

Makale tarihçesi: Alındı: 12 Kasım 2021 Kabul edildi: 20 Eylül 2021

DOI: <https://doi.org/10.33182/gd.v8i3.740>



Kaos ve Kozmos Arası Gelgitler

Kefernabum ve Kare Filmleri ile Arafta Göçmen Yaşamları Üzerine Bir Değerlendirme

Hüdayi Sayın¹

Öz

Bu metin boyunca, Nadine Labaki yönetmenliğinde 2018 yapımı Kefernabum ve Ruben Östlund yönetmenliğinde 2017 yapımı Kare filmleri çerçevesinde göç sorunu tartışılmıştır. Göçe neden olan küresel eşitsizlikler ve sorunun yapısallığına dikkat çekmek üzere filmlere, metaforik olarak antikçağ Yunan felsefesinden kaos ve cosmos kavramları ile yaklaşmıştır. Bu nedenle, insan hareketlerinin kaynağı olarak gösterilen yokluk ve yoksunluk içinde bir gündeligi izleyicisine sunan Kefernabum ile göçmenlerin erismek istedikleri korunaklı varsıl burjuva yaşamlarının resmedildiği Kare filmleri seçilmiştir. Her iki sinema örneğinde yönetmenlerin göç temasına yaklaşımları, filmlerinde göçmenlerin betimlenmesi analiz edilmiştir. Labaki'nin Kefernabum'u Lübnan'da Suriyeli kimliksiz mülteci çocuk Zain ile Etiyopyalı Rabil karakterlerini buluşturan bir kaos ortamında gerçekleşmiştir. Filme adını veren bu kaotik gündelik resmi ile göçmen öznelere değişim değerleri oluşmuş metaya dönüştürüldüğü yapısal eşitsizliğin kaos cephesi temsili tartışılmıştır. Östlund'un güvenli bölgeyi temsil eden Kare'si ile ise sınırları belli ve içine yabancıları almayan refah toplumları temsili ile verilmeye çalışılan cosmos resmi içinde göçmen yaşamlar analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Uluslararası Göç; Sinema; Yabancılaşma; Kefernabum; Kare

ABSTRACT IN ENGLISH

The Tides Between Chaos and Cosmos

An Evaluation of Immigrant Lives in Purgatory with Considering the Films “The Square” and “Capernaum

During this study, the films Capernaum (2018) directed by Nadine Labaki and The Square (2017) directed by Ruben Östlund have been discussed around the theme of migration. The global inequalities that accelerate migration and the structural nature of the problem have been approached metaphorically with the concepts of chaos and cosmos from ancient Greek philosophy. Therefore, the movie "Capernaum", which illustrates daily life in poverty and deprivation, considered as the source of human movement, and the movie "The Square", which depicts the sheltered wealthy bourgeois lives that immigrants want to achieve, are selected. In both cinema examples, the directors' approach to the migration theme and the depiction of immigrants in their films were analyzed. Labaki's Capernaum takes place in Lebanon in an environment of chaos that brings Syrian refugee child Zain and Ethiopian Rabil characters together. With this chaotic daily life image, the Chaos aspect of structural inequality in which immigrant subjects are transformed into commodities with exchange value is discussed. Furthermore, with Östlund's movie "The Square"

¹ Hüdayi Sayın, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Yeniüzyıl Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, İstanbul. E-mail: hudayisayin@yeniuyuzil.edu.tr.



representing the safe zone, immigrants are evaluated within the framework of cosmos, which is tried to be described by the representation of welfare societies with definite borders and not including foreigners.

Keywords: *International Migration; Cinema; Alienation; Capernaum; The Square*

Giriş

Burjuva toplumunun içine düştüğü kimlik bunalımı ile sonlanan “19. yüzyılın sonundan itibaren yüksek kültürün geleneksel krallığı, dehşetengiz bir düşmanın saldırısına” uğramıştır (Hobsbawm, 1987: 239-240). Hobsbawm aynı yerde saldırıyı, “sıradan halka seslenen ve kitle pazarının keşfiyle teknolojinin oluşturduğu bileşim sayesinde devrimcileşen sanat” olarak tanımlar. Yine onun tarafından Aşırılikler Çağı olarak isimlendirilen Kısa 20. Yüzyıl’ın devrimci sanatına egemen olacak ve onu değiştirecek olan *"Sinema; teknolojisizlikle, üretimsiz biçimiyle ve gerçekliği sunuş tarzıyla endüstri toplumu dışında var olamayacak bir benzeri ya da emsali bulunmayan gerçekten de ilk sanattır. Kameranın hareketliliği, odağının değişebilirliği, sınırsız fotoğraf bileşi olanağı ve her şeyin ötesinde bütün olarak kaydedilmiş film şeridinin uygun parçalar halinde kesilip istenildiği gibi yeniden birleştirilmesi, film yapımcıları tarafından derhal fark edilip kullanıldı"* (1987: 259).

Sinema, ortaya çıktığı zamanın ruhuna uygun olarak endüstriyel toplumun kıyılarında “kentli erkek ve kadınların soludukları atmosferi giderek daha fazla oluşturan ticari” sanatlar arasında küresel ölçekte toplumu dönüştürdü ve “kitlesele eğlence piyasasının güçlü etkisiyle” saygın orta sınıf değerlerini taşıyıcı, yaygınlaştırıcı bir nitelik kazandı (Hobsbawm, 1996: 383-385). Bu nedenle, ticarileşmesi ve ahlak düzeni, yurtseverlik gibi korunması alt-orta sınıf görevleri arasında yer alan davranış kalıplarını yaygınlaştırması bir yana bırakılırsa, bir sanat dalı olarak sinema, gerçekliği bütün çıplaklığı ile sergilemesi ve bunu donuk, sabit bir halden çıkartıp, hareketlilik katarak izleyeni içine alması nedeniyle 20. yüzyılın en önemli kitlesele kültür aracı haline geldi.

