ın farklı kimlikleri işlemekten korkmadığını göstermektedir. Dolayısıyla Akın’ın filmlerinde özne hep bir kimlik arayışı içindedir, bu arayış farklı kimlikler dünyasında gerçekleşir. *Yaşamın Kıyısında* (2007) Ayten’in arayışı özgürlük, kimlik ve benlik arayışındaki kadının arayışıdır. Ayten’in kendi kimliğini bulmak için solcuların mitinglerine katılması, Lotte ile eşcinsel deneyimleri yaşaması, erkeklerden bağımsız bir kimlik arayışıdır. Bu arayış erkeklere karşı bir arayış değildir, sadece kendi öznel kimliğini bulmak ve gerçekleştirmek için bir arayıştır. *The Cut (Kesik, 2014)* filminde Nazaret karakterinin arayışı da kolektif kimlik bileşenlerinden olan etnik ve dinsel kimlikten, kızlarını bulmak için kişisel bir anlam arayışına dönüşmüştür.

3.3. Bedenin Metafora Dönüşmesi: Akın’ın Filmlerinde “Beden ve Kimlik İlişkisi”

Kartezyen anlamda beden ve zihin, doğa ve kültür, akıl ve duygular arasındaki ayrım Batı düşüncesinde Platon, Aristoteles, Descartes’in eserlerinde ortaya çıkmaktadır. Modernleşmeyle birlikte beden ve bedenin ilişkili olduğu birçok alan oluşturulmuş, beden ve güzellik, beden ve giysi gibi cinselliği vurgulayıcı şeyler modernleşmenin doğal parçası haline gelmiştir. Beden, tarih ve toplumsal etmenlerinin izlerini taşımakta, sınıflandırmakta, disipline maruz kalmakta, tabulara dönüştürülmekte ya da tabuları yıkmak için araç olarak kullanılmaktadır. “Tarih boyunca ötekilik bedenler üzerinde kurgulanmış, farklılık ötekiliğe tercüme edilmiş, bedenler ötekililiğin kaydedildiği alanlara dönüştürülmüştür” (Yumul, 2012, s. 90). Kadın, beden üzerinden inşa edilen arzu, haz, seçkinlikle tüketim nesnesine dönüşmüştür. Beden, simgesel toplumun kültürel bir kurulumu olduğu kadar, toplumsal ve kültürel belirlemeler tarafında kısıtlamaların maddileştiği bir alandır. Dolayısıyla beden denildiği zaman öznel gerçekliğinin, sosyal-kültürel anlamlarının yansıtıldığı, değerler açısından cisimleşir. Günümüzde bireyin geliştirdiği kimlik, bedenle daha fazla ilişkili hale gelmiş, benliğin ve kimliğin bir parçası ve önemli taşıyıcısıdır. Akın, filmlerinde bedeni kimliğin önemli taşıyıcısı, anlam arayışı ve kimlik oluşumunun bir tamamlayıcı olarak işlemektedir.

Akın’ın filmlerinde beden metaforunu iki farklı kadın karakterlerinden hareketle anlamlandırma yapılabilir. Birincisi *Duvara Karşı* (2004) filminde kendi istek ve arzusuyla bedenini kullanarak özgürlüğü bulmaya çalışan Sibel’dir. Diğeri de basit simgesel düzeyde fahişelik yaparak bedeni nesne olarak pazarlayan ve bunu gerçek kimliğin bir parçası yapmadan meta düzeni içinde kullanılan *Yaşamın Kıyısında* (2007) filminde Yeter karakteridir. Sibel’in bedeni basit arzuların değiş tokuşu değil, öznenin beden içinde kendi gerçek kimliğini bulmaya yönelik bir anlam arayışıdır. *Duvara Karşı* filminde Sibel’in tutarsızlığı ve anlam arayışının altında yatan asıl sebep bedenine yönelik geleneksel ailenin engelleri ve yasaklarıdır. Otoriter baba ve otoriter kardeş figürü Sibel’in bedeninin özgürlük alanına bir müdahale oluşturmaktadır.

Yeter (Nursel Köse) ise iki kültürel çatışma arasında kalmış ve kocası ölmüş, kızını okutmak için bir göçmen sefaletinin işsizliği, parasızlığı yüzünden fahişelik yapmak zorunda kalmıştır. Yeter’in bedeni üzerinden fahişelik sorgulanmaya çalışılmaktadır. Seks işçisi kadının (fahişenin) bedenini öznenin bağımsız bir nesne olarak pazarlanmaktadır. Yeter için beden bir özgürlük alanı değil, alışveriş için bir meta, para kazanma gerekçesidir. Yeter seks işçisi olarak bedenini kullanır, Yeter’in bedeni hem özne hem de nesne durumundadır. Merleau Ponty, “et ontolojisi” bağlamında, bedenin ruhun içinde barındığı yer, hazların, duyguların bazen de sapkın ve karanlık ilişkilerin, isteklerin olduğu yer tanımlaması yapar. Ponty’in tanımlaması Yeter karakterinin beden anolojisine uygun bir tanımlamadır. Touraine (2007, s. 266) fahişeliğin alçak düzeyde bir duygusal değiş tokuş olduğunu söyler. *Yaşamın Kıyısında* (2007) filminde, fahişelik öznelin karşılıklı bir tüketimi olarak görülmektedir. Fakir az parası olan adam ile fakir az parası olan kadının karşılıklı nesnel beden tüketimidir. Fahişeyle cinsel hayat sürmeye çalışan yoksul erkek de fahişelik yapan kadın kadar yıkıcı bir hayat yaşar.

