

PAPER DETAILS

TITLE: Transit: Taniklik ve Bellek Meselesi Olarak Mültecilik

AUTHORS: Sinem Evren YÜKSEL

PAGES: 200-217

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3093263>

2023, 10(1): 200-217

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2023.1.200217>

Makaleler (Tema)

TRANSİT: TANIKLIK VE BELLEK MESELESİ OLARAK MÜLTECİLİK¹

Sinem Evren YÜKSEL²

Öz

Bu çalışma Christian Petzold'un *Transit* (2018) filmini, mülteci figürü çerçevesinde ve göç, kimlik, yersizlik-yurtsuzluk gibi temalar etrafında çözümlemeyi amaçlamaktadır. Anna Seghers'in *Transit* romanından uyarlanan film, II. Dünya Savaşı sırasında Avrupa'da sıkışıp kalmış bir grup mülteciye odaklanan romandan farklı olarak, günümüzdeki mülteci kriziyle bağ kurmaya olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla film Avrupa'nın geçmişiyle ilişki kurma ve yüzleşme girişimi olduğu kadar günümüz Avrupa'sıyla da yakından ilişkilidir. Çalışma Zygmunt Bauman, Hannah Arendt, Giorgio Agamben gibi düşünürlerden ve Lacancı psikanalizden hareketle, filmin kolektif belleğe seslenerek geçmişten günümüze mülteci olma durumunu hangi kavram ve tartışmalarla ilişkilendirdiğini araştırmaktadır. Çalışmanın sonucunda, mültecilerin anlatıda toplumsal düzenin hayali bütünlüğünü tehdit eden, sınırların dışına atılması gereken ötekiler/yabancılar olarak tanımlandığı, bürokratik kurumların ise toplumsal simgesel düzende Yasa'nın uygulayıcıları işlevini üstlendikleri görülmektedir. Bu noktada film yaşamla ölüm arasındaki sınır çizgisinde, geçicilik ve belirsizlik temelinde hayatlarını sürdüren mültecilerin görünmez olma, kimliği yitirme endişesini ve yersiz-yurtsuzluğa

¹ Bu çalışma, "5th International Conference in Communication and Media Studies" başlıklı konferansta sunulan sözlü bildiriden yararlanılarak üretilmiştir.

² Sinem Evren YÜKSEL, Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-4426-5882, evrenyuksele@selcuk.edu.tr

Geliş Tarihi: 18.04.2023 | Kabul Tarihi: 05.06.2023

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2023. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

bağlı huzursuzluğunu açığa çıkarmaktadır. Filmin estetik tercihleri ise mültecilerin bir kurban anlatısı içinde sunulmasının önüne geçmektedir.

Anahtar Kelimeler: göç, mülteci, kimlik, tanıklık, anlatı

TRANSIT: REFUGEE AS A MATTER OF WITNESS AND MEMORY

Abstract

This study aims to analyze Christian Petzold's film *Transit* (2018) focusing on the refugee figure around the themes such as immigration, identity, and homelessness. Adapted from Anna Seghers' novel *Transit* that focuses on a group of refugees trapped in Europe during World War II, the film differs from the novel allowing us to connect with the current refugee crisis. Therefore, the film is closely related to today's Europe as much as it is an attempt to relate to and confront Europe's past. Based on thinkers such as Zygmunt Bauman, Hannah Arendt, and Giorgio Agamben, and Lacanian psychoanalysis, the study explores the concepts and discussions the film relates to the state of being a refugee from the past to the present by appealing to collective memory. As a result of the study, it is seen that refugees are defined in the narrative as others/foreigners who threaten the imaginary integrity of the social order and need to be thrown out of the borders, while bureaucratic institutions assume the function of executors of the Law in the social symbolic order. At this point, the film reveals the anxiety of being invisible, the loss of identity, and the unrest due to the homelessness of refugees, who live on the borderline between life and death due to transience and uncertainty. The aesthetic preferences of the film, on the other hand, prevent refugees from being presented in a victim narrative.

Keywords: migration, refugee, identity, witness, narrative

Giriş

İnsanların savaş ve işgal koşullarındaki hayatlarını ve zorunlu göç, yerinden edilme gibi meseleleri ele alan filmler, bu konudaki kolektif belleğin önemli bileşenlerindendir. Kimi zaman kahramanlık ve cesaret öyküleri çerçevesinde savaş fikrini normalleştiren bu anlatılar kimi zaman da alternatif bir söylemle savaşın anlamsızlığı ve yol açtığı sorunlar üzerinde durarak daha gerçekçi bir bakış açısı üretmektedir. Matte Hagener'in ifadesiyle (2018) zorunlu göç, toplumsal grupların yerinden edilmesi gibi meseleler sinemada farklı imgeler aracılığıyla karşımıza çıkmakta ve filmler daha geniş bir söylemsel tartışmanın parçası haline gelmektedir. Böylelikle farklı özne konumlarının işgal edilebileceği bir tür laboratuvar görevi üstlenen filmler toplumsal dokunun derinliklerine inmekte; sadece bir temsil olarak değil, çok yönlü gerçekliğin bölünmez parçası ve etkin aktörü olarak işlev görmektedir (s. 110-111).

Anna Seghers'in II. Dünya Savaşı döneminde geçen aynı adlı romanından uyarlanan *Transit* (Christian Petzold, 2018) filmi de savaş koşullarında hayatta kalmayı sorunsallaştıran, etik meseleleri tartışmaya açan ve kolektif belleğe seslenen bu tip anlatılar arasındadır. Savaş sürecinde ülkelerini terk etmek zorunda kalan, Avrupa'da sıkışıp kalmış bir grup mültecinin öyküsüne ve geleceğe dair umut arayışına odaklanan film, romandan farklı olarak günümüze dair göndermelerle desteklenmekte ve ürettiği kültürel temsilleri yeni bir tarihsel-toplumsal bağlamda yorumlamamıza olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla film her ne kadar II. Dünya Savaşı'nı temel alsa da göç hareketlerinin giderek arttığı günümüz Avrupa'sıyla ve kimlik sorunuyla yakından ilişkilidir. Yönetmen Petzold'un günümüze dair bazı referansları anlatıya yerleştirmesi de bu çağrışımı güçlendirmektedir (Böcking, 2022, s. 3).

Bu çerçevede, Petzold'un *Transit* filmini konu edinen bu çalışma filmi göç, kimlik, yersiz-yurtsuzluk gibi temalar etrafında çözümlemeyi amaçlamakta ve "Avrupa uygarlığı" fikrini kesintiye uğratan mülteci figürüne odaklanmaktadır. Giorgio Agamben'in de belirttiği üzere (2008, s.90), ulus devletin ve geleneksel hukuki siyasi kategorilerin aşınması nedeniyle mülteci belki de bu dönemin insanları için düşünülebilecek tek figürdür.

Çalışmada, göç hareketlerinin de hem toplumun hayali bütünlüğünü kesintiye uğratan hem de mülteci/özneyi kayıpla/eksiklikle baş başa bırakan güçlü etkilere sahip olması nedeniyle, psikanalitik kuramdan yararlanılacaktır. Mülteci figürünün toplumsal-simgesel sistemde nasıl konumlandırıldığı araştırılarak mülteci/öznenin göç sürecinde ne tür bir parçalanma yaşadığı değerlendirilecektir. Ayrıca psikanalitik kuramın yanı sıra Zygmunt Bauman, Hannah Arendt ve Giorgio Agamben gibi düşünürlerin görüşlerine de çalışmanın kuramsal arka planını desteklemek üzere yer verilecektir.