“Gerçekliğin teknik olarak ve mekaniksele yeniden üretimini 19. yüzyıldan itibaren” gerçekleştiren sinemanın (Uçar İlbuğa, 2013: 89) günümüze kadar gelişimi farklı başlıklar altında incelenmiştir. Görüntüye sesin eklenmesiyle (Vincenti, 2008: 4) küresel ölçekte izleyici kitlesele hitap etme başarısı gösteren Hollywood Sineması olarak bilinen ABD Sineması, genel olarak Birinci Sinema olarak adlandırılır. “Egemen, ana akım sinema” olarak kabul edilen Birinci Sinema (Wayne, 2019: 10), coğrafi bir alanı ifade etmez. Bu sinemanın hegemonyasına giren tüm ülke sinemalarını kapsar. Birinci Sinema, bir endüstri kolu olarak, yaşamı bir gösteriye dönüştürüp üretir, kullanım ve değişim değeri üzerinden satışa sunar. Bu noktada, Birinci Sinema ile ortaya konan “gösteri paranın öteki yüzüdür: Bütün metaların soyut genel eşdeğeridir ve gösteri, sürekli bir akyon savaşıdır; malları metalar ile kendi yasalarına göre giderek büyüyen ayakta kalma mücadelesini tatmin ile özdeşleştirmeyi insanlara kabul ettirmeyi hedefler” (Debord, 1996: 28-30). Bir başka deyişle, “Birinci sinema, filmlerini bir gösteri olarak tasarlayan ve uluslararası tekelle kapitalizmin çıkarlarına hizmet eden Hollywood film endüstrisi tarafından modellendirilmiştir” (Kaplan, 2018: 36). Bu nedenle, Birinci Sinema metaları ile gündelik yaşamın içine sızar, kitleyi içine çekip, eğlendirmek üzere ihtiyaç yaratır. Aynı zamanda izleyicilerini şekillendirir, popüler birörnek kitle kültürünün oluşmasını amaçlar. Kısaca Birinci Sinema, izleyicinin tüketici olarak görüldüğü bilgilendirme amaçlı ve gösterişli bir sinematografik anlatım ile uluslararası sermaye tekellerince finans edilen meta-filmlerdir (Willemsen, 2015: 142; Teksoy, 2005: 95-96).



“Sanat ve yönetmen sineması” olarak tarif edilen İkinci Sinema (Wayne, 2019: 10) ise ana akım Birinci Sinema sistemi içinde reformist bir karakterle yer alan (Kaplan, 2018: 36) bireyci, küçük burjuva sineması olarak kabul edilir (Willemen, 2015: 142). İkinci Sinema, modern kapitalist dünya sistemine (Wallerstein, 2011) sadece sermayenin merceğinden bakmaz, orta sınıflar temelinde yaklaşır ve sermaye ile emek arasında bir yerde mevzilenir (Wayne, 2019: 22-23). “Kendi film yapım biçimlerini oluştur[ur], kendi dağıtım ve gösterim olanaklarını kullan[ır] ve kendi kültürel ortamlarında hareket eder” (Kaplan, 2018: 36). İkinci Sinema’da sunulan “dünya hakkındaki bilgi, net bir biçimde bir konuma ya da davaya angaje olmaksızın daha üst düzeyde ortaya çıkar. ‘Denge’, ‘nesnellik’, ‘mesafe’ ve benzer kavramların” ardında partizanca kabul edilen pozisyon almaktan uzak durulur (Wayne, 2019: 23). İkinci Sinema, müşteri olarak görülen izleyicinin aynı zamanda sanat değeri olan yapımlar tüketmesi için ortaya çıkmıştır.

Üçüncü Sinema, tarihsellik, politikleşme, eleştirel bağlanma ve kültürel özgüllük şeklinde “dört anahtar kategori” ile Birinci ve İkinci Sinema’dan ayrılır (Wayne, 2019: 25-36). Bu kategoriler Üçüncü Sinema’yı egemen sinemaya alternatif olarak konumlandırıp, karşı sinemaya dönüştürür. Terim, 1969 yılında Arjantinli sinemacı Fernando Solanas ile Octavio Getino tarafından kullanılır. Getino ve Solanas’a göre, “tek kelime ile kültürel dekolonizasyon olarak Üçüncü Sinema, her insan için bir başlangıç noktası olan özgür bir kişilik inşa etme imkanı ortaya koyan günümüzün en devasa kültürel, bilimsel ve sanatsal mücadele tezahürüdür” (Getino, Solanas, Tarihsiz: 116). Willemen ise Solanas’a atfen şu tanımı verir: “Üçüncü Sinema yeni kültürün ve toplumsal değişimlerin anlatımıdır. Üçüncü Sinema gerçekliğin ve tarihin hesabını verir, ulusal kültürle de bağlantılıdır. Bir filmi Üçüncü Sinema’ya ait kılan şey, türü ya da içindeki belirgin siyasi nitelik değil, içindeki dünyanın kavramsallaştırılmasıdır. Üçüncü Sinema açık bir kategoridir, bitmemiştir, tamamlanmamıştır. O bir araştırma kategorisidir. O demokratik, ulusal ve popüler bir sinemadır” (2015: 138-142).

Birinci ve İkinci Sinema’ya alternatif olarak ortaya çıkan Üçüncü Sinema, izleyicinin toplumsal gerçekliğe yaklaştırılması ve tepkiselliğinin geliştirilmesi gayretlerinin sonucudur. Bu bağlamda Üçüncü Sinema tarihsel gerçekliğin sorgulamasını yaparken sömürgecilik karşısında yeni bir kültürün ve sosyal değişimleri habercisidir; bir filmi, türü ya da politik karakterinden çok dünyayı kavramsallaştırma şekli Üçüncü Sinema’ya ait kılar (Getino, Solanas, Tarihsiz: 131-132).

Hamid Naficy, izleyicinin tüketici olarak görüldüğü egemen anlayışa karşı, seyircinin aktif katılımcı haline getirilmesini hedefleyen bu sinemayı "Aksanlı Sinema" olarak adlandırır ve üç gruba ayırır. Ona göre, Aksanlı Sinema yapan sürgün ve diaspora film yapımcıları sosyal formasyonlar ve sinema pratiklerinin ara-alanlarında çalışan yerleşik fakat evrensel figürlerdir. Kozmopolit Kuzey merkezlerine yerleşmiş bu figürler, kök vatanları ile yaşadıkları yer arasında uyum sağlayamamış, gerilimler yaşayan kimliklerdendir. Çoğunlukla anaakım film endüstrisi ve stüdyo sisteminden bağımsız çalışır ve anaakım endüstriyel hegemonyayı ara-alan ya da kolektif üretim biçimlerini kullanarak eleştirirler. Bu nedenle marjinal ve homojen bir grup oluşturmalarını engelleyecek çeşitlilikte farklılık içinde görülürler. Benzerlikleri ise film yapımcılarının ortak özellikleri kabul edilen sınırdaki öznellik ile toplum ve film endüstrisi içinde ara-alanda konumlanmada ortaya çıkar. Sinemanın “aksanlı biçimini, bu farklılıklar ve benzerliklerin kesişim ve birleşimi oluşturur” ve “Sürgün”, “Diasporik”, “Postkolonyal Etnik ve Kimlik” başlıkları ile sınıflandırılır (Naficy, 2001: 10-17).