Beden, çeşitli kimlik performansların ve kültürlerin kendisi üzerinden yansıtıldığı bir alandır. Kimliği görünür kılan önemli bir öğedir. Toplumsal cinsiyetçi kimliklerden de ayrışma noktasıdır. *Yaşamın Kıyısında* (2007) Yeter karakterinin hayat hikayesiyle Türkiye’deki siyasal olaylar ile toplumsal gerçekliğe vurgu yapar ve Yeter’in fahişelik kimliği, ekonomik nedenlerden dolayı bireyin kendi kimliksel varoluşunu gerçekleştirmesinin önünde bir engel olarak görülmektedir. Yeter, alt sınıf mensubu bir kişidir, geleneksel ve kırsal bölgeden gelmiş göçmen kimliğine sahiptir. Sibel’in bedeni, kendini özgürleştirme, kimlik arayışının bir parçasıyken, Yeter’in

bedeni, daha çok maddi bir nitelik kazanan nesne durumunda olan arzuların ve karanlık ruhların barındırdığı yerdir. Touriane'nin dediği gibi "basit düzeyde bir değiş tokuştur". Ali (Tuncel Kurtiz) karakteri gibi erkeklerin sahip olmak istediği arzuların kamçılandığı ancak hiçbir zaman bütünüyle sahip olamayacakları bir bedendir.

Bunun yanında Yeter'i, metrodan tehdit eden iki maço tipi Türk erkeğin, mafyavari, milliyetçilik duygusuyla hareket etmeleri, abartılı bir erkeklik vurgusu içeren erkeklik duruşları, toplumsal alanda kendi milli kimliklerini güvende hissetmeyen, geleneksel erkek söylemine bir gönderme niteliğindedir. Aynı zamanda milliyetçi-ulusal kimlik bağlamında kadına yönelik beklentilerin hangi yönde olduğunu göstermek açısından önemlidir. Maço tipli iki adamın Yeter'in yanına oturup, onu tehdit etmeleri Türk kadına yönelik kimlik beklentilerini yapılan bir vurgudur.

Adam-1, Yeter'e "bana yalan söyleme, Türkçe konuştuğun duyduk, yoksa Türklüğünden utanıyor musun? Sen hem Müslüman hem de Türk'sün, anladın mı? Saptığın yol yanlış, tövbe et, seni bir daha bu alemde görmeyelim." Adam-2, "yazık olur sana, yazık." Tehditvari söylemleriyle Türk kadınına yönelik beklentilerini dile getirmektedir. Yeter, burada Türkiye'deki kadının devamı, ulus-devlet kurgusu içinde iyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir yurtsever ve siyasi görevi tamamlayan yararlı bir uzuv olarak arzulanmış, kadını ve kadının bedenine yönelik inşanın devam edilmesi istenmiştir. Akın, filmlerinde kadını sınırlandırmaya çalışın; ulusal değerlerle özdeşleştiren ideolojik milliyetçiliğe ve ataerkil yapıya göndermede bulunarak eleştirmektedir. Ulusalçı-Milliyetçi ataerkil yapısı, kadını ulusal aktör olarak kabul eder. "Kadın, milliyetçi söylemde bir anlamda son derece değerlidir, genellikle ulusun ruhunu simgeler" (Cockburn, 2004, s. 73). Ulusun aktörleri olarak görülen, bedenin doğurganlığı ve çocuklara kültürü taşıyan kişi olarak kadınlar önemlidir. Milliyetçi kanatların önemsendiği ırk, millet ve ulus gibi değerlerin temelinde yatan kan bağı, kadın cinselliğiyle yakından ilişkilidir. Kadının kimliği, ulusun değerleri, kadının namusu olarak görülen kadının cinselliği, kontrol altına alındığında sağlanmış olur. Yeter karakteriyle Akın, kadının bedenini böyle bir tehlikeyle karşı karşıya olduğunu eleştirisini yapar.



Resim 3.

Akın, *The Cut*, filmiyle kadın bedenine sahip olmak, toprağa hâkim olmakla eşdeğer görüldüğü yanlış bilince eleştiri yapar. *The Cut* (2014) filminde, göç eden bir kadının, çocuklarının ve askerlerin gözü önünde tecavüzü (Resim 3), tarihe gönderilen bir metaforudur. Cinsel saldırının en ağır çeşidi olan tecavüz, insan hakları yok sayılarak, ruhsal ve fiziksel bütünlüğe zarar verilerek bir bireyin diğer bir bireye karşı en ağır yaptırımıdır (Meşe & Güzelgün, 2009, s. 18). Tecavüz, "bir arada yaşamayı" inancını yaratmak için izlenen bir stratejidir. Böylece ulusal gruplar arasındaki savaşlarda kolektif kimlik bağlamında toplumların durması gereken yerleri tekrar gözden geçirme durumunda kalırlar. Tecavüz, savaşı kaybedenlere karşı bir aşağılama mesajıdır. Kadının bedenine yapılan bu saldırılar, benliği yıkmaya çalışarak kişisel kimliği önemsiz hale getirmektedir. Akın'ın *The Cut* filminde, dönemin kimlik problemleri, kadın bedenine yapılan saldırıyla bir metafora dönüştürmektedir. Öte yandan *The Cut* filminde kimliklerinden dolayı madunlaştırılan kadın ve çocukların kimliklerini sorunsallaştırmaktadır.