Psikanalitik film kuramı, 1970’lerde film çalışmalarına büyük ölçüde egemen olan yapısalcı geleneğin sınırlılıklarını aşma iddiasıyla gündeme gelmiş, yapısalcılığın anlam üretim sürecindeki sabitliklere odaklanan yaklaşımı karşısında tutarsızlıkların, kırılmaların ve kesinti noktalarının izini sürmeyi mümkün hale getirmiştir. Bu dönemden itibaren film çalışmalarında etkin biçimde kullanılmaya başlayan Lacancı teori, başlangıçta bazı eleştirilerle karşılaşsa da Joan Copjec, Slavoj Žižek, Todd McGowan gibi Lacancı kuramcılar film çalışmalarında ihmal edilen ve yanlış yorumlanan Lacancı kavramları yeniden tartışmaya açmıştır. Buna göre ilk dönem film çalışmaları Lacan’ın üçlü düzen şemasındaki kategorilerden biri olan “İmgesel”e öncelik vermiş, Lacancı teoriyi daha çok “ayna evresi” kavramı bağlamında yorumlamış ve diğer kategoriler olan “Simgesel” ve “Gerçek” ihmal edilmiştir. Bu kavramların yeniden tartışmaya açılması ise Lacancı teorinin film çalışmalarında daha bütüncül bir bakış açısıyla yorumlanmasını sağlamıştır (Ballas, 2021, s. 63-65). Simgesel düzen Lacancı teoride öznenin arzusunun düzenlendiği, Yasa ve yasaklarla tanıştığı, toplumsallaşma sürecine dahil olduğu alandır. Toplum tutarlı bir bütünlük olarak tahayyül edilirken topluma içkin gerilim ve çelişkiler gizlenir. Öznenin anlam dünyası da bu süreçte kurulur (Homer, 2013, s. 103). Lacan’ın üçlü düzen şemasındaki diğer kategori olan Gerçek ise simgesel düzenin tamamlanmamışlığını ifade eder ve simgeselleştirmeye direnen nokta olarak belirir (McGowan, 2012, s. 21).

Görüldüğü üzere Lacancı psikanaliz özneyi merkeze alan, öznenin inşasına odaklanan bir çözümleme yapmaya imkân tanımakta, toplumsal-simgesel düzenin kuruluşu ve işleyişini anlamak bakımından önemli bir açılım sağlamak ve daha önce de belirtildiği gibi, toplumsal düzendeki tutarsızlıkların, kırılma noktalarının izini sürmeyi mümkün hale getirmektedir. Bu bağlamda Lacancı psikanalizin özellikle çalışmanın odaklandığı göç meselesinde, mültecilerin toplumsal-simgesel sistemden dışlanmasına yönelik ne tür söylemsel stratejiler geliştirildiğinin, öznenin kaybı/eksikliği nasıl telafi ettiğinin ve anlatının bu yolla ideolojik bir kapanma yaratıp yaratmadığının araştırılması açısından da yararlı bir açılım sunduğu söylenebilir. Bu doğrultuda psikanalitik kuramın yukarıda belirtilen katkılarından hareketle, çalışmada öncelikle mülteci figürüyle ilgili temel tartışmalardan bahsedilecek, sonrasında ise filmsel metnin yabancı, öteki, kimlik kaybı, vatansızlık, evsizlik gibi kavramlar etrafında nasıl inşa edildiği ve mültecilerin nasıl konumlandırıldığı ele alınacaktır.

Mülteci Figürü

Mülteci ve sığınmacılara yönelik egemen söylem ve temsilleri araştıran çalışmalar genellikle iki temel karşıtıktan söz etmektedir: Mültecilerin masum kurbanlar olarak görülmesi ya da ev sahibi ülkenin fiziksel, ekonomik ve kültürel refahına yönelik işgalciler olarak tanımlanması (Greussing ve Boomgaarden, 2017, s. 1751). Mladen Dolar da benzer biçimde mültecilere yönelik iki farklı yaklaşım biçimi olduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki ötekini mağdur olarak konumlandırmaya dayalı bakış açısıdır. Dolar’ın ifadesiyle (2020, s. 79) bu edilgen bir konumdur; “Ötekini sadece mağdur olarak görmek onu özneliliğinden,

habitus'undan yoksun bırakmak" anlamına gelecektir. Tam tersi biçimde işleyen söylem ise ötekinin geleneklerimizi, yaşam tarzımızı tehlikeye attığı, işgalci olduğu iddiası çerçevesinde kurulmakta ve mağduriyeti kendimize mal eden bir biçim almaktadır. Bu iki yaklaşım değerlendirildiğinde, hınç ve korkunun körüklendiği ikinci yaklaşımın günümüzde daha ağır bastığı görülmekte (Dolar, 2020, s. 79-80); mülteciler gözetim, inceleme, denetim, alıkoyma gibi dışlama pratiklerine ve bürokratik etiketlendirmeye maruz kalmaktadır (Khader, 2020, s. 170). Bu çerçevede, mülteci ve sığınmacılarla ilgili meseleler büyük oranda uyum-oryantasyon sorunuyla ilişkilendirilmekte, özellikle yasa dışı olma, suç ve terörle ilişkili olma ve ev sahibi toplumun üyelerine verilecek kamu kaynaklarını tüketme gibi tartışmalar öne çıkmaktadır. Bu tür tartışmalar ayrıca söz konusu grupların gerçekten destek ve sempatiyi hak edip etmedikleri yönünde sorularla birleşmektedir (Greussing ve Boomgaarden, 2017, s. 1751).

Tartışmalar bir ölçüde Avrupa'da ulus devletlerin kriziyle ilişkilidir ve bu krizin kökenleri oldukça gerilere dayanmaktadır. Hannah Arendt (2014, s. 260). Birinci Dünya Savaşı sonrasında ulus devletlerin içeriden parçalanmaya başladığına ve bir mülteci akını ortaya çıktığına işaret etmektedir. Giorgio Agamben de (2008, s. 90-91) mültecilerin kitlesel olarak ilk kez ortaya çıkışının, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Rus, Avusturya-Macaristan ve Osmanlı imparatorluklarının yıkılmasıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Savaş, anayurtlarından ayrılan, yurtsuz, devletsiz, insan haklarından yoksun göçmen grupları yaratmış, bu gruplar "yeryüzünün posası" olarak nitelendirilmiştir (Arendt, 2014, s. 256).³ Günümüzde de göçmen ve mülteciler ulusal ve uluslararası siyasetin ana gündem maddesi olarak tartışılmaya devam etmekte, Avrupa'da göçmen "dalgaları", "akıntıları", "selleri"nden söz edilmekte, mülteci ve göçmenlerin Avrupa için oluşturdukları tehdidi vurgulayan söylem işlerlik kazanmaktadır (Zupančič, 2020, s. 25).⁴ Genel olarak değerlendirildiğinde, tüm bu tartışmalarla ulusun hayali bütünlüğünü bozan, toplumsal simgesel düzenin işleyişini kesintiye uğratan bir mülteci figürü tanımlandığı söylenebilir.

Öte yandan, sınırları tehdit ettiği düşünülen ve istenmeyen göçmen ve mültecilerin, genellikle "yabancı" kavramı çerçevesinde tartışıldığı görülmektedir. Yabancı kavramını dost ve düşman gibi kategorilerle ilişkisi içinde tanımlayan Zygmunt Bauman (2003, s. 75-78), yabancıların düzeni bozan ne dost ne düşman olarak nitelendirilebilen, muğlak bir kategori olduğuna dikkat çekmektedir. Bauman'ın ifadesiyle (2003, s. 83), "Gitmeyi reddeden yabancı, geçici ikametgahını yavaş yavaş bir vatana dönüştürür". Bu durumda yabancıların öteki olarak kodlanması ve kültürel olarak dışlanması söz konusudur (Bauman, 2003, s. 91). "Ulusal biz, yabancı onlar ile karşıtlık içinde tekrar tekrar tanımlanır. Sınırlar yurttaşları içeride, yabancıları ise dışarıda

³Arendt'in iki savaş arasındaki mülteci ve azınlık sorununa ilişkin analizinin mülteci sorunun kavramak için anahtar olduğu tespiti birçok çalışmada ifade edilmiştir. Arendt mültecilerin çıkmazını, onların yalnız ve yabani bir varoluşa indirgendliğini ortaya koyan ilk isimlerden biridir. Christian Volk'a göre (2010, s. 172-173) Arendt'in mülteci sorununa ilişkin analizinin önemi, Avrupa'da ulusun krizini, güvenilirliğini ve istikrarını kaybetmesini dile getirmesiyle ilişkilidir.

⁴Örneğin Polonya'da 2015 seçimlerini kazanan Hukuk ve Adalet Partisi lideri Kaczyński, yaptığı bir konuşmada mültecilerin hastalık ve mikrop getirebileceğini dile getirmiştir. Bu söylemin Nazi döneminde Yahudiler için kullanılan ifadelerle benzerliği dikkat çekicidir (BBC, 2015).

tutacak şekilde düzenlenip denetlenir” (Kearney, 2012, s. 87).⁵ Kısacası, ulusal kimliğe dahil edilemeyen unsurlar, toplumsal düzen için bir tehlike olarak algılanmakta, göçmen ve mülteciler indirgemeci bir yaklaşımla, belli stereotipler içinde sınıflandırılmaktadır.