Knut Hicketler, göçmenler ile özdeşleştirilen yabancının sinemada dört farklı biçimde temsil edildiğini söyler: İzleyicinin varlığını tehdit eden ve tehlikeli bir varlık olan; hiyerarşik düzende alt basamağa yerleştirilen; egemen düzen tarafından kovalanan ve yardıma muhtaç olan; bir komedi unsuru olarak yansıtılan yabancı. Birinci temsil, önyargıları oluşturur ve kuvvetlendirir, ikincisi sınıfsal statüyü vurgular, üçüncüsü duygulanım yaratarak acıma hissi uyandırır, dördüncüsü ise dönüştürülebileceği, hakimiyet kurulabileceğini gösterir (Özkoçak, 2019: 434-435).

Üçüncü Sinema'da göçmen ile yaratılan temsiller kimlik tartışmalarının merkezine odaklanır. Bu tartışmalar çerçevesinde araştırma metni boyunca göç sorunsalına sinema dilinde nasıl yaklaşıldığının, seçilen iki film üzerinden tartışılması amaçlanmıştır. Göç araştırmaları disiplinlerarası, eklettik bir bakışı zorunlu kılmaktadır. Sorunun göçmen özneye bakan birey düzeyinde incelenmesi kadar yapısal düzeyde değerlendirilmesi zorunluluğu da bulunmaktadır. Seçilen filmler üzerinden düzeyler arası bağ kurmanın olanakları aranacaktır. Bu nedenle göçmen öznenin seçilen filmlerde nasıl resmedildiği analiz edilirken, kaynak ve varış ülkelerinde sorunun toplumsal gündeliğe yansımaları temsilleri ile yapısal eşitsizlikler düzlemine taşınması hedeflenmektedir.

Bu çalışmada, Lübnan yapımı *Capharnaüm (Kefernahum, Nadine Labaki, 2018)* ve İsveç yapımı *The Square (Kare, Ruben Östlund, 2017)* filmleri göç teması etrafında tartışılacaktır. Labaki çocuk kahramanı “Zain ile ve diğer çocuk karakterle sokakta yaşamak zorunda kalan çocukların, çocuk gelinlerin, çocuk işçilerin, göçmen çocukların sorunlarını sinemaya aktarmaya çalışır ve anılan sorunları, Orta Doğu'nun kaotik siyasal ve toplumsal zemininde izleyiciye sunar” (Aşılıoğlu, Işık, 2020: 930). Östlund ise kahramanı Cristian ile yaşam standartları yüksek rasyonel örgütlenmiş İskandinav dünyasını mercek altına alır. Film, Cristian'ın telefonu ve cüzdanının çalınması ile başlayan kurgusunu, Kare sergisi için yapılan reklam filminde canlı bombaya dönüşen beyaz Avrupalı kız çocuğu simgesi ve performans sanatçısı Oleg'in “güven ve şefkat mabedi” olarak yüceltilen bir müzede verilen resmi yemekte sahnelediği gösteriyi şiddet şovuna dönüştürmesiyle bütünleştirir. Film, bu bütünleşme ile eşit kenarlardan oluşan güvenli kare içinde varsayılan eşitliğin sağladığı ayrıcalıkların yitiminin bireyi savunmasız hale getirdiğinde yüzeye vuran ahlaki davranışları sorgular. Eşitsizliklerden habersiz bir toplumsalın merkezinde inşa edilen yaşamların gerçek sorunlar ile karşılaştığında ortaya çıkan etik ikiyüzlülüğün (Grønstad, 2020: 25), göçmenler kimliğinde ötekileştirilmiş alt sınıflarla eşitlediği doğa haline dikkat çeker. Bu bağlamda metin sinema yazınından çok, sinemada göçmene ilişkin temsil, algı ve anlamın nasıl oluşturulduğuna dair imkanları tartışma arayışı ile oluşturulmuştur. Göçmen, -belki de kendi bilinçli tercihi ile- görünmez olmayı yeğlediği gibi uğradığı duraklarda da görülmez, yok sayılır. Bu yok sayma egemenlik alanının soyut ifadesi devletten, sosyal bilim sorunsallarının olduğu gündeliğin süregittiği somut toplumsal alana kadar bütünlükleri kapsar. Tam da bu nedenle araştırma kendisini göç ile sınırlamış, göç çalışması olmayı hedeflemiştir.

Dünya Bankası 2020 Raporu'na yansıyan verilere göre, 2017 rakamları ile Lübnan'da gayri safi yurt içi hasıla 15.612, İsveç'te 52.516 dolardır. Kişi başına düşen gayri safi milli gelir Lübnan'da 7.380, İsveç'de 55.780 dolar olarak belirmiştir. İnsan sermayesi endeksi ise Lübnan'da 0,52, İsveç'te 0,8 düzeyinde ortaya çıkmıştır. 2019 yılı verilerinde Lübnan'ın nüfusu 6.85 milyon, İsveç'in 10.18 milyondur. Dünya Bankası, Lübnan için yoksulluk sınırının altında yaşayanların toplam nüfus içinde oranını en son 2011 verilerinde % 27.4 olarak tespit etmiştir. İsveç'te ise toplam nüfus içinde yoksulluk oranı 2006 yılında % 15 olarak belirmiş, görece stabil bir seyirde



2018'de % 16 düzeylerinde sabitlenmiştir (data.worldbank.org. 2020). Lübnan nüfusunun yaklaşık % 10'u ülkelerini terke zorlanmış Filistinlilerden oluşmaktadır (Sınmaz, 2020). Bu popülasyona 2011 yılında Suriye krizi ile yerinden edilmiş yaklaşık bir milyona yakın insan eklenmiştir (Ayyoubi, 2020: 11).

Lübnan, Filistinli yerinden edilmişlere karşı uyguladığı açık kapı politikasını Suriye krizinde de sürdürmüştür. Ülkede var olan yarım milyona yaklaşan Filistinli göçmene bir milyona yakın Suriyeli eklenmiştir. Lübnan, ülkesel olarak bir mülteci kampı ve farklı göçmen gruplarının birikim alanına dönüşmüştür. Ülkede gündelik yaşam, göçmenlerin yaşama tutunma pratikleri ve gelişmiş refah ülkelerine gitmek üzere göçmen kaçakçıları, insan tacirleri arasında sürdürdükleri pazarlıkların sahnesine dönüşmüştür. Lübnan, bu görüntüsü ile yersizleştirilmiş, yurtsuzlaştırılmış insanlar için kaos bölgesi durumundadır.

Dünya mutluluk indeksi sıralamasında diğer İskandinav ülkeleri ve Hollanda'dan sonra altıncı sırada yer alan İsveç (Helliwell, Layard, Sachs, 2021: 18), Avrupa'da nüfus içindeki göçmenlerin % 20'lik payı ile Almanya ve Fransa'dan sonra en yüksek göç popülasyonu barındıran ülke konumundadır (iom.int. 2020: 88-90). Ülke rasyonel örgütlenmiş modern toplum örneği olarak gösterilir. Ortalama yaşam süresi 83 yıl, beş yaş altı çocuk ölüm rakamı 1000 kişide üçtür. Ülkede refah düzeyi yüksekliği göçmenler açısından çekici koşulları oluşturmakta, güvenli bir kozmos olarak yaşam alanı seçilmesine neden olmaktadır.