Toplumsal cinsiyet toplumsal bir inşa olduğu düşünülürse; bu inşa kadınlık ve erkeklik stereotipi üzerinden kabul görmektedir. Toplumsal cinsiyet, "kadın ve erkek arasındaki sosyal ve kültürel farklılıklara işaret ederken, cinsiyet biyolojik ve dolayısıyla ortadan kaldırılamaz farklılıklara işaret eder" (Heywood, 2012, s. 309). "Foucault'nun gözünde cinsiyet, doğal olana dayanmaz, yapay ve kurgusal bir biçimde pek çok şeyi bir araya getirmeyi olanaklı kılan mefhumdur" (Bayhan, 2012, s. 161). Akın, filmlerinde toplumsal cinsiyetle ilgili karakterler ve çevresiyle olan ilişkilerinde kültürel boyutlarına dikkat çekmektedir. Touraine (2007, s. 266) kadınların olumsuz tepkilerle karşılaştığı ilk ortam, ağabeyin türbanlı olsun olmasın, kız kardeş üzerinde çok güçlü bir toplumsal kontrol uyguladığı göçmen halklar ortamı olduğunu söyler. Akın, filmlerinde bu söyleme yakın bir toplumsal rollere ve yapay çevreye dikkat çekmektedir. *Duvara Karşı* filminde aile, baba, ağabey çok

güçlü bir kontrol mekanizmasını oluşturmaktadır. Ancak Akın, Sibel karakterini özgürleştirerek geleneksel ataerkil yapıdan bağımsızlaştırır. Sibel'in bağımsızlığıyla birlikte, onun evrenin de erkekler edilgenleşir. Sibel, hayatı istediği şekilde yaşamaya çalışan, kendisine dayatılan cinsiyet kalıplarını yıkarak kendine ait bir evren var etmeye çalışır. Bu evrende artık babaya, ağabeye ve kocaya yer verilmez.

3.4. Kimlik Üzerinden Yapılan “Öteki, Ötekileştirme ve Madunlaştırma”

Ulusla ilgili izlenimler, onunla ilgili oluşturulan sıfatları da içerir. Bu sıfatlar, ön yargıları oluşturan en tehlikeli nitelermelerdir; çünkü içinde kini, nefreti, şiddeti barındırır. Önyargıyı muhafaza eden bilişsel çerçeve kalıp yargılardır. Akın, filmlerinde kimliksel kalıp yargılardan kaynaklanan ezberi bozmaya çalışmaktadır: *Kısa ve Acısız* filminde Türklerin, Sırpların, Yunanlıların tarihteki ezeli düşmanlıkların aksine üç arkadaş arasında kurduğu bir dostluk hikayesiyle kalıp yargıları yıkmaya çalışmaktadır. *Kısa ve Acısız* filminde Bobby'e amcası, “duyduğuma göre Arnavutlarla geziyormuşsun” Bobby “hayır böyle bir şey yok” (02:31) der. Atışmadan sonra Bobby'nin amcası Bobby'yi alıp sürükleyerek dışarı atar ve Bobby'e “seni bir daha burada görürsem kemiklerini kırarım” der ve Bobby'in görüntüsünde resim donar, Bobby'in görüntüsünün yanına “Sırp” yazar. Akın kimliklerle ilgili yanlış genellemeleri farklı anlatımlarla vurgulamaya çalışmaktadır. *Kısa ve Acısız* filminde Costa, Cebrail ve Bobby üç arkadaş yolda yürürlerken, Cebrail ve Costa arasında geçen diyaloglarda, Cebrail “Yunanlılar aptaldır, geri zekâlıdır” diye takılır. Ancak bu tarz şakalar üç arkadaş arasında problem teşkil etmez; çünkü Akın film boyunca üç arkadaş arasında kardeşlik ve dostluk vurgusu yaparak oluşabilecek herhangi bir husumeti bertaraf etmektedir. Ayrıca Akın filmlerinde etnik kökenin ciddiye alınacak, husumet ve kavga sebebi olacak bir şey olarak görmemektedir. *Kısa ve Acısız* filminde toplum için düşmanlık ve şiddet sebebi olan ırk, din, dil, cinsiyet stereotiplerin aksine bütün kimliklerin bir arada olduğu bütüncül ve tek bir resim çizmektedir. *Kısa ve Acısız* filminde, getto, gençlik, erkeklik, suç, çokkültürlülük gibi olgulara ve buna bağlı kimliklere yer verilir, bunlarla birlikte kültürel önyargıları ve klişeleri oyunbaz bir tavırla sorgulanmaktadır.