Sinemada göçmen ve mültecilerle ilgili anlatılara baktığımızda ise öncelikle bu anlatıların sinemada giderek daha çok yer bulduğunu, bakış açılarının ve anlatım biçimlerinin çeşitlendiğini belirtmek gerekmektedir. Örneğin, 1930’lu yıllarla birlikte Alman sinemasında topraklarını terk etmek zorunda kalan ve eve dönmeye çalışan Almanları konu edinen birçok film üretildiğini vurgulayan Hagener (2018), köklerden koparıma, zorunlu göç, yeni bir topluma uyum sağlama sorunlarının Alman sinemasında günümüzde de en önemli tematik yönelimlerden biri olmaya devam ettiğini dile getirmektedir.⁶ Bu yönelim genel olarak değerlendirildiğinde, başlangıçta göçmen ve mültecilerin kurbanlaştırıldığı anlatıların yoğunlukta olduğu görülürken özellikle 1980’lerin sonlarından itibaren filmlerin politik konumlanışlarında farklılıklar olduğu ve yeni estetik eğilimlerin ortaya çıktığı göze çarpmaktadır (Hagener, 2018, s. 111, 120-121). Jennifer Ruth Hosek ise (2021, s. 53) Avrupa sinemasında göçmen temsillerine ilişkin yeni eğilimlerden söz eder ve bunların, göçmenlerin homojen bir “gerçek Avrupa” için tehdit olarak görülmesine dayalı ideolojileri sarsan ve yeni bir estetik anlayışa işaret eden, “göçmen sonrası estetiği” içinde tanımlanabileceğini belirtir. Hosek’e göre (2021, s. 53) göçmen sonrası estetiği iki yönlü çalışır. Öncelikle “beyaz Avrupa”ya dair mitsel idealin kesintiye uğradığı bir gerçeklik algısı yaratır; ikinci olarak göç sonrasında oluşan eklemlenmelerle birlikte daha sağlamlaşan, daha eşitlikçi bir ütopyik gelecek anlayışı ortaya koyar.

Görüldüğü üzere göçmen ve mülteci figürü toplumdaki iktidar pratikleri tarafından ötekileştirilen kimlikleri sembolize etmekte, göçmen ve mülteciler anlatılarda da genellikle ikili karşıtlıklar içinde tanımlanmaktadır. Köklerden koparıma ve yerinden olma deneyimi ise göçmen ve mültecileri konu alan filmlerin ortak noktası olarak göze çarpmaktadır. Bütün bu tartışma ve tespitlerden hareketle, çalışmanın bir sonraki bölümü, *Transit* filminin nasıl bir estetik anlayış benimsediğini, yaşanan yıkım ve kriz deneyiminin nasıl aktarıldığını ve mültecilerin anlatıda nasıl konumlandırıldığını ele alacaktır.

⁵ Biz ve onlar arasındaki ayrımın giderek daha da keskinleştiğine değinen Bauman (2018, s. 84), Ulf Hedetoft’tan hareketle vize uygulamalarının zorlaştırılmış olmasına, kontrol merkezlerinin çeşitlenmesine dikkat çeker. Bauman’a göre (2018, s. 89), sığınmacıların, kendi ülkelerine yakın bölgelerde, “güvenli bölge” adı altında geçici-kalıcı kamplara yerleştirilmesi aslında bir aldatmacadır. “Güvenli bölge”lerin en önemli özelliği Batılı ülkelerden uzakta olmalarıdır. “Gelişmekte olan ülkeler” olarak adlandırılan ülkelerde yer alan bu güvenli bölgelerde gelişen tek şey ise Bauman’ın deyişiyle “seri mülteci üretimi”dir (2018, s. 89).

⁶ Hagener (2018, s.111) Alman sinemasında bu konuda üç farklı tarihsel dönem tespit eder: 1933 sonrasında Alman Yahudilerinin ve muhaliflerinin Almanya’dan zorunlu göçü, II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Almanca konuşan nüfusun Doğu Avrupa’dan zorunlu göçü ve 1960 sonrasında günümüze Almanya’ya yönelik göçmen ve mülteci akını.

Transit: Anlatısal Tanıklık ve Temsil

Christian Petzold'un "baskıcı zamanlarda aşk" adlı üçlemesinin son filmi olan *Transit*,⁷ aynı zamanda yönetmenin Almanya'nın tarihsel meselelerine tanıklık eden filmleri arasındadır.⁸ Berlin Film Okulu'nun son temsilcilerinden olan Petzold sinemanın çözüm üretmek yerine tanıklık etmek, hayata ilişkin duyarlı imgeleri ortaya koymak gibi amaçlar çerçevesinde düşünülmesi gerektiğini savunan bir yönetmendir. Marco Abel'in ifadesiyle (2013), Petzold'un filmleri modern dünyada kimliklerin akışkanlığına ve istikrarsızlığına göndermede bulunan sembolik anlatılardır. Sürekli hareket halinde olan, boşluklarda dolaşan, kimi zaman varacak bir yeri olmayan yersiz-yurtsuz karakterler, toplumsal düzendeki çatlaklara işaret ederler.⁹ Bireylerin bir yere ait olma ya da kendilerine ait bir yer yaratma arzusu ise tekrarlayan motifler arasındadır (Abel, 2013, s. 69-70, 72, 78).

Petzold filmlerinin bir diğer özelliği, filmlerin edebiyat eserleriyle olan yakın ilişkisidir. Bu ilişki kimi zaman dolaylı referanslar aracılığıyla kimi zaman ise doğrudan uyarlamalar yoluyla kurulmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi Anna Seghers'in romanından uyarlanan *Transit*, yönetmenin bu eğiliminin bir örneğidir. Bu nedenle öncelikle Seghers'ten ve filme kaynaklık eden eserinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Romanı II. Dünya Savaşı sırasında kendi deneyimlerinden yola çıkarak yazan Seghers Nazilerin yükselişiyle birlikte ülkesini terk ederek İsviçre üzerinden Fransa'ya gelmiş; sonrasında ise Andre Breton, Claude Levi Strauss ve dönemin diğer bazı yazarlar ve düşünürleri gibi Marsilya üzerinden Meksika'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Genellikle sürgün edebiyatıyla ilişkilendirilen Seghers, eserlerinde göçmenlerin, mültecilerin yaşamlarına odaklanmıştır. *Transit* romanının ana kahramanı olan Alman makinist Seidler de II. Dünya Savaşı döneminde bir toplama kampından kaçarak önce Paris'e, sonra Marsilya'ya gelen ve buradan Meksika'ya gitmeye çalışan bir mülteci olarak sunulur. Roman, Seidler'in anlatısal tanıklığı üzerinden ilerler ve onun kişisel hikâyesini dönemsel koşullar içinde aktarır. Seidler romanda savaş koşullarında hayatta kalabilmek için başka bir kimliğe bürünmüştür.

Bu noktada kısaca anlatısal tanıklık ve temsil meselesine de değinmek gerekmektedir. Özellikle geçmişte çok büyük travmalara yol açmış tarihsel olayların sanatsal açıdan nasıl temsil edileceği, edebi anlatılar ya da

⁷ Üçlemenin diğer filmleri ise *Barbara* (2012) ve *Yüzündeki Sır* (2014) olarak sıralanır. *Barbara* anlatısını 1980'li yıllarda Doğu ve Batı Almanya arasındaki bölünmeden kaynaklanan gerilimler üzerine kurarken *Yüzündeki Sır*, II. Dünya Savaşı döneminde toplama kampından kurtulan Nelly'ye odaklanır. Kampta yüzü tanınmayacak hale gelen Nelly eski hayatına dönme umuduyla hayata tutunur ancak geri döndüğünde kocası onu tanımaz. Film böylelikle savaş sonrası yaşanan travmayı aşk, ihanet gibi temalarla birleştirir.

⁸ Marco Abel'e göre Alman halkının özellikle birleşme sonrasında nasıl bir gerçeklikle karşılaştığını ele alan, mekân, toplumsal aidiyet, yabancılaştırma gibi kavramlarla oldukça ilgili olan yönetmen, filmlerinde genellikle Alman halkının bir tür eksiklik tarafından inşa edildiği düşüncesine yaslanmaktadır (Abel, tarihsiz).