İncelenen iki film çerçevesinde kaotik ve rasyonel oldukları resmedilen iki gündelik toplumsal örüntü çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu örüntüler içinde temsil edilen kimlikler göç teması çerçevesinde değerlendirilmiştir. Her iki filmdeki temsillerin etkileşimi ve bu etkileşimin dışarıdan görünümü ya da inşası analiz edilmeye gayret edilmiştir. Film içerisinde kurgulanan sorunlar ve onlarla mücadele eden karakterlerin temsilleri ve konumlandırılmaları tartışılmıştır. Analizde felsefe disiplini içinde varlığa ait sorgulamaların macerasının sürdüğü kaostan kozmosa doğru metaforik yolculuk model olarak kullanılmıştır.

Göç Sineması

Göç, bir bütün olarak kimliğin yer değiştirmesi ve bu değişime bağlı etkileşimler ile dönüşmesi ve dönüştürmesine ilişkin hareket sürecini ifade eder. "Bu hareketlilik süreci içinde ortak pratikler, beklentiler ve deneyimlerin toplamına 'göç kültürü' denmektedir. İnsanlar maddi manevi, kişisel ve toplumsal kaynakları kullanarak hareket etme ya da oldukları yerde kalma kararı verirler. Göç kültürü varolan kaynakların yanında maddi ve manevi güvensizlikleri yansıtır" (Sirkeci, Cohen, 2015: 13). Bir hareket olarak göç, zaman ve alan düzleminde güvensizlik nedeni olduğu gibi, göçmende bölünmüş, çok parçalı bir kimlik oluşumuna da kaynaklık eder. İçinden geçtiği kültürleşme, onu yeni toplumsal gündelikte başka, aile, ev gibi mahrem alanlarda başka davranmaya iter. Bu travmatik durum, göçmenin bütünlüğünü koruma, bütünleşme ve diğer hakim bütünlükte değişiklik yaratma şeklinde gündelik yaşamın zorlu pratiklerini ve uyum stratejilerini içerir. Doğal olarak, toplumdaki beslenen ve toplumsal yeni gerçekliği şekillendiren sinema için göç ve göçmenlere ilişkin kişisel anlatılar önemli kaynaklar olarak ortaya çıkmaktadır ve "göçmenler günümüz koşullarında kültürel pazarlar için bir hedef kitle oluşturmakta ve göçmen sorunları, çok kültürlülük, melezlik gibi konularla sinemada farklı biçimleriyle yer bulmaktadır" (Uçar İlbuğa, 2013: 89).

Göç, kimliğin ait olduğu kök mekandan uzaklaşması, öznesinin güvenli gördüğü bir yaşam alanında varlık mücadelesini sürdürmesidir. Tanımı gereği uzaklaşılacak ve yaklaşılacak, sınırları

belirli, düzenlenmiş ve oydaŐmıŐ, bütünleşmiş topluluklara ait görülen iki alandır.  zneyi, birinden uzaklaŐtıran kendisi için tehlikelerle dolu kaos ortamı, ötekine yaklaŐtıran düzenlenmiş, güvenlikli bir evren hissi yaratmasıdır.

Sinema, izleyicisini, aktardığı kurgusal gerçekliğin tanığına d n st r r. Böylelikle izleyicinin hiç farkında olmadığı baŐkalarına ait yazgılar ile baş başa kalmasını ve artık dışarıdan değil içeriden tepki vermesini sağlar. Bu nedenle, yansıttığı dönemin toplumsal ve siyasal durumu hakkında bir fikir oluşturur. Toplumsal gerçekliği aktaran sinema, "bellek inşası açısından büyük bir potansiyel barındırmaktadır". Sinema ile bellek arasındaki iliŐki, Alison Landsberg'in ifadesiyle "toplumsal belleğin sınırlarını aŐarak tarihler arası ve kültürler arası bir anlayıŐ" sunan "protez bellek" tanımı çerçevesinde yorumlanmıştır. Herhangi bir aile, bir etnik grup ya da bir toplum ile sınırlı ya da onların aidiyeti altında olmayan belleği protezleŐtiren dört neden görülür. Öncelikle bu bellek, " zg n ve doğal değildir", film seyretme, televizyonda dizi izleme benzeri "uzlaŐtırıcı temsiller"  zerinden kurulur. Sıklıkla bir travmanın izlerini taŐıyan anılar, kitlesel temsiller aracılığıyla oluşan yapay bir organa benzer. DeđiŐebilen, deđiŐ tokuŐ edilen bir niteliktedir ve son olarak "bu belleğin diğerlerini anlamak, etik bir iliŐki kurmak ve empati oluŐturmak için bir araç olarak görülebileceğini ifade" eder (Levent, 2016: 443).

Landsberg, izleyici ve bellek iliŐkisini, kitle kültürü ve metalaşma ile kiŐilerin bu metaları nasıl alımladıkları üzerinden açıklar. Landsberg, kitle kültürü temsillerinin kalbinde yer alan metalaŐmanın, görüntüleri, farklı yerlerde yaşayan ve farklı politik görüŐlerden, ırklardan, sınıflardan ve kültürlerden gelen insanlar için büyük  l de uygun hale getirdiğini savunur. Bununla birlikte bu metalar ve metalaŐmıŐ görüntüler okurun tümden yuttuğu anlam kapsülleri değildir. Bu sebeple, kitle kültürü ırksal ya da toplumsal sınırların aŐılmasını daha mümkün hale getirmektedir,  nk  film izleme, televizyon Őovları ve müze ziyaretleriyle oluŐturulan protez bellekler geniş ve çeŐitli izleyici kitlesini işaret etmektedir. Bu izleyiciler belirli ırksal ya da etnik grupların özel m lk  değildir ya da ortak "miras" ile ilgili varsayımlara bağlı değildir. Bu sebeple Landsberg, sinema ile oluŐturulan belleğin iŐlevselliđini, duyarlılığı arttırmadaki rolünü ve toplumsal belleğin sınırlarını aŐarak daha etkin bir bellek yaklaşımı oluŐturduđunu vurgulamaktadır (Levent, 2016: 443-444).