Akın, Etnik merkezilik (etnosantrizm), ırka dayalı milliyetçilik çıkmazını *The Cut* (2014) ve *Paramparça* (2017) filmleriyle farklı düzeylerde işlemektedir. *Paramparça* (2017) filminde de doğrudan Alman devleti hedef alınmamıştır. Devletin içinde adaleti tesis eden adalet yargısını ve yanlış bilinçle hareket eden grupları, partileri ve üyelerine göndermelerde bulunmaktadır. *Paramparça* filminde Nazi hayranlarının yol açtığı, paramparça ettiği, yıktığı hayatları, Kadja'nın bakış açısıyla anlatılmaktadır. *Paramparça* filmde, Almanya'da son yıllarda artan Neo-Nazi olaylarına dikkat çekilmektedir. Senaryosu gerçek olaylardan esinlenerek yazılan film 2000 ile 2007 yılları arasında faaliyet gösteren ve 8'i Türk 10 kişinin ölümünden sorumlu tutulan aşırı sağcı “Nasyonal Sosyalist Yeraltı (NSU)” terör örgütü *Paramparça* filmin eksenini oluşturmaktadır. *Paramparça* filmindeki Kadja ve Nuri'nin Nazilerle olan ilişkisinin nedeni Türklerin asimile olmadan kültürel diasporasını devam ettirmelerinden kaynaklanır. Türklerin kültürel asimilasyonun zor olduğu hamam sahnesi ve Türklerin yaşadığı mahalle atmosferiyle anlatılmaktadır. Asimilesi zor olan etnik bir grubun beyaz ırkın üstünlüğünü savunan Naziler için tehlikelidir ve yok edilmelidir. Akın Nazilerin döneminden günümüze kadar varlıklarını devam ettiren ideolojinin, *Paramparça* filmiyle tekrar hatırlatmaktadır. *Paramparça* filminde kültür temelli Türk diasporasının Almanya'da güçlü olması Türklerin kültürel bağlarını ve dinsel kimliklerini korumaya devam etmeleri, etnik merkezci gruplar kendileri için tehlikeli olarak algılanmaktadır. Kadja'nın Türk usulü bir hamamda Türkler gibi yıkanması, eğlenmesi Alman kökenli bir kişinin kimliksel değişimi Nazi grupları için tehlike oluşturmaktadır. Kadja'nın hamama gitmesinden sonra oğlu ve eşinin öldürülmesi bu anlatımı güçlendirmektedir.

Yukarıdaki anlatımların yanı sıra Almanya'da Türkler artık geçici işçi statüsünde değiller ve kalıcı hale gelmişlerdir. Bu değişim tabut mitiyle verilmektedir. Akın'ın önceki filmlerinde ölenlerin tabutlarını Türkiye'ye gönderirken, artık ölenlerin cenazeleri Almanya'da kalmaktadır. Ayrıca *Paramparça* filminde Nazi hayranlarının pişkinlikleri ve tehditleri son zamanlarda yükselmeye başlayan ırkçılığın ve devam eden etnik merkeziliğin tehlikeli boyutlarına Almanya'da yaşayan göçmenler için dikkat çekilmektedir. *Paramparça* filminde bir Türk'ün etnosantrik bakış açısına sahip bireyler tarafından öldürülmesi, Akın'ın çokkültürlülüğü bozmaya çalışan bakış açısına bir eleştiridir. Buraya kadar kurulan barış köprülerini yıkmaya çalışan bakış açısına finalde Kadja'nın intiharı cevap niteliğindedir. Kadja'nın kendisini öldürmesi, adalet duygusunu yitirmiş olması Nazi gerçekliği ve ötekinin psikolojik yıkımı açısından tartışmalı bir sonudur. “Yakın zamanlarda kamuoyunda “Dönerci Cinayetleri” olarak bilinen Neo-Nazi katliamların bilinç altında duyulan öfke ve düşmanlıklar, ötekiye karşı beslenen kin ve nefretin duygusudur” (Salmış, 2014, s. 80). Öteki ve ötekileştirme, ötekileştirmeden dolayı oluşan madunlaştırma, Akın'ın filmografisinin genel bir özelliğidir.

The Cut filmi de mahalle baskısının neden olduğu ötekileştirme ve madunlaştırmayı, Nazaret karakteri üzerinden anlatılmış ve Türk siyasi tarihine gönderme yapılmıştır. Akın, *The Cut* filminde ötekileştirmede iyi-kötü insan üzerinde durarak Ermenilere yönelik kolektif hafızayı eleştirmektedir. *The Cut* filminde Osmanlı Devleti'nin otoritesinin sarsılmasından dolayı serbest kalan eşkıyalar, hapishane kaçakları ve küçük asker grupları tarafından yapılan eşkıyalık ve barbarlıkları anlatılmaktadır. Dolayısıyla *The Cut* filminde doğrudan Osmanlı devleti hedef alınmaz. Devletin otoritesinin sarsılmasından sonra küçük askeri gruplarının keyfi uygulamaları ve kötü insan

sorununa vurgu yapılmaktadır. Filmde Osmanlı dönemindeki Ermeniler anlatılırken Türk halkının kötü olduğuna yönelik bir gönderme yapılmaz. Tehcire uğrayanların ağızında söylenen bir cümle Akın'ın düşüncesiyle aynı doğrultudadır. “Bu meselede ahalinin suçu yoktu. Ne yapıldıysa ahalinin üstüne; Kürt ve Çerkezlere sizlere beleş avrat, beleş toprak diyerek ahalinin üstüne sürdüler. Bu zulümden ahaliyi Türk komşuları sakladılar” (Çakıllıkoyak, 2005, s. 221). Tarihe mal olmuş Ermenilerin bu anekdotların *The Cut* filminde yansımalarını görebilmek mümkündür.