⁹ Yönetmenin geçici mekânlara ve aidiyet meselesine yönelik ilgisi, kendi çocukluk deneyimleriyle de yakından ilişkilidir. Petzold'un ebeveynleri II. Dünya Savaşı sonrasında ülkelerinden göç etmek zorunda kalan birçok mülteci gibi geçiş bölgelerinde, geçici alanlarda yaşamak zorunda kalmış; yönetmenin çocukluğu bu tip bölgelerde geçmiştir (Fisher, 2013, s. 150).

imgeler aracılığıyla hatırlamanın mümkün olup olamayacağı meselesi her zaman güncelliğini koruyan, önemli bir tartışma konusudur. Lyotard, Derrida gibi düşünürlerin bu konudaki yaklaşımı, özetle geçmişteki bu tür olayların dehşetinin ifade edilemez olduğu, bu tür anlatı ve temsillerin indirgemeci olacağı yönündedir (Kearney, 2012, s. 223-225). Benjamin de (2001, s. 78) benzer biçimde insanların savaş felaketinden dilsizleşmiş biçimde döndüklerini aktarır ve savaş kitaplarında anlatılanlarla deneyim arasında bir boşluk olacağından söz eder. Ancak anlatısal tanıklığın tümünden reddedilmesi de politik ve etik açıdan sorunludur. Çünkü bu tip tanıklıkları reddederek anlatılamazlığı öne sürmek, kayıpların tarihe geçirilmesini önleyecek, soykırım gibi adaletsizliklerin görmezden gelinmesini ve adaletsizliğe neden olanlarla gizli bir dayanışmaya girmeyi beraberinde getirecektir (Kearney, 2012, s. 219; Agamben, 2004, s. 157). Dolayısıyla tanıklık ve temsil meselesini, temsilin nasıl olması gerektiği üzerinden tartışmak daha makul görünmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Petzold da eserlerinde sıklıkla izleyiciyi toplumsal felaket anlarının sonuçlarıyla yüzleşmeye, bunlara tanıklık etmeye çağırmaktadır. *Transit* filmi söz konusu olduğunda da benzer bir tutum söz konusudur ancak yönetmen bunu gerçekleştirirken farklı bir yöntem dener. Seghers'in romanı tamamen 1940'larda ve Nazi işgali sırasında geçerken, Petzold'un filminde geçmiş ve bugün arasındaki sınırlar bulanıklaşır; izleyici Avrupa'da yükselen mülteci karşıtı tutumla bağlantı kurmaya davet edilir (Bardan, 2020, s. 116). Mekânlar, kıyafetler, Fransız polisinin üniformaları, duvarlardaki bazı sloganlar aslında bugüne işaret eder gibidir. İmgeler aracılığıyla kurulan bağ günümüzdeki Neo-Nazi sorunlarını ve milliyetçi endişeleri akla getirmekte, kolektif belleğe seslenen Petzold şimdiki zamanın geçmişteki köklerini çağırmaktadır.¹⁰ Bu durum aynı zamanda belleğin performatif yönüne de işaret etmektedir. Plate ve Smelik'in de (2013, s. 3) vurguladığı gibi bellek, "geçmiş yaşanabilecek şekillerde şimdiki zaman haline getirir, geçmiş ile şimdi arasındaki çoğu zaman rahatsız edici, bazen de rahatlatıcı olan bir ilişki bilgisi üretir". Film kolektif belleğe seslenerek bu ilişkiyi yeniden üretmekte, şartlar ve dönem ne kadar değişirse değişsin, aslında aynı insanlık sorununun farklı biçimlerde tekrar ettiğini ortaya koymaktadır.

Şimdiki Zaman Eleştirisi Olarak Geçmiş

Film, romanda olduğu gibi, Avrupa'yı saran Nazi tehdidi nedeniyle Fransa üzerinden Amerika, Meksika gibi ülkelere kaçmaya çalışan bir grup mülteciye odaklanır. Seghers'in romanının ana kahramanı Seidler, filmde Georg adını almıştır. Bu noktada filmin Kafkaesk bir üslup taşıdığı yönünde yorumlar yapıldığını ve ana karakterin isim değişikliğinin, Kafka'nın "Yargı" adlı öyküsünün ana karakteri Georg'la ilişkilendirildiğini belirtmek gerekir. Kendisiyle yapılan röportajda (Murthi, 2009) Petzold, bu yöndeki sorulara Seghers'in romanında Kafka'nın izlerinin mevcut olduğunu ve bu üslubun temelde romanın kendisinden kaynaklandığını

¹⁰ Mladen Dolar'ın ifadesiyle (2020, s. 83-84), Avrupa'da faşizmin hayaleti dolaşmaktadır; "Avrupa'nın belleğinde kötülüğün cisim bulmuş hali"dir bu.

söyler. Kente sıkışıp kalan ve bir çıkış yolu arayan insanların bürokratik kurumlarla yaşadıkları mücadele, Kafkaesk bir dünyaya zemin hazırlamaktadır (Murthi, 2009).

Filmin açılışında Georg'u Paris'te bir kafede otururken görürüz. Almanlar tarafından işgal edilen Paris, özellikle Yahudiler ve muhalif kimliğe sahip olanlar açısından tehlikeli bir hâl almıştır. Herkes tedirgindir ve sürekli duyulan polis sirenleri bu tedirginliği daha da artırmaktadır. Şehre giriş çıkışlar kapatılmak üzeredir. Georg'un kafede bulunduğu arkadaşı Paul de bir an önce Paris'ten ayrılmak gerektiğini düşünmektedir. Öte yandan Paul'ün bir isteği vardır; Georg'a Nazi tehdidinden kaçmak için Paris'e gelen Alman yazar Weidel'e iletilmesi gereken mektupları ulaştırıp ulaştıramayacağını sorar. Georg biraz para da kazanabileceğini öğrenince mektupları ulaştırmayı kabul eder.

Mektupları iletmek için Weidel'in kaldığı otele giden Georg'un onun intihar ettiğini öğrenmesi, olayları farklı bir boyuta taşıyacaktır. Weidel otelde kayıt dışı biçimde kaldığı için, işgal koşulları altında başına daha fazla dert almak istemeyen otel sahibi, emniyetten bir arkadaşının yardımıyla onun isimsiz bir ceset olarak kimsesizler mezarlığına defnedilmesini sağlamıştır. Mültecilerin simgesel düzene dahil edilemeyen varlığı bu noktadan itibaren anlatıda giderek daha da belirginlik kazanır. Nazilerin yol açtığı korku ve gerilim üst düzeydedir; otel sahibi, Georg'a Weidel'in eşyalarından kurtulmak istediğini, isterse onları alabileceğini belirtir. Weidel'den geriye kalan öykü taslağını, mektupları ve kimlik belgelerini Paul'e vermek üzere yanına alan Georg, arkadaşının polisler tarafından yakalandığını görünce bunu gerçekleştiremez. Öte yandan işgal kuvvetleri evleri aramakta, polisler sokaklarda kol gezmekte, insanlar kaçaklar konusunda polisle iş birliği yapmaktadır. Filmdeki bu sahneler, Hannah Arendt'in (2014) savaş döneminde mülteci sayısı arttıkça ulus devletlerin meseleyi polise havale ettiği tespitini akla getirir. Arendt (2014, s. 288), Batı Avrupa'da polisin bu dönemde ilk kez siyasi otoriteden bağımsız bir otorite haline geldiğine ve kendi bildiği gibi hareket edip, insanlar üzerinde doğrudan hakimiyet kurduğuna dikkat çekmektedir. Polisten kaçan mültecilerin ihbar edilmesine yönelik sahneler, toplumun bir kontrol toplumu haline geldiğini görünür kılarken, halkın mültecilere ve muhalif olanlara yaklaşım biçimi de toplumdaki güvensizlik ve şüpheyi açığa çıkarır.