Bu noktada, Naficy'nin "ara-alan" kavramının sinema endüstrisi ile alternatif sinema ge iŐliliđine olduğu kadar kültürlerin keŐiŐim alanlarına yaptığı vurgu önplana çıkar (IŐıklođu, 2005: 40). Aksan, g cmen öznenin yerli toplum içinde yabancılığını deŐifre eden dilsel araca d n Őt đi gibi sinemada da bu yabancılığın diline evrilir. G c sineması, kök ve yaŐanılan alanlar arasında kalmıŐlıđın, terk edilemeyen ve varılamayan alanlar arası tutunamayan "yaralı bilincin" (Shayegan, 1991) göstergesi şeklinde dıŐa vurur. Baudrillard'a atıfla "bütün mekanlar ve bütün yaşam tarzlarının sinematografik zemininde" konuŐulan aksanlar dilbilimsel açıdan eşit öneme sahip olmasına karŐılık sosyal ve politik düzlemde eŐitsiz (Naficy, 2001: 23) "dünya gerçekliği -içinde- bir görüntünün temsil edilmesi ve insanın Őeyleri algılama biçimiyle iliŐkili" olarak aralanda ortaya çıkar (Shayegan, 1991: 115-117). Őüphesiz, Naficy'nin ara-alan kavramının ötesinde bu anlam arayışı, gücün alan, zaman ve hareket Şeklinde sinema dilinde tüm boyutları ile eksiksiz bir kavramlaŐtırmasının yapılmasının mümkün olmaması nedeniyedir (Alkın, Kapusuz, 2017: 29). Gücün kendine özgü dinamiklerinde karmaŐık seyri, yapımıcı ve izleyicilerin belli bir tarihsel teleoji içinde oluşmuş kültürel belleklerinde farklı görsel- iŐitsel i -tartışma biçimlerinde hayat bulur (Alkın, 2017: 5).



Etkin bellek yaklaşımı, bu metnin özelinde göçmen yaşamları benzeri travmatik olguları “gösteri endüstrisinin, özellikle de sinemanın kendisine katıp kullanmasına hazır bir tüketim nesnesine dönüştürür” ve bir bütün olarak şeyleştirip, estetikleştirilmiş, yansızlaştırılmış ve karlaştırılmış metalara evirir (Traverso, 2009: 2). Bu bağlamda, sinema göç açısından sorunu tanıma, açıklama ve tahminde bulunmaya yardımcı olurken, giderici düzenlemeler yapmayı geciktirir ya da engeller. Gösterişli salonlarıyla bu “Narkissos tapınağı” göçün etkileme alanının küresel genişliğince sinema izleyicisini birörnekleştirir. Perdesi ile içine çektiği göçmen sorunlarının yapaylığında sorumluluk almaktan uzaklaştırır ve oluşturduğu “temsil ve nesneleştirme düzeninde” (Critchley, 2013: 63) hakiki göçmen öznelere yabancılaştırır.

Göç sineması özelinde sinemanın kitle kültürü oluşumu ve olumsuz işlevleri üzerine tartışılacak pek çok başlık bulunmaktadır. Bizi gerçeklerle yüzleşmeye mi çağırıyor, gerçeklerin gölgeleri ile oyalayıp, yabancılaştırıyor mu? Bu metin boyunca Nadine Labaki'nin *Kefernahum* ve Ruben Östlund'un *Kare* filmleri, göçmenin içinden çıkmaya çalıştığı *khaos* ve varmayı istediği *cosmos* teması çerçevesinde tartışılmaya gayret gösterilecektir.

Çocukların Eceliyle Ölemedikleri Bölge: *Khaos*

Labaki'nin Üçüncü Sinema içinde kabul edilen “II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımının ruhuyla” yönetmenliğini yaptığı *Kefernahum* (2018) filminin orijinal adı *Capharnaüm*'dur. Kelime Fransızca kökeninde kaos anlamında kullanılır ve Yeni Ahit'te lanetlenmiş bir köyün adı olarak hikaye edilmektedir. Ayrıca Kefernahum cehennem ve karmaşa anlamlarına da gelmektedir (Açar, 2019; Aşılıoğlu, Işık, 2020: 929). *Khaos*, Yunan antik çağ şairlerinden Hesiodos'un Tanrıların Doğuşu isimli destanında evrenin kökenidir. “Hesiodos eserinin 116-120 dizelerinde ‘Her şeyden önce varolan *Khaos*'tu’ diyerek evrenin kökeninin *khaos* olduğunu belirtmiştir. *Khaos*, Yunanca'da ‘boşluk, açıklık, esneyen, yarık, uçurum’ anlamlarına gelir ve varolan her şeyin dünya düzenine boşluktan ya da bilinmeyen büyük bir uçurumdan sıçramış olduğunu ima eder” (Dürüşken, 2019: 19). Kefernahum, bir kaos bölgesi olarak Lübnan'da göçmenlerin yaşadığı yerleri resmeder. Bu kaos bölgeleri göçmen yaşamları uçurumuna doğru çeker ve kozmos hayaline doğru hareketlendirir.

Labaki, filmine gerçekliği katmak üzere profesyonel oyuncuların değil, gerçekten senaryoya konu edilen olayları yaşayan kişilerden yararlanmış. Zain'i oynayan Zain Al Rafeea, Suriyeli bir kimliksiz mültecidir ve Rahil'i oynayan Etiyopyalı Yordanos Shiferaw da çekimlerden birkaç gün sonra, tıpkı filmdeki gibi belgeleri olmadığı için tutuklanmıştır (Açar, 2019). Rafeea ve Shiferaw'ın perdeye yansıttıkları kendi gerçekleridir. İzleyicinin belleğinde alıntılanan yasanın hüküm sürmediği korunaksız bir bölgede çocuk ve kadın kimliklerinin gerçekte yaşanmış temsilidir.

Film, polis telsiz konuşmalarının fon olduğu bir muayene odası ve göçmen kadınların sevk merkezinde yoklama görüntülerinin yer aldığı jenerik sonrası Beyrut'un tekinsiz sokaklarının doksan dereceli bir açıda üstten görüntüsü ile başlar ve izleyici Dürüşken'in mitolojik anlatımı içinde hapsolunan tragedyaya sürüklenir. Hesiodos'un destanında “yer ile gök arasındaki hava” olarak anlaşılan *khaos* ya da İ.Ö. 6. yüzyılda eşanlamlısı olan boşluktan yeryüzünün gerçekliğine inilir. İzleyici, *khaos*'un, diğer deyişle “doğurma ve başka şeylere tesir gücüne sahip bir uçurum (olarak) derinliklerin ışısız karanlığının” genesisinden “Korku (Deimos), Dehşet (Phobos), Çekişme (Eris)” tanrılarının kucığına düşüverir. Bu düşüş, “Hesiodos'un kosmogonisinde *khaos*'tan sonraki ikinci öge olan üreme, doğurma, dölleme eylemi özellikli dişil varlığın yaşadığı” (2019: 21-22) Gaia Ana'ya doğrudur ve Kefernahum'un baş oyuncusu, filmde gerçek

adını kullanan Zain, Adalet (Themis) tanrısına kendisini varlığa eriştiren anne ve babasından şikayetçi olur.