Filmde Müslüman kimliğini seçen Ermeniler bırakılırken, Müslüman olmayı kabul etmeyenler de bir çukura götürülüp kafaları kesilerek öldürülmektedir. Bütün bu olaylar asker olan Mehmet'in gözüyle verilmektedir. İyi insanı temsil eden Mehmet, Nazaret'i öldürmek istememektedir. Mehmet'in zoraki sapladığı bıçak Nazaret'i öldürmez. Daha sonra Mehmet, Nazaret'in ölmediğini fark eder ve onun hayatta kalması için elinden geleni yapar. Akın, Mehmet karakterinin ruh dünyasıyla, mahalle baskısının ötekiye karşı sebep olduğu şiddetin eleştirisine odaklanmaktadır. Mahalleye kapanma, birlikteliğiyle yapılan eylemlerin kötülük boyutu, bireyin kendi başına yapacağı kötülükten daha fazladır. “Bizlik” yaşama yerine, birlikte yaşama vurgusu Akın'ın bütün filmlerindeki ana temayı oluşturmaktadır. *The Cut* filminde Osmanlı Devleti'nin son döneminde kurmuş olduğu birlik duygusunu terk ederek yerine ‘biz’ duygusuna geçilmesinin yaratmış olduğu travmaların kolektif ve bireysel kimlikler üzerindeki yıkım gösterilmektedir. Mahalle baskısıyla ötekiye karşı düşmanlık, güçlünün işine gelen bir adalet anlayışıdır; çünkü ortada suçu üstlenecek kimse olmamaktadır. Sonuçta üstün kimlik anlayışıyla üstün mahalle fikrinin ilahi misyon, deterministik bir mutlaklık ve kutsallık içinde ötekiyi madunlaştırılmasına Akın, *The Cut* filmiyle itiraz etmektedir. Akın'ın ötekileri diyebileceğimiz bütün ötekilere karşı eşit mesafede durarak bu durumu eleştirir. Kimlikler ne medeniyetler savaşıdır ne de bir mahalle savaşıdır; bu savaşın mağlubu da galibi de yoktur. Savaş din kaynaklı (Hristiyan-İslam-Yahudi), bölge kaynaklı (doğu- batı- kuzey-güney), ırk kaynaklı (Ermeni-Türk-Kürt) değildir. İnsanların bu savaşlarda adaleti ve barışı çok az istedikleri için olmaktadır. Ayrıca iyi insanlarda mahalle baskısıyla kötülük yapabileceklerinin vurgusu vardır. Bu kötülüğün neden olacağı sonuçlarını Akın Nazaret karakteriyle bütünleştirir (*Resim 4 ve Resim 5*).



Resim 4.



Resim 5.

Nazaret öldürülmekten kurtulduktan sonra çıktığı yolculukta birçok kötülüğe şahitlik eder. Bunlar en önemlilerinden birisi de kız kardeşinin de içinde olduğu toplama kampıdır (*Resim 5*). Nazaret'in kızkardeşi, Nazaret'te söyledikleri (*Resim 4*) kimlik ve ötekileştirmenin neden olduğu acılara odaklanmaktadır. Nazaret'in kız kardeşi; “kardeşim... hepsi öldüler, hepsi, bütün ailemiz. Nazaret, hepsinin ölümünü gördüm. Tanrının merhameti yok. Cehenneme gitmek istemiyorum. Nazaret kurtar beni. Acılarımı dindir” diyaloglarıyla Akın, kimlik problemleri sorunlaştırarak, kimliklere çok fazla odaklanıldığında yaşanabilecek acıları göstermeye çalışmaktadır. Akın kimliklerden dolayı yaşanan olayların nedenlerinden ziyade sonuçlarına odaklanmaktadır. Nazaret, sahip olduğu kimlikten dolayı, ötekileştirilenlerin sürgüne ve ölüme göndermenin acılarını yaşar (*Resim 1 ve Resim 3*).

Film boyunca madunun simgesel durumu, Nazaret'in madunlaşan kimliği üzerinden anlatılmaktadır. Spivak'ın çok konuşulan söylemi “*Madun Konuşabilir mi?*” sorusuna Akın, Nazaret karakteriyle “hayır” cevabı vermektedir. Egemen yapının oluşturduğu madun Nazaret karakterinin dünyasının içsel acılarıyla verilmektedir. Akın, Nazaret'i koca bir coğrafyada yolculuğa çıkarır ve yol boyunca Nazaret'i şahit olduğu acıları söze gerek duymadan anlatır. Nazaret'in madunluk durumu kızıyla karşılaşana kadar devam eder; Kızıyla karşılaştıktan sonra Nazaret'in dili tekrar çözülür, madunluk durumu da kısmen son bulur. Akın'ın *The Cut* (2014) filminde hikâye bütünlüğünden hareketle madunun tasvirini yapar. Madun kendi adına konuşamaz, hatta kendi sesiyle de konuşamaz. Madun konuşursa kendi tarih anlatısını kuramaz, madunun ölümü seçmesi, Spivak'ın söylediği gibi madunun, açık bir biçimde ölüm deneyimiyle analogi kurmasıdır. Filmde ölüme terk edilen çocuk ve kadın gurupların oluşturduğu ölüm kampları, ölümlerle madunluk ilişkisi açısından önemlidir. Akın'ın madun ölümlerle özdeşleştirme, dilsizleştirme Spivak'ın madunlar için söyledikleri ile örtüşmektedir.