Operasyonlara "bahar temizliği" adı verilmiştir.¹¹ Bu nitelendirme, mültecilerin toplumsal simgesel düzendeki istenmeyen varlığına işaret etmektedir. Alman askerlerine ve Fransız polisine yakalanmak istemeyen göçmenler ve mülteciler için tek yol, gittikçe daha da tehlikeli hale gelen Paris'ten kaçıp Marsilya'ya ulaşmaktır. Georg ve onun gibi kaçak bir mülteci olan arkadaşı Heinz için Marsilya'ya giden trende bir yük vagonu ayarlanır. Hasta olan Heinz'ın yola dayanması zor olsa da birlikte yük vagonunda gizli bir yolculuğa çıkarlar. Heinz'ın eşi Melissa, oğluyla birlikte onu Marsilya'da beklemektedir.

¹¹ Temizlik ve hijyen kavramları Nazilerin ari ırk söyleminin belirleyici kavramlarıdır. Bauman'ın (2003, s. 68) ifadesiyle, bu söylem aynı zamanda ötekinin ahlaki haklarından mahrum edildiği bir sürecin göstergesidir.

Marsilya, savaş yüzünden Avrupa'dan kaçmaya çalışan insanların geldiği bir liman kentidir. Birçok mülteci farklı bölgelere gitmek için Marsilya'yı bir geçiş noktası olarak kullanmaktadır. Ölen yazar Weidel de aslında karısı Marie'yle Marsilya'da buluşup oradan Meksika'ya gitmeyi planlamış ancak umutsuzluğa kapılıp intihar etmiştir. Bu noktada Weidel'in intiharının metinlerarası göndermeler barındırdığını ve II. Dünya Savaşı'ndaki gerçek yaşam öykülerine işaret ettiğini belirtmek gerekir. Bunlardan biri, Anna Seghers'in yakın arkadaşlarından biri olan ve Nazilerin yükselişi sırasında Paris'te intihar eden yazar Carl Einstein'dır (Murthi, 2009). Diğer yandan Weidel karakteri, Alman yazar Walter Benjamin'in Fransa'dan İspanya'ya geçmek isterken sınırın kapatılması sonrasındaki intiharını da anımsatmaktadır (Bardan, 2020, s. 118).

Evsizlik, Vatansızlık

Georg'un Heinz'la birlikte yük vagonunda gerçekleştirdiği gizli yolculuk, göçmen ve mültecilerin belirsizliklerle dolu geleceğinin başlangıç noktasıdır. Büyük çoğunluğu karanlıkta, bir el feneri eşliğinde gerçekleşen yolculuk sırasında Weidel'in öykü taslaklarını okuyan Georg diğer yandan da yazarın mektuplarına göz atar. Öte yandan bu sahneden itibaren filme bir üst anlatıcı eşlik eder. Filmin sonuna kadar ara sıra devreye giren ve Georg'un düşüncelerini ve duygularını aktaran üst ses, izleyiciyi Georg'la bağ kurmaya davet etmektedir. Bu durum aynı zamanda bir tür gözetleme hissini de devreye sokar. Çok konuşmayan, sessiz bir figür olan Georg'u üst ses aracılığıyla tanımaya ve anlamaya başlayan izleyici, onu belli bir mesafeden izlemektedir.

Weidel'in mektuplarından biri Meksika Konsolosluğu'ndan gelmiştir, yazarın vize başvurusunun kabul edildiğini bildirmektedir. Diğer mektup ise karısı Marie'dendir; daha önce Weidel'i terk ettiği anlaşılan Marie bu kez onu Marsilya'da beklediğini, onunla Meksika'da yeni bir hayata başlamak istediğini yazmıştır. Vatanından uzakta olduğu bir dönemde, kendi anadilinde yazılmış olduğu için Georg'u içine çeken öyküler ise ona annesinin sözcüklerini anımsatır. Bu noktada anadil meselesinin filmin ilerleyen bölümlerinde de tekrarlayan önemli motiflerden biri olduğunu belirtmek gerekmektedir. Anadil, Hannah Arendt'in de yazılarında belirttiği üzere, mültecileri vatanlarına ve geçmişlerine bağlayan belki de tek şeydir (Agamben, 2004, s. 159).

Tren yolculuğuna ilişkin sahnelerin mizansenini, mültecilerle ilişkili kavram ve imge setini harekete geçirecek biçimde düzenlenmiştir. Dar, sıkışık vagonlar ve kullanılan silüet aydınlatma, filmin karanlık atmosferini güçlendiren unsurlardır. Tren yolculuğu sırasında istasyonlarda, kontrol noktalarında duyulan köpek havlamaları ve birbirine karışan telsiz sesleri de bu durumu desteklemektedir. Yük vagonları kaçak göçmenlerle, mültecilerle doludur ve diğer vagonlardaki kaçak yolcuların bir kısmı yakalanmıştır. Yakalanmamak için yolun geri kalanını yürüyerek tamamlamaya karar veren Georg, Heinz'ın öldüğünü ve onu arkasında bırakmaktan başka çaresi olmadığını anlayacaktır. Georg'un trenden inişi sonrasında Heinz'ı bulan

askerlerin onu bir torbaya koyarak vagondan çuval gibi rastgele atmasına dair görüntüler ise Bauman'ın (2018, s. 94), mültecilerin istenmeyen, "atık insanlar" olarak görüldükleri yönündeki tespitini akla getirmektedir.

Georg Marsilya'ya vardığında oldukça yorgun ve perişan haldedir; yırtık giysiler içinde sokaklarda yürürken kimse onu görmez. Üst anlatıcı durumu özetler; bakmamaları değil, görmemeleridir korkunç olan. Bu durum aynı zamanda mültecilerin görünmezliğine ve kimliksizliğine işaret etmektedir. Georg, sırtında çantasıyla ne yapacağını bilmez halde metro istasyonundaki haritaları incelediği sırada, filmin ana karakterlerinden bir diğeri olan Weidel'in eşi Marie devreye girer. Tesadüf eseri Georg'un yanına gelerek omzuna dokunan Marie, yüzünde oluşan hayal kırıklığıyla oradan uzaklaşır. Marie kocasının Marsilya'ya gelmiş olabileceği umuduyla sokak sokak onu aramaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde bu tesadüfler sıklaşacak ve Georg Marie'yle tekrar karşılaşacaktır.

Evsizlik, yersiz-yurtsuzluk ve güvencesizlik, baskın yapıldığını haber veren polis sirenleri eşliğinde kendisine kalacak bir yer bulmaya çalışan Georg aracılığıyla tekrar vurgulanır; otel lobilerinin, hangi ülkelerin vize verdiğini, hangilerinin transit geçişe izin verdiğini konuşan ve bir oda bulmak için bekleyen insanlarla dolu olduğu görülür. Oteller orada sürekli kalmayacağını, "geçici" olduğunu kanıtlayan insanlara kapılarını açmakta, bir oda kiralayabilmek için mültecilerden gideceklerini garanti etmeleri istenmektedir. Agier'in ifadesiyle mülteciler, "[...] geçici ya da kalıcı olduğu asla kestirilemeyen bir 'eşikte sürünme' halindedirler.¹² Bir süre kalıcı olsalar bile, asla tamamlanmayacak bir yolculuğa çıkmışlardır, çünkü (varış ve ayrılış) istikametleri belirsizdir ve 'son ikametgâhları'na asla ulaşamazlar. Nerede olurlarsa olsunlar, geçicilik, belirsizlik, eğretilik duygusu asla peşlerini bırakmayacaktır" (aktaran Bauman, 2018, s. 92). Bu noktada yersiz-yurtsuzluğun mekânsal bir deneyimden çok, bir ruh haline ve kimliğin sabitlendiği anlam dünyasının yitirilişine işaret ettiğini belirtmek gerekir.

Kendisine geçici bir otel odası bulmayı başaran Georg'un, Weidel'in eşyalarını vermek için Meksika Konsolosluğu'na gitmeye karar vermesi ve bu süreçte yaşadıkları ise, belirsizliğin ve çaresizliğin tüm mültecilerin ortak kaderi olduğunu bir kez daha vurgular. Oteller gibi sokaklar, bürokratik kurumlar, restoranlar da bekleyenlerle doludur ve konsolosluk binasında sıra bekleyen farklı milletlere mensup, farklı mesleklerden insanlar heyecanla birbirlerine başlarına gelenleri anlatmaya çalışmaktadır. Orkestra şefi olduğunu söyleyen bir adam Georg'a Caracas'a gideceğini anlatır. Seyahat edeceği gemi yolculuk sırasında Meksika'da bir limana uğrayacaktır ve bunun için transit geçiş belgesi alması gerekmektedir. Orkestra şefinin ifadesiyle, karaya ayak bastıklarında orada kalmalarından korkulmaktadır.