Film, bu vurucu sahne sonrasında izleyiciyi *kehaos*'tan Beyrut sokaklarındaki çocukların gerçekliğine fırlatır. Zain ve arkadaşları bir yanda ellerindeki oyuncak silahlarla gölgelerle savaşmakta diğer yanda kaosun içinde varlık mücadelesi vermektedir. Onlar, Gaiman'ın "Mezarlık Kitabı" kahramanı "Hiçkimse"dirler (2009), mezarlıkta peşlerindeki anne babalarını öldüren katilden saklanmazlar, oyuncak olarak kullanılmış malzemelerden yaptıkları silahlarla, gerçek kötülüğün kol gezdiği sokaklarda ciğerlerini cigaralık dumanlarla doldurarak birbirleriyle savaşır. Labaki, Beyrut'un tekinsiz sokakları ve terkedilmiş apartmanlarında savaşçılık oynayan bu çocuklarla 11 Eylül sonrası düşmana dönüştürülen göçmenlere ve onlarda görülen radikalleşmeye gönderme yapmaktadır.

Zain'in ailesi göçmenlerin geçim kaynağı olarak görülen suç ekonomisi ile geçinmektedir (Sayın, 2018: 43) ve Zain eline tutuşturulan özel reçeteli ilaçları almak üzere masumiyetini pazarlamak ile görevlidir. Toplanan ilaçlar, aileden cezaevinde bulunan ağabeyin eşyalarına yıkanarak yedirilir ve cezaevinde uyuşturucu satışından geçimlik gelir elde edilir. "Böylece içeri ve dışarı arasında ekonomik bir bağ kurulmuş olur. Görürüz ki Beyrut'ta hapis de yatsan, cezaevine uyuşturucu da soksan tutsaksındır. Çünkü bu kenar mahallede hükmü veren yetkili merci mahkemeler değil yoksulluktur" (Albayrak, 2019). Zain, doğduğu ve hiçkimse olarak büyüdüğu Lübnan'ın arka sokaklarında korku ile dehşeti normalleştiren kuralısız mücadelelerle çocuk kimliğini inşa eder.

Yoksulluk, ederi olan her şeyi metalaştırmaktadır. Zain ailesinin gündeliğini kurtarmak üzere çalıştığı Bakkal'da dişillığın satışa sunulmasına karşı duracaktır. Ailesi ile arasındaki en kuvvetli bağı olan kardeşi Sahar'ın dişil kimliğe erişmesi, ederini artırır ve alıcıları ortaya çıkartır. Bunu engellemek üzere gösterdiği, sonucu baştan belli gayretler boşa gider ve Sahar "kendi içinden başka varlıklar çıkarmak" üzere Eros'un enerjisinin çekim alanında düzenlenmiş bir yaşam ve *cosmos* (Dürüşken, 2019: 23) sanrılı gölgeler mağarasına yol alır. Sahar'ın kaybı Zain'in ailesi ile bağlarını tamamen koparır ve meta, göçmenlerin yaşadığı bir başka kaos bölgesine yolculuğunu başlatır.

Labaki bundan sonra izleyicisini, gölgeler ve gerçekler ya da cennet ve cehennem arasında fantastik bir yolculuğa doğru sürükler. Fantastik kahramanlardan Örumcek Adam'ın kuzeni Hamamböceği Adam ve çalıştığı lunapark, Zain'in ilk ve film boyunca kardeşi Sahar ile geçirdiği anlar dışında tek cenneti olur. Eteklerinde sallanılan atlıkarınca kadınının dişillliğini vurgulayan göğsünde belki de hiç görmediği dişil bir şefkat arar. Labaki, fantastik kahraman ve dönme işlevli bir metal dişillığe yaptığı vurgu ile yapaylığı, yabancılaşmayı ön plana çıkarır ve Zain buradan gerçekliğin dişil kurtarıcılığına teslim edilir. Halen bebeğine süt veren bir anne olan Rahil, bütün yoksunluğu ve yoksulluğu ile Zain'i sahiplenir. Yaşamın kategorileştiği kaos bölgesinde etnik kimliği nedeniyle Zain'e göre bir alt sınıfa ait Rahil'in göğsündeki süt kadar gerçek olan göçmenlerin baraka evlerinde başlayan yaşam, Zain için lunaparkın yapay cennetinden yeryüzünün kaosuna dönüşür. Rahil, Gaia Ana temsilinde oğlu Yonas ve Zain'i *cosmos*'a doğru sürüklemek ister, fakat doğası "zıtlığı da beraberinde getirir" ve yazgısı olan "Khaos'la birlikte varolmak" zorunluluğu (Dürüşken, 2019: 22), insanın türsel varlığına yabancılaşmasını yeniden başlatır. Türsel varlığa yabancılaşmanın göstergesi olarak metalaşma ve şeyleşme, Zain'e kaos bölgesinde her şeyin bir değışim değeri olduğunu öğretir.



Etopyalı göçmen Rahil, kendisi, Yonas ve artık Zain'e daha güvenli bir yaşam alanı bulmak üzere kaçak olarak yaşadığı Beyrut'ta yasallık peşindedir. Aspro, göçmen kaçakçısı ve insan ticareti yapan küçük bir pazar esnafı olarak sahnede yerini alır. Rahil, yasal evraklar peşindedir, Aspro ise Yonas'ın değişim değeri üzerinden zenginlik istemektedir, "Ona göre telefon kılıfı satmakla insan satmak arasında bir ayırım" yoktur (Albayrak, 2019). Yonas'ın değişim değeri olduğunu kabul etmeyen Rahil, çaresizlik içinde insan ticaretinin metasına dönüşür ve kendisini bekleyen sona doğru sürüklenir. Rahil'in kaçak göçmen olarak yakalanması sonrası Zain, Yonas'ın sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalır. Rahil'in yokluğunda yaşadıkları barakalarda da tutunamaz ve sokaklara geri döner. Karanlık arka sokaklar ona suç pazarı içinde bir yer açar. Filmin başında sahip olduğu suç kariyerine -uyuşturucu madde ticareti- geri döner ve Rahil'in bıraktığı yerden *cosmos*'a varmak üzere bir mücadeleye girer. Lübnan'ı terk etmek, çocukların eceliyle öldükleri bir yerde yaşamına devam etmek için seyahat belgeleri peşine düşer ve sokakların ağır yükünün kaldırmasını zorlaştırdığı Yonas'ın, değişim değeri sahibi bir meta olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Yabancılaşmanın ferahlatıcı rasyonalitesi devreye girer ve herkes için iyi olan tercih edilir. Yonas, ona daha iyi yaşam sağlayacak bir aileye satılmak üzere Aspro'ya teslim edilir ve karşılığında yasallık sağlayacak sahte bir kimlik almak üzere anlaşılır.