The Cut (Kesik, 2014) filmde azınlıkların kimlikleri ve ötekilik sorununa odaklanmaktadır; ancak Onun filmlerinde karakterlerinin kimlikleri politize edilmez. *The Cut (2014)* filmindeki Nazaret (Tahar Rahim) karakterinin ait olduğu etnik ve dinsel kimliğinden dolayı birtakım acılar çekmesine rağmen, ona acıları yaşatana karşı, kimlik mücadelesine girmez. Savaş sonrası Osmanlı Devleti'nin askerleri ve halkı Türkiye topraklarına geri çekildiğinde bütün Ermeniler onları yuhalayıp taşlarken Nazaret de eline bir taş alır; ancak bir çocuğun ağlamasını görünce taşı yavaşça yere bırakıp gidip bir tarafa oturup üzölmeye başlar. Akın bu sahneyle bireylerin kimliklerinin politikleşmeden empati kurulması gerekliliğinin altını çizmektedir.

4. TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışmada Fatih Akın'ın filmlerinde sıklıkla dile getirmeye çalıştığı kimlik, ötekilik ve madunluk kavramlarının toplumbilimsel ve söylem analizi yöntemlerine göre analizleri yapılmıştır. Yapılan analizlerde hareketle, Akın'ın filmlerinde madunlaştırma ve ötekileştirmenin aslında kötü insanlarla ilişkili olduğu tarihsel ve toplumsal temellerine gönderme yapar. İnsanlar istediğinde barış içinde, bir arada yaşayabilecekleri, Akın'ın filmlerinin ana temasını oluşturmaktadır. Akın neredeyse bütün filmlerinde kötü insan sorununa dikkat çekerek empati kurmanın gerekliliği üzerinde durmaktadır.

Akın, filmlerinde kimlikleri sorunlaştırır, dünyadaki çatışmaların ve şiddetin nedenlerini, kimliklerden dolayı yapılan ötekileştirmelere vurgu yapar. Kimliklere aşırı vurgu yapıldığında, kimlik problemlerinin yaşanmasına neden olmaktadır. *The Cut (2014)* filminde etnik ve dinsel kimliklere yapılan aşırı vurgu sonucunda yaşanabilecek acılar gösterilmeye çalışılmaktadır. *Paramparça (2017)* filminde de ırkçı bir tutum sergileyen Nazi gerçekliğinin tarihsel ve toplumsal geçmişine göndermelerde bulunarak adalet sorunu üzerinde durmakta ve günümüzdeki adalet sorunun yaratmış olduğu yıkıma dikkat çekmektedir. Akın'ın odaklandığı kötü insan ve adalet sorununu Nazaret ve Kadja karakteriyle somutlaştırmaktadır. *Paramparça* filminde Kadja'nın Türk olan kocasının ırkçı Naziler tarafından öldürölmesi politize edilmez. Bu filmde de küçük bir gruptan kaynaklı kötü insan sorununa dikkat çekilmektedir. Kimliklerle ilgili bu çıkarımları Akın'ın bütün filmlerinde görebilmek mümkündür.

Moderniteyle birlikte kimlik tanımlamalarının değişmesi, kimliklerin gittikçe politize edilerek şiddet ve çatışma taraftarı yapılması, insanların güvenin zedelenmesine neden olmakta ve "hangi kimlik" sorusunun cevabını gittikçe zorlaştırmaktadır. Akın'ın bütün filmlerinde, kimliğinden dolayı ötekileştirilmelerinin nedenleri sorgulanmaktadır. *The Cut (Kesik, 2014)* ve *Paramparça (2017)* filmlerinde sahip olunan etnik kimlikten dolayı ötekileştirme sorununa dikkat çekilmektedir. *The Cut* filmde farklı etnik grupların (Kürt, Türk, Ermeni, Arap) kimliklerinden hareketle ötekileştirme sorununa dikkat çekilmektedir. Akın *The Cut* filminde 1915 yılında Ermenilere yönelik yapılan ötekileştirmelerin temelinde kötü insana vurgu yapar ve Osmanlı Devleti, yaşanan tecavüzlerin ve öldürölmelerin sebebi gösterilmez.

Farklı kimliklere sahip kişilerin barış içinde yaşayabileceği *Kısa ve Acısız (1998)* filminde detaylı bir şekilde işlenmiştir. Filmde Türk-Sırp-Yunanlının, kendi aidiyetlerinden ve kimliklerinden vazgeçmeyerek çok iyi arkadaş olabileceğinin altını çizmektedir. Sonuç olarak Akın filmlerinde, küreselleşen çağda, bireylerin kendi aidiyetlerini, kimliklerini koruyarak, bunu ötekilere karşı bir üstünlük söylemine dönüştürmeden, bir arada barış içinde yaşayabileceklerini göstermeye çalışmaktadır. Akın'ın filmlerine bakıldığında kimlikler savaşı değil; daha çok farklı kimliklerin empati kurarak bir arada, barış ve huzur içinde yaşayabileceği bir dünyanın mümkün olabileceğinin tasavvurunu görebilmek mümkündür.