¹² Giorgio Agamben de (2012, s. 89) eşikte olmayı, "sınırın kendisinin deneyimi" ya da "dışarısının içinde olmak" biçiminde tanımlar.

Georg bu insanları dinlemeye çok istekli değildir; diğer mültecilere yönelik kayıtsız tavrı seslerin zaman zaman bir uğultu biçimini almasıyla simgelenir. Orkestra şefinin yanından ayrıldığında kendisini bu kez Meksika'dan transit geçiş vizesi almaya çalışan bir başka mültecinin yanında bulur. Yanındaki köpeklerle sırada bekleyen kadın mimar, köpeklerin aslında iki Amerikalıya ait olduğunu, onları yanlarında götüremedikleri için kendisine emanet ettiklerini anlatır. Köpekler onun Marsilya'dan tek çıkış yoludur; Amerikalılar köpekleri götürmesi karşılığında ona vize için kefil olmaya söz vermiştir. Mültecilerin sıkışıp kaldığı bir mekân, bir geçiş bölgesi olan Marsilya'nın, hikâyeler anlatılan bir bellek mekânı olduğu görülür. Herkes ölümden nasıl kıl payı kurtulduğunu, kaçarken yitirdiklerini, tanık olduklarını anlatmak, kendi acı verici deneyimini aktarmak istemektedir. Anlatma isteği aynı zamanda görünür olma isteğidir. Mültecilerin birer sayıya dönüşmesini engelleyecek tek şeydir. Bu noktada "Paylaşılan dil ve hikâyeler, vatani duygusal ve entelektüel olarak onarmak ve ona erişmek için mevcut, düşmanca alanın sınırlarını aşmak için bir evi yeniden inşa etme girişimleridir" (Böcking, 2022, s. 8). Mülteci olmak Bauman'ın (2018, s. 93) sözleriyle, kimlikleri oluşturan hikâyeleri yitirme ve yüzü olmayan bir kitleye dönüşme tehlikesini barındırır. Bu nedenle deneyimleri aktarmak, iz bırakmanın, bir kimliğe sahip olmanın, kısacası var olmanın bir parçası gibidir.

Kırılğan Hayatlar, İkame Kimlikler

Anlatının farklı bir yöne evrilmeye başladığı nokta, konsoloslukta sıra Georg'a geldiğinde konsolosun bir yanlış anlaşılma sonucu onu Weidel zannetmesiyle gerçekleşir. Konsolos, Weidel ve karısı Marie için hazırlanan vizeleri ve gemi biletlerini ona teslim ederek Meksika'ya güvenli geçişi sağlayacak diğer belgeleri hazırlayacağını söyler. Georg bir an şaşkınlık ve tereddüt içinde kalsa da açlıktan, parasızlıktan, sınır dışı edilmekten kurtulmak ve Meksika'ya gidebilmek için yazarın kimliğine bürünmeye karar verir. Filmde sık sık vurgulanan kimliğini yitirme korkusu, böylelikle Georg'un başka bir kimliğe bürünmesiyle metaforik olmaktan çıkar; hayatta kalabilmenin tek amaç olduğu böyle bir ortamda, her şey meşruiyetini ve anlamını yitirir. Georg'un Weidel zannedilmesi aynı zamanda bürokrasinin körlüğünün de bir göstergesidir. Bürokratik kurumlar rasyonel işleyiş içinde, sistemin uygulayıcıları olarak hareket etmekte; her şey belgelere, raporlara, sayılara indirgenmektedir. Bauman'ın (2018, s. 42) deyişiyle, bu tip kurumlar ve burada çalışan memurlar düzenin devamını sağlayan, sınır çizgisi üzerinde nöbet tutan, içeri sızması muhtemel davetsiz misafirlerin engellenmesini sağlayan görevlilerdir. Sınır çizgisi hattını "hataya yer bırakmayacak şekilde oluşturmak, sızmaya geçit vermemek için sıkıca denetlemek, büyük beceri ve deneyim gerektirir- ama daha önemlisi, beceri ve deneyim yokluğunda devreye girecek bir otorite gerektirir" (Bauman, 2018, s. 42). Dolayısıyla bürokrasinin işleyişi, istikrarı kaybetmeye yönelik korkuyu ele vermektedir. Simgesel düzeni tehdit eden mültecilerin istenmeyen varlığı, anlatı boyunca bürokrasinin memurları tarafından da sık sık dile getirilir. Toplumsal simgesel düzeni tesis eden Yasa, Sean Homer'in de (2013, s. 88) vurguladığı üzere, "gücünü tam da dışarıya attığından almaktadır".

Sürekli farklı konsolosluklar arasında dolaşıp duran mültecilerin yeni bir yaşam umuduyla resmî kurumlarla ve bürokrasiyle olan mücadelesi, aynı zamanda onların yalnızlığını, yaralanabilirliğini ve çaresizliğini de görünür kılar. Bir türlü sonu gelmeyen bu döngüsel süreç, Georg'un uzun kuyruklarda sürekli aynı insanları görmesiyle vurgulanmaktadır.

Georg çaresizlik içinde Weidel'in kimliğini üstlenmiş, konsolos bir an için bile olsa ondan şüphelenmemiş, hiçbir şeyi sorgulamamıştır. Hayatına daha güvenli bir biçimde devam edebilmesinin tek yolu kimliğinden vazgeçmek, bir başkasının yerini işgal etmektir. Otele döndükten sonra gerçekleşen polis baskını mülteciler için bu koşullarda hayatta kalabilmenin güçlüğüne bir kez daha ortaya koyar. Weidel'in pasaportuna kendi fotoğrafını yapıştıran Georg açısından bir sorun yaşanmaz, ancak otel koridorunda duyulan çığlıklar, sürüklenerek götürülen mülteciler ve olanları sessizce izlemekten başka bir şey yapamayan insanlar, acımasızlığın ve çaresizliğin her yere sindiğini açığa çıkarır. Korku, çaresizlik ve utanç duygusu insanları birbirinden uzaklaştırmış, onları birbirinin yüzüne bakamayacak hale getirmiştir. Agamben'in (2004, s. 88) ifadesiyle, "kurtulmanın suçluluk duygusu"dur bu.

Filmde mültecilerin yalnız ve kırılgan hayatlarını simgeleyen sahnelerden bir diğeri, Georg'un konsoloslukta tanıştığı mimarın beklenmedik intiharıdır. Sahne, izleyici üzerinde bir şok etkisi yaratmak üzere kurgulanmıştır. İntiharın öncesinde, Georg'u birlikte yemek yemeye davet eden kadın, kendisine emanet edilen ve bir anlamda onun Amerika'ya gidişini sağlayacak olan köpeklerin öldüğünü ve yalnız kalmak istemediğini söyler. Yemek sonrasındaki yürüyüş sırasında, kentteki liman ve köprüyü yapan mimar hakkında yapılan sohbet, bir an için her şeyin yolunda olduğu, sıradan bir gün yaşandığı izlenimi yaratır. Martı seslerinin ve hafif bir rüzgârın eşlik ettiği bu dingin ve güneşli günde sigarasını yakmak için bir süreliğine arkasını dönen Georg, kadının birden ortadan kaybolduğunu fark eder. Aşağıdan gelen seslere kulak verdiğindeyse, kadının kendisini boşluğa bırakarak intihar ettiğini görecektir. Bu sahne, belirsizlikten doğan endişenin mülteciler açısından giderek bir umutsuzluk halini aldığını ve ölümün, mültecilerin kırılganlığını ve güvencesizliğini pekiştiren bir kavram olarak daima yakınlarda olduğunu kanıtlar. Kırılganlık, yaralanabilirlik ve güvencesizliğin birbiriyle bağlantılı kavramlar olduğunu belirten Butler'ın (2015, s. 31) ifadesiyle, "güvencesizlik, belirli toplulukların [...] yaralanmaya, şiddete ve ölüme ayrımcı biçimde maruz kaldığı, siyaset temelli bir durumu işaret eder". Kadın mimarın intiharı gibi, Georg'un konsoloslukta beklemeye kuyruklarında tanıştığı orkestra şefinin, sıra beklerken kalp krizi geçirerek ölmesi bu durumu destekler niteliktedir.