Labaki, filmin sonuna doğru yaklaşırken kimlik kazandıran vatandaşlık statüsüne gönderme yapar. Kimlik belgesinin kazandırdığı güvenli bölgenin bir *cosmos* olduğunu hissettirir. Düzenlenmiş bir evrendir orası ve herkesi içine almaz. Zain, kimliksizlerin cehennemine aittir ve orada kalmaya devam edecektir. Filmin sonununa doğru, başa dönülür. Başlangıçta, Gaia Ana'nın kendisinden Ouranos'u (Yıldızlı Gökyüzü) çıkarması ve onunla yaşadığı zıtlığı çağrıştırmaya, Beyrut sokaklarını gösteren gökyüzüne doğru geri dönülür. Zain, dışıl olgunluğa eriştiği için ayrılmak zorunda kaldığı kardeşi Sahar'ın ölümünü öğrendiğinde, filmin başlangıcında gözaltına alınmasına neden gösterilen yaralama eylemini gerçekleştirmek üzere Bakkal Assaad'a saldırır. Bu saldırı, Gaia'nın oğlu Kronos ile Ouranos'u erkekliğinden etmek üzere saldırısını çağrıştırmak ve "kozmetik bir orak darbesiyle Gökyüzü Yeryüzü'nden kusursuz bir simetriyle ayrılır ve bu ayrılış doğanın yer-gök dengesine kavuşmasıyla birlikte yeni başlangıçlara doğru sonlanır. Bu denge *cosmos*'un, yani 'görünür, açıklanabilir ya da anlaşılabilir olanın' kendisidir. Bu sahne, aynı zamanda Yunan mitolojisinde egonun (ben) ortaya çıkışının ve ilk hilekarlık gösterisinin de sergilenişidir. Bu an, ortak yaşamın bırakılıp bireysel yaşama geçişin ilk anıdır" (Dürüşken, 2019: 24). Bu noktada Zain kendisini var eden anne babası ve hiçkimse olarak inşa eden sosyal çevresinden kopar, kendisini gerçekleştirebileceği bir *cosmos*a doğru yolculuğunu başlatır. Zain, artık kendilik arayışının macerasını tek başına sürdürmek üzere Rahil ile aynı kaderi paylaşarak hiçkimse *chaos*'undaki döngüsel yolculuğunu devam ettirir.

Güvenli Sınırlar Evreni Kare: *Cosmos*

Östlund'un 2017 yapımı *Kare (The Square)* filmi pek çok sinema araştırmacısı tarafından sanat özelinde modernizmin eleştirisi olarak yorumlanmıştır. İlgilendiği sorunların öznelere ve çeşitliliği nedeniyle mi bilinmez, bu film Labaki'nin *Kefernabum*'una göre sadece sinema ödülleri değil, entelektüel ilgiyi de daha fazla toplamıştır. *Kare*'nin pür bir göç filmi olmadığı kesin olmakla birlikte, yukarıda *Kefernabum* filmi ile yorumlanmaya gayret gösterilen metalaşma, şeyleşme ve sonucu olarak yabancılaşma temaları; sınırları güvenli bölgeler haline getirme ve göçmenleri güvenliği sarsan kriminal özneler olarak algılatmaya yönelik bilinçli göndermeleri ile göç sineması üzerine düşünenlerin ilgisini çekmeye değerdir. Diğer yandan *Kare*, hayvanat bahçelerinde hapsedilmiş hayvanları seyrederek gibi gösteri araçları üzerinden acıları paylaşarak

vicdanların rahatlatıldığı ve yanlarından hiç görmeden geçilen göçmen yaşamlarının modern burjuva toplumu ile iç içeliğini göstermek açısından düşündürücü çağrışımlara sahiptir.

Film, adı olan Kare'yi şöyle tanımlar: "Kare, güven ve şefkatin sığınağıdır." Filmde Kare, sınırları belirli ve tehlikenin bu sınırları aşamayacağı güvenli bölgeyi anlatmaktadır. Böyle bir alan, kaos'un karşıtı, en geniş anlamıyla 'düzen' olarak çevrilebilecek olan kosmostur.

"Terim, 'düzenlemek, ayarlamak, çekidüzen vermek' fiilinden türemiştir. Yunanlar için kozmos sadece 'düzen' değildir, 'dini yücelik' anlamını da içerir. Dini yücelikte hayranlık uyandırıcı bir harmonia, yani 'uyum, biçimlilik, güzellik ve yasallık' vardır ve aynı zamanda karmakarışık kaos'a karşıt olarak 'anlaşılabilirlik ve açıklanabilirlik' söz konusudur. Kosmos ayrıca 'saygınlık, onur', hatta 'devlet düzeni', dahası 'süsleme, bezeme' anlamlarını da içerir" (Dürüşken, 2019: 20).

Filmin leitmotivi olan "Kare içinde herkes eşit ve güvendedir" mottosu (Yaşartürk, 2018), dışarıda kalanların eşit ve güvende olmadıklarını vurgular ve eşitsizliğin güvensizlik yarattığını çağırır. Oysa, "içinde herkesin eşit haklara ve sorumluluklara sahip olduğu, güven ve yardımseverliğin bulunduğu bir tapınak olarak *Kare*, herkesin birbirini gözetceği bir sözleşmeye sahiptir" (Töle, 2018). Östlund, bunu herkesin nasıl davranacağı konusunda fikir birliği içinde olduğu bir toplumsal sözleşme olarak görür (Yücel, 2017). Östlund filminde İskandinav ülkeleri nezdinde, ortak faydada bütünleşmiş rasyonel bir siyasal kozmosa gönderme yapar. Bütün kenarların eşitliğine atıfla karenin, içinde bulunanlara kurallara bağlı eşitlikçi bir güvenlik vaat edip etmediğini sorgular.

Film, Stockholm'de bir modern sanat müzesi küratörü Christian'ın sergilenecek "Kare" isimli enstelasyon ile ilgili çalışmalarının kıyasında yaşanan değersiz olaylar ile örülür. Christian'ın çalıştığı, monarşi döneminde saray olan müzenin dış girişinde, üstünde "*Halkın sevgisi benim ödülüm*" levhası yazılı Karl XIV. Johan'a ait anıt heykel, Kare sergisine yer açmak üzere özensizlikle parçalanarak kaldırılırken (Töle, 2018), hemen galeri girişinde ışıklarla aydınlatılan levhada "*Kare: güven ve şefkatin tapınağı. Burada hepimiz eşit haklara ve yükümlülüklere sahibiz*" ifadeleri dikkat çeker (Myers, 2018). Östlund, film boyunca, modern kapitalist bir toplumda insanın türsel varlığına yabancılaşmasının önüne geçmeyi, "geometride daireden kare" yapmaya benzetir (Critchley, 2013: 69) ve düzenlenmiş bir evren ya da *cosmos* olarak toplumsal sözleşme ile inşa edilen Kare'nin güvensizliğine dikkat çeker.

Kendisini "yarı kamusal bir kişilik" olarak tanımlayan Christian (Myers, 2018), işe giderken sokakta "ımdat" çığlıklarını duyduğu bir kadına yardım ederken telefonunu ve cüzdanını çaldırır. Östlund, burada izleyicisine *Kare*'nin güvenli bir evren olmasının sırrını verir. Hikayenin başladığı bu ilk sahnede İsveç toplumunun üst sınıflarını temsil eden kalabalık, çevresinde olan bitene kayıtsızlık içinde yürümektedir. Çevrede çığlık atanların, yardım talep edenlerin sesleri duyulmamakta, geçenler onlara bakmamaktadır. *Kare*'nin güvenliği içinde yaşamın koşulu, görmemek, duymamak ve sormamaktır. Aksi, iç sesi dinleme, "kendini trajedilerde en yüksek biçime ulaştıracak *hybris*'in başını hafifçe dışarı çıkartması" (Dürüşken, 2019: 28) olarak kahramanlığa kalkışma, bu yazgıya karşı çıkmadır ve *Kare*'nin koruyucu sihi yok olur; artık eşitsizliğin kol gezdiği karanlık arka sokakları görmeme gücünüz elinizden alınmıştır ve kaos size görünür olacaktır.

Östlund, Christian'ın kadına yardım ile yaşadığı kahramanlık ve cüzdanını kaybetme ile duyduğu pişmanlık hissi arasında modern insanın tercihlerini sorgularken, bizi göçmenlerin



kaos bölgesine götürür. Christian, cüzdanını çaldığı kaos sokağından, düzenlenmiş evreni olan müzeye, diğer deyişle kozmosuna döndüğünde başından geçenleri anlattığı asistanı Michael'den yardım talep eder. Ten rengi ile en azından atalarının bir grubunun göçmen olduğu anlaşılan melez Michael, -beyaz bir İsveçli'nin yapması beklendiği gibi- polise başvurmanın faydasız olduğunu söyler. Östlund'un burada modern olmayan toplumlarda gerçekleşmeyen kamusalığa mı işaret ettiği bilinmemekle birlikte, melez asistan Michael telefon sinyallerinin alındığı apartmanda ikamet edenlere bir tehdit mektubu yazarak, sorunun mali çalınan ve çalanlar arasında, kamuyu karıştırmadan halledilmesini önerir. Östlund sonrasında izleyicisini, hırsızlık eyleminin doğal faili göçmenlerin semtine doğru sürükler. Yaşartürk'e göre (2018); Öteki'nin yarattığı korku, kamera arabada yalnız kalan Michael'e eşlik ettiğinde elle tutulur hale gelir. Christian'ın elli daireye tek tek mektup bıraktığını gösteren sekansa, apartmanda merdivenlerin tepesinden yapılmış çekimin yer aldığı sahne önemlidir. Söz konusu çekimde ışıkların söndüğü anda içi karanlık bir kare görüntüsü ortaya çıkar. Filmin düğüm noktası, tetikleyici olayı da burada gerçekleşir. Beyaz üst sınıf Avrupalı, elli aileyi ya da elli kişiyi birden potansiyel suçlu ilan etmekte hiçbir beis görmemiştir.

Christian'ın mektup bıraktığı posta kutularından birisinin sahibi olarak filmde hiç görülmeyen bir ailenin görünen oğlunu seçen Östlund'ın düşüncesi şöyledir: “Onu seçerken aklımızda şu vardı; bir çeşit ‘göçmen çocuk’ imgesini taşımasını istiyorduk. Bu aslında bizim kendi önyargılarımızın oluşturduğu bir imgeydi tabii ki. Ama nihayetinde mülteci krizine ve bununla birlikte ortaya çıkan suçluluğa dokunacak bir oyuncuydu aklımızdaki” (Yücel, 2017). Östlund, mülteci krizi sonrası ortaya çıkan suçluluğun gerçekliğini araştırmaz ya da buna yönelik bir eleştiri sahibi değildir. Hüküm kesindir: Suçluluk mülteci krizinin sonucudur. Her ne kadar film sonunda bu önyargının yanlış olduğunu gösterse de Östlund'un arayışı, yabancı suçluluğunu temsil edecek bir figürdür. Göçmen genç erkeklerin suç ekonomisi dışında bir istihdam alanı yoktur ve “çocuğun, yetişkinleri yanlış bir şey yapmakla suçlaması fikri” de Östlund'un hoşuna gider. Aradığı karakterin cüretkar bir yapıya sahip olması, göçmenlerin suç kariyerine yönelik algılara kapı aralayıcıdır. Öte yandan, filmin ana temasına bağlanan bu yan tema, göç sorununun asıl tema olarak işlenen burjuva toplumuna ait yabancılaşmanın çerperinde durduğunu gösterir (Sayın, 2019; Sayın, 2020). Göçmenin yabancılığı yabancı ile birleştirilir ve göçmen özne kare merdivenler ile temsil edilen rasyonel düzenlenmiş bir toplumsalın kıyısına sürgün edilir.

Östlund, göçmen çocuk ile oluşturduğu Kare dışında tekinsiz çocuk temsili ile ötekini, Kare enstelasyonu reklam filmi ile düşmana dönüştürür. Christian'ın küratör olduğu müzenin sponsorlarını içine alan üst sınıf İsveçlilerin tepkisini çeken reklam filminde (Töle, 2018), “herkesin eşit ve güvende” olduğu Kare içinde bulunan evsiz sarışın bir kız çocuğu patlayarak parçalanır. Östlund, şiddetin göçmen açısından kaçınılmazlığına atıf yapmak üzere, toplumsal sözleşme ile inşa edilen Kare içinde yaşayan bir beyazın dahi masumiyetini yitireceğine vurgu yapar. Filmin başında Christian'ın yürüdüğü sokaklarda kitlelerin görmediği evsiz barksızlar, bu noktada Kare içinde en masum halleri ile şiddetin parçasına dönüşür. Filme göre kitleler bu yakışsız benzetmeye tepki gösterirler; çünkü şiddet ancak Müslüman göçmenlere özgü bir sonuçtur. Östlund konuya şöyle açıklık getirir: “O videonun ilk versiyonunda ne yaptım biliyor musunuz? Kız patladıktan sonra birini “Allahü ekber!” diye bağıştırdım. Sonra bu çeşit çatışmaları beslemek istemediğime karar verip o diyalogu sahneden çıkarttım. Yani biz aslında filmde biraz daha yumuşak bir şey yaptık. Çünkü insanların medyada dikkat çekmek için provokasyon yapması o kadar yaygın