Akın, filmlerinde gittikçe Almanya ile bütünleşen göçmenlerin genel durumunu ve kültürel süreçlerine olan adaptasyonu somutlaştırmaktadır. *Solino, Kısa ve Acısız, Duvara Karşı* filmleriyle birinci kuşak göçmenlerin kültürel kimliklerindeki değişime odaklanmaktadır. Almanya'daki birinci kuşak göçmenlerin anavatana olan özlemleri ve kültürel kimliklerini koruma çabaları, ikinci kuşak göçmenlerde azaldığı gösterilir. Son döneme gelindiğinde göçmenlerin kendi kültürel kimliklerine olan aidiyetlerinin neredeyse kaybolduğunu ve Almanya'daki göçmen grupların gittikçe postmodern ve çok kültürel bir kimlik sergiledikleri *Paramparça* filmiyle somutlaştırılmaktadır. Kısacası Akın'ın filmlerinde göçmen grupların Almanya'nın kültürel yapısıyla her geçen gün daha fazla uyumlu hale geldikleri, Almanya'yı zaman geçtikçe anavatan olarak benimsedikleri söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2007). Ulus-Aşırı Türk Sinemasında Kimlik Arayışları: Fatih Akın ve Yüksel Yavuz Sineması, *Kimlik, Medya ve Temsil*, Der. EB Akca, 220-245.
- Aktay, Y., & Kızılkaya, A. (2014). *Hepimiz ötekiyiz!: Türkiye'de kimlikler ve algular*. Tezkire.
- Aydın, M. (2011). *Güncel kültürde temel kavramlar*. Açılımkitap.
- Bauman, Z. (2004). *Sosyolojik Düşünmek*, (çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı, 4.
- Bauman, Z. (2014). *Modernite, kapitalizm, sosyalizm: küresel çağda sosyal eşitsizlik*. Say.
- Bayart, J. F. (1999). *Kimlik Yanılsaması*, çev. Mehmet Borali. İstanbul, Metis Yayınları.
- Bayhan, V. (2012). *Beden sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet*. Doğu Batı, 63, 147-164.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. Aşına Kitaplar.
- Budak, S. (2003). *Psikoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yay.
- Calhoun, C. (2014). "Kimlik ve Tanınma Politikaları", (Çev. Mollaer F.). Mollaer, F. (Ed.), *Kimlik Politikaları* (2. Baskı), Doğubati, (ss.132-183).
- Can A., & Ayaş, M. (2009). "Bir 'Metissage Sineması Olarak Fatih Akın'ın Filmlerinde Yabancılaşma ve Yabancılaşma". Karakoç, E. (Ed.), *Medya ve Popüler Kültür (Eleştirel Bir Yaklaşım)*, Literatürk.
- Çelik, H., & Halil, E. (2008). *Söylem analizi*. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 27(27), 99-117.
- Connolly, W. E., & Lekeşizalın, F. (1995). *Kimlik ve farklılık: siyasetin açmazlarına dair demokratik çözüm önerileri*. Ayrıntı.
- Cockburn, C., & Kılıç, E. (2004). *Mesafeyi aşmak: barış mücadelesinde kadınlar: The space between us: Negotiating gender and national identities in conflict*. İletişim Yayınları.
- Coşkun, S. (2010). *Toplumbilimsel Yöntem Açısından Durkheim ve Weber*. İstanbul University Journal of Sociology, 3(21), 17-39.
- Cuche, D., & Arnas, T. (2013). *Sosyal bilimlerde kültür kavramı*. Bağlam Yayıncılık.
- Çakıllıkoyak, H. (2005). *Diaspora'da Ermeni kimliği: Paris ve Halep örneği* (Vol. 26). Yeditepe.
- Erder, S. (2006). *Refah toplumunda getto* (Vol. 4). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Friedman, J. (1999). *Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernitenin Parametreleri*. çev. Bülent Peker, Postmodernizm ve İslâm, Küreselleşme ve Oryantalizm içinde, ss, 82-114.
- Gleason, P. (2014). *Kimliği tanımlamak: Semantik bir tarih*. *Kimlik Politikaları*, 1, 21-52.
- Giddens, A. (2007). *Sosyoloji*. Cemal Güzel (Haz.), Ayraç
- Giddens, A., & Sutton, P. W. (2014). *Sosyolojide temel kavramlar*. Phoenix Yayınevi.
- Hall, S. (1995). "Yeni Zamanların Anlamı". (Çev. Yılmaz, A.). Hall, S., Jacques, M. (Ed.). *Yeni Zamanlar* (1990'larda Politikanın Değişen Çehresi). (1. Baskı). (ss.105-118), Ayrıntı.
- Hall, S. (1998). *Eski ve Yeni kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler* (Çev. Seçkin. Yolsal, G., Ü.), Anthony D. King (Der). *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi* (1. Baskı). (ss. 63-97), Bilim Sanat.
- Heywood, A. (2012). *Siyasetin Temel Kavramları*, çev. Hayrettin Özler, Adres Yayınları, Ankara.
- Hilb, C. (2015). "Özgürlüğün Sınırında Eşitlik". (Çev. Fethi, A.), Ernest Laclau (Haz.), *Siyasal Kimliklerin Oluşumu*. (1. Baskı), (ss. 144-156), Köprü.
- İmançer, D. (2003). *Çağdaş kimliğin yapılanma süreci ve televizyon*. *Doğu Batı Dergisi*, 23(6), 233-253.
- İnceoğlu, Y., & Çoban, S. (2014). *Azınlıklar, Ötekiler ve Medya*, Ayrıntı.
- Kaçar, F. (2022). *Anaakım Türk Komedi Sinemasında Stereotip Olgusu "Mahsun Kırmızıgül'ün Filmlerinde Stereotip ve Klişelerin Analizi"*. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32(2), 685-698.
- Kardaş, Ü. (2008). *Ötekiler İçin Sivil İtaatsizlik Rehberi*, Hayykitap.
- Kılıç, S. (2011). "Değişen Kimliklerin Göçmen Sineması'nda Temsili: Fatih Akın Filmleri, Yılmazkol, Ö. (Ed.). 2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış (1. Baskı). (ss. 155-172), Metamorfoz.
- Kılıçbay, M. A. (2003). *Kimlikler okyanusu*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 23, 155-159.
- Maalouf, A. (2000). *Ölümcül Kimlikler*, çev. Aysel Bora, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 18.
- Meşe, G., & Güzelgün, G., (2009). "Cinsel Saldırganlığa İlişkin Modern Mitler". Kuruoğlu H. (Ed.) *Erkek Kimliğin Değişmeyen Halleri*, Beta.
- Morrison, T. (2019). *Ötekilerin kökeni*. C. Demirdöğdü, Çev.) İstanbul: Sel Yay.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.
- O'Neil, J. (2001). *Piyasa (Etik, Bilgi ve Piyasa)*. (Çev. Kaya, Ş., S.), İstanbul: Ayrıntı.