Bütünlük Fantezisi

Filmin başından itibaren yalnız bir görünüm sergileyen, insanlardan uzak duran, onlarla ilişki kurmaktan kaçınan Georg için kırılma noktalarından biri, ölen arkadaşı Heinz'ın oğlu Driss'le karşılaşması olur. Heinz'ın öldüğünü haber vermek için karısı Melissa ve oğlu Driss'i bulmaya karar veren Georg, başlangıçta onlara

karşı bir kayıtsızlık içinde olsa da zamanla Driss'le aralarında bir bağ kurulduğu görülür. Bu noktada anlatı, Driss ve Georg arasında kurulan bağ çerçevesinde, ilişkilerinin bir tür baba-oğul ilişkisine dönüşme ihtimaline işaret eder. Georg'un Driss'le futbol oynadığı, onu lunaparka götürdüğü, hastalandığında doktor bulduğu sahneler de bu ihtimali güçlendirir. Driss için bu durum aynı zamanda kendi babasıyla olan yarım kalmış ilişkisinin tamamlanma potansiyeli anlamına gelmektedir. Melissa'nın olmadığı bir gün eve gelen Georg'un, Driss'le birlikte evdeki bozuk radyoyu tamir ettiği sahne de bağ kurma arzusunu destekler niteliktedir. Tamir edilen radyoda çalan ilk şarkı, annesinin Georg'u uyuturken söylediği ve onu çocukluğuna götüren bir şarkıdır. Geçmişin derinliklerinden gelen bu şarkı onun gerçek kimliğine dair tek izdir. Şarkıyı mırıldanmaya başlayan Georg'un geçmişine yaptığı yolculuk, belirsizliğe karşı anneye, köklere, eve dönme arzusuna işaret eder. Chambers'a göre (2014, s. 48) köksüzlük duygusu, kaybedilmiş geçmiş ve bütünleşilememiş şimdiki zaman arasında kalmakla ilişkilidir. Radyonun tamir edilmesi sahnesi herkesin farklı yerlere sürüklendiği, kimliklerin giderek daha da parçalandığı, sabitliklerin yitirildiği böyle bir dünyada aidiyet arayışını, kaybın telafisini ve aile olabilme ihtimalini akla getirecektir. Ancak kaçak mülteci konumunda olan Driss ve Melissa'nın Pireneler'e doğru yola çıkmak zorunda olması ve Georg'un onlarla birlikte gitmemesi, bu bütünlük fantezisini saf dışı bırakır.

Öte yandan Driss ve Melissa'nın Kuzey Afrika kökenli mülteciler olmaları ve onlar gittikten sonra yaşadıkları daireye yeni bir mülteci grubunun yerleşmesi, sürecin akışkanlığına ve mültecilerin etnik çeşitliliğine dikkat çeken unsurlardır. Şehrin kenar mahallelerinde, banliyö olarak adlandırılan kısımlarında, güç koşullarda hayatta kalmaya çalışan mültecilere dair bu sahneler, mekânsal dışlanmayı da vurgulamaktadır. Meyda Yeğenoğlu'nun da (2016, s. 35) dikkat çektiği gibi, mekânsal düzenlemeler insanları ayrıştırma ya da bir araya getirme gibi amaçlara hizmet ettiği gibi merkez noktayı ve onun sınırlarını da belirler. "Sınırların çizilmesi demek, içeriğin dışarıdan ayrılması ve aynı zamanda öznelere nesnelerin belirli şekillerde konumlandırılması demektir" (Yeğenoğlu, 2016, s. 35). İstenmeyen öteki konumunda olan mültecilerin merkezden uzakta izole bir yaşam sürdürmeye, mekânsal bir kümelenme içinde yaşamaya mahkûm edilmeleri, onların simgesel düzenle bütünleştirilemeyen varlığını bir kez daha açık eder.

Driss ve Melissa'nın kenti terk etmesi sonrasında Georg için yeni bir bağ kurma ve bütünlük fantezisi sunan bir diğer olasılık, Weidel'in eşi Marie'yle tekrar karşılaşmasıyla ortaya çıkar. Marie'den etkilenen Georg, onunla Meksika'da yeni bir hayata başlama arzusuyla yolculuk için gerekli vizeleri ayarlayabileceğini söyleyecektir. Bu olasılık bir an için mümkün gibi görünse de Marie'nin asıl isteğinin Weidel'le yeniden bir araya gelmek olduğunun anlaşılması, arzunun imkânsızlığını açığa çıkarır. Marie kocasının Meksika'ya gidecek olan gemiye bineceğini ve kendisini de gemide gördüğünde affedeceğini düşünmektedir. Georg Marie'ye Weidel'in öldüğü gerçeğini söylemeye çalışsa da konsolosluktan Marie için aldığı vizeyi ona vermekle yetinir. Suçluluk belki de herkesin kesişim noktasıdır. Marie kocasını geride bırakmanın, Georg ise başkasının kimliğini üstlenerek hayatta kalmanın, Weidel'in öldüğü gerçeğini söyleyememenin ve onun

yerine geçmeye çalışmanın suçluluğunu duyar. Weidel'in hayaletimsi varoluşunu hiçbir zaman geride bırakamayacağını anlayan Georg'un son anda gemiye binmekten vazgeçmesi, arzusunun bir kez daha kesintiye uğramasıyla sonuçlanır. Öte yandan mültecileri taşıyan geminin limandan ayrıldıktan sonra bir mayına çarpıp battığı ve kurtulan olmadığı bilgisi, günümüzdeki mülteci krizine dair anlam setini yeniden harekete geçiren bir işlev üstlenmektedir.

Film, Georg'un bir an için Marie'yi gördüğünü zannederek onun gemiye binip binmediği konusunda şüpheye düşmesiyle, sürekli gittiği restoranda Marie'yi beklediği görüntülerle sonlanır. Üst anlatıcı, bahar temizliği adı verilen operasyonlar devam etse de Georg'un saklanmak yerine mucizevi bir kurtuluş olacağını umarak Marie'yi beklemeye devam ettiğini aktarır. Filmin bu şekilde bir belirsizlikle sonlanması, aynı zamanda Georg'un tren yolculuğu sırasında okuduğu, Weidel'e ait öyküye yönelik göndermedir. "Beklemek" başlığı taşıyan öykü, öldükten sonra cehennemin kapısında kayıt için bekleyen bir adamı hakkındadır. Aradan aylar, yıllar geçer ama adamın bekleyişi bir türlü sona ermez ve adam sonunda kapıdaki görevliye cehenneme kaydolmak istediğini söyler. Görevlinin yanıtı ise zaten cehennemde olduğu şeklindedir. Metaforik olarak bekleyişin kendisinin bir cehennem olduğu fikrine yaslanan bu öykü, mültecilerin belirsiz bekleyişine, askıda kalan hayatlarına işaret etmektedir.

Sonuç

Toplumsal grupların yerinden edilmesine dayalı göç hareketleri uzun bir geçmişe sahip olsa da II. Dünya Savaşı sonrasındaki siyasal-toplumsal gelişmeler bu sürecin hızlanmasına ve daha yoğun yaşanmasına neden olmuştur. Kuzey Afrika ve Ortadoğu'daki çatışmalar ve siyasi istikrarsızlığın yanı sıra, 2022 yılında başlayan Rusya-Ukrayna Savaşı gibi son döneme damga vuran olaylar da sığınmacılarla ve mültecilerle ilgili konuların Avrupa'da daha çok gündeme gelmesini beraberinde getirmiştir. Bu kapsamda göçmen karşıtı milliyetçi söylem ve kimlik siyaseti yükselişe geçmiş, konuya dair yasal düzenlemeler ulusal güvenlik gerekçesiyle artırılmıştır. Uluslararası örgütler açısından da benzer uygulamalar benimsenmiş, birleşik Avrupa idealinin simgesi olarak görülen Avrupa Birliği de bu süreçte sınırları güçlendirme yönünde bir anlayış ortaya koymuştur. Böylelikle ulusal kimliklere ve ortak Avrupa kimliğine yönelik endişelerin yükseldiği bu dönemde göçmen, mülteci ve sığınmacılara yönelik dışlama mekanizmalarının daha yoğun hissedildiği bir zemin oluşmuştur.