- Özcan, A. (2013). *Teolojinin Jeopolitiği*. İstanbul: Yarın.
- Öztürk, G. Ç. (2016). “Azınlık Temsiline Ulusötesi Yorum: Fatih Akın Sineması” Köse, H., İpek, Ö. (Ed.), Gözdeki Kıymık (Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Masuniyet İmgeleri). (ss. 235-255). İstanbul: Metis.
- Özyurt, C. (2011). “Küreselleşme ve Kimlik Etkileşimi; Moder, Postmodern ve Küresel Kimlik Sorunu”. Eğribel, Ertan, Özcan, U. (Ed.), Değişim Sosyolojisi Dünyadan ve Türkiye’de Toplumsal Değişmeler (ss.506-538). İstanbul: Kitap.
- Parekh, B. (2014). “Kimliğin Mantığı”. (Çev. Mollaer, F.). Mollaer, F.(Ed), Kimlik Politikaları (2. Baskı). (ss.53-79). Ankara: Doğubati.
- Salmış, F. (2014). *Kimlik Sancısı*, İstanbul: Bilsam.
- Smith, A. D. (1994). *Milli kimlik* (çev. BS Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Spivak, G., C. (2017). *Yapısöküm- Postkolonyalizm. Madunluk*. (Çev. Torlak, S.). İstanbul: Zoomkitap. 2016.
- Somay, B. (2011). *Çokbilmiş Özne*. İstanbul: Metis.
- Suman, D. (2001). *Dışarıda Bırakılanlar-Kalanlar (Kadınlık, Kadın Filmleri, Dışlanmışlık, Yabancılık)*, Aliye F. Mataracı (Der.), İstanbul: Bağlam.
- Suner, A. (2005). *Hayalet ev: yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis.
- Süalp, T., A. (2001). *Dışarda Bırakılanlar-Kalanlar, ‘Outsider’’: Peçenin Önünde; Peçenin Ardında Mercek ve Kadraj Ayarlarından Yeni Konumlara: 2000’lerin Avangardı Mümkün Mü?*, Aliye F. Mataracı (Der.), İstanbul: Bağlam.
- Toprak, Y. (2014). *Özel, Liberalizm ve Kimlik. Yazıcı, S., Çoşkun, S. (Ed.), Kişi, Kişilik ve Kimlik (İlgaz Felsefe Günleri, 4-6 Ekim Bildirileri)* (ss. 381-393), Ankara: Divan Kitap.
- Touraine, A., & Kunal, O. (2007). *Bugünün dünyasını anlamak için yeni bir paradigma*. Yapı Kredi.
- Türkbağ, A. U. (2003). Kimlik, hukuk ve adalet sorunu. *Doğu Batı Dergisi*, 23, 209-219.
- Yanık, C. (2013). Etnisite, kimlik ve milliyetçilik kavramlarının sosyolojik analizi. Kaygı. *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (20), 225-237.
- Yumul, A. (2012). *Ötekiliği Bedenlere Kaydetmek*. Kanan Çayır, Müge Ayan Ceyhan (Der.), Ayrımcılık, Çok Boyutlu Yaklaşımlar. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

ÇATIŞMA BEYANI

Araştırmada herhangi bir kişi ya da kurum ile finansal ya da kişisel yönden bağlantı bulunmamaktadır.

Araştırmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

ETİK BİLDİRİM

Bu araştırma etik kurul onayından muaftır.

ARAŞTIRMACININ KATKI ORANI

Yazarın araştırmaya katkı oranı %100’dür.