Bu noktada Petzold'un *Transit* filminin, sözü edilen bu sosyo-politik bağlamla ilişki içinde olduğunu söylemek mümkündür. Mültecilerin, ulusal kimliği ve ideal Avrupa tahayyülünü tehdit eden varlığına ilişkin algının geçmişten günümüze uzanan köklerini düşünmeye olanak tanıyan filmin, Avrupa'daki egemen toplumsal-siyasal eğilime karşıt bir söylem geliştirmeye çalıştığı görülmektedir. Bunu gerçekleştirmek üzere, öncelikle mültecileri öteki olarak konumlandıran hegemonik söylemi sergilemeye yönelen anlatı, mültecilerin

sınırları ihlal eden “yabancılar” olarak kodlanmasına dikkat çekmektir. Örneğin anlatı boyunca vurgulanan ve akışkanlığı, geçiciliği ima eden transit vize, toplumsal-simgesel düzeni, Yasa’yı tehdit eden yabancıyı/mülteciyi sınırlandırma ihtiyacına işaret eden uygulamalardan biri olarak belirlemektedir. Mültecilerin toplumsal düzende istenmeyen varlığını ortaya koyan, kaçak mültecilerin yakalanmasını ve toplumdan ayıklanmasını ifade eden “temizlik” de yine mültecilere yönelik dışlayıcı bakışın en belirgin göstergelerinden bir diğerini oluşturmaktadır. Anlatı böylelikle mültecilerin, Lacancı anlamda simgesel düzenin hayali bütünlüğünü kesintiye uğratan varlığına ve devletin baskı aygıtları ya da bürokratik mekanizmaları aracılığıyla uygulanan, dışlayıcı politikalara maruz kaldığına işaret etmektedir. Bu bağlamda Petzold’un mültecilere yönelik hegemonik söylemi kırmaya yönelik stratejisinin ise, mültecilerin bireysel hikâyelerini aktararak izleyiciyi yerinden edilme, evsizlik, belirsizlik, güvencesizlik, bağları yitirme gibi temalar etrafında empati kurmaya ve tanık olarak konumlanmaya davet etmek olduğu görülmektedir. Ayrıca filmde üst anlatıcı kullanılmasının yarattığı mesafe, mültecilere ilişkin olarak devreye sokulan geleneksel temsil biçimlerinin ve kurban anlatısının önüne geçmeye olanak sağlamaktadır. Filmin duygusal aşırılığı reddeden bu yaklaşım biçimi, empatik özdeşleşme ve mesafeli tanıklık arasında bir denge kurarak ötekiyle/yabancıyla gerçek bir yüzleşmeyi sağlamaya yöneliktir.

Filmin estetik tercihleri ve belirsizlikle sonlanması da toplumsal gerçekliğe dair soru işaretleri ve boşluklar yaratmaktadır. Örneğin Georg’un konsoloslukta tanıştığı kadın mimarın ani intiharı, metindeki kapanmayı engelleyen anlam fazlalıklarından biri olarak belirlemektedir. Yine mültecileri taşıyan geminin batması ve Marie’nin kurtulup kurtulmadığı konusundaki şüphe Georg’u boşlukta bırakan, kaybın telafisinin mümkün olmadığına dikkat çeken ve öznenin tutarlılığını alt üst eden bir işlev üstlenmektedir. Mültecilerin yeni bir hayat kurmaya yönelik hayallerinin ölümle sonuçlanması ise sorunların çözüldüğü, arzu çemberinin tamamlandığı bir ideolojik kapanımı engellemekte; anlatının izleyiciyi geçicilik, belirsizlik, bekleyiş ve eksiklikle baş başa bırakmasını beraberinde getirmektedir. Öte yandan anlatının geçmişle bugün arasındaki sınırları ortadan kaldırma yönündeki stratejisi, geçmişin bir biçimde geri döndüğünü vurgulamaya imkân sağlamaktadır. Bu durumda kolektif belleğin eleştirel bakışı harekete geçirmek için geri çağrıldığından bahsetmek mümkün hale gelmektedir.

Kaynakça

Abel, M. (2013). Counter cinema of Berlin School. Rochester & New York: Camden House.

Abel, M. (tarihsiz). German desire in the age of venture capitalism. Erişim: 09 Ağustos 2022,

http://cinemaguild.com/homevideo/ess_yella.htm

- Agamben, G. (2004). Auschwitz'den artakalanlar: Tanık ve arşiv. (A. İ. Başgöl, Çev.). Ankara: Bağımsız Kitaplar.
- Agamben, G. (2008). Beyond human rights. *Open*, 15, 90-95.
- Agamben, G. (2012). Gelmekte olan ortaklık. (B. Parlak, Çev.). İstanbul: MonoKL
- Arendt, H. (2014). Totalitarizmin kaynakları 2: Emperyalizm. (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Balas, A. (2021). Film theory after copjec. *Canadian Review of American Studies*, 51 (1), 63-82.
- Bardan, A. (2020). Europe, spectrality and "post-mortem cinema": The haunting of history in Christian Petzold's *Transit* (2018) and Aki Kaurismäki's *Le Havre* (2011), *Northern Lights*, 18, 115-29, https://doi.org/10.1386/nl_00017_1
- Bauman, Z. (2003). Modernlik ve müphemlik (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2018). Iskarta hayatlar: Modernite ve safraları (O. Yener, Çev.). İstanbul: Can.
- BBC (2015). Polonya'da AB karşıtı Hukuk ve Adalet Partisi'nin seçim zaferi. Erişim: 16 Eylül 2022, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/10/151026_polonya_secim.
- Benjamin, W. (2001). Son bakışta aşk (N. Gürbilek ve S. Yücesoy, Çev.). İstanbul: İmge.
- Böcking, C. (2022). Negotiating borders in Anna Seghers' and Christian Petzold's *Transit*. *Interfaces*, 47, 1-16, <https://doi.org/10.4000/interfaces.5400>
- Butler, J. (2015). Savaş tertipleri (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Chambers, I. (2014). Göç, kültür, kimlik. (İ. Türkmen ve M. Beşikçi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Dolar, M. (2020). Kimdi mağdur/kurban. J. Krečić (Der.), içinde, Son gerisayım (s. 75-87) (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis.
- Fisher, J. (2013). Christian Petzold. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.
- Greussing, E. & Boomgaarden, H. G. (2017). Shifting the efugee arrative? An automated frame analysis of Europe's 2015 refugee crisis, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 43 (11), 1749-1774, doi: 10.1080/1369183X.2017.1282813.
- Hagener, M. (2018). Migration and refugees in German cinema: Transnational entanglements. *Studies in European Cinema*, 15 (2-3), 110-124, doi: 10.1080/17411548.2018.1453772
- Homer, S. (2013). Jacques Lacan. (Çev: A. Aydın). Ankara: Phoenix.
- Hosek, J. R. (2021). Towards a European postmigrant aesthetics: Christian Petzold's *Transit* (2018), Phoenix (2014), and Jerichow (2008). *Transit*, 13 (1), 52-70.

- Kearney, R. (2012). Yabancılar tanrılar canavarlar. (B. Özkul, Çev.). İstanbul: İmge.
- Khader, J. (2020). Mülteci biyopolitikasının ötesinde: Bütünlük, küresel kapitalizm ve ortak mücadele. J. Krečić (Der.), içinde, Son gerisayım (s. 161-189) (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis.
- McGowan, T. (2012). Gerçek bakış: Lacan sonrası sinema kuramı (Z. Ö. Barkot, Çev.). İstanbul: Say.
- Murti, V. (2019). Christian Petzold on Transit, Kafka, his love for Den of Thieves and more. Erişim: 22 Ağustos 2022, <https://www.rogerebert.com/interviews/christian-petzold-on-transit-kafka-his-love-for-den-of-thieves-and-more>.
- Plate, L. & Smelik, A. (2013). Performing memory in art and popular culture: An introduction. L. Plate & A. Smelik (Der.), içinde, Performing memory in art and popular culture (s. 1-22). New York: Routledge.
- Volk, C. (2010). The decline of the order: Hannah Arendt and the paradoxes of the nation-state. S. Benhabib (Der.), içinde, Politics in dark times: Encounters with Hannah Arendt (s. 172-197). New York: Cambridge University Press.
- Yeğenoğlu, M. (2016). Avrupa'da İslam, göçmenlik ve konukseverlik (P. B. Yalım, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Zupančič, A. (2020). Avrupa'nın geleceğine dönüş. J. Krečić (Der.), içinde, Son gerisayım (s. 21-34) (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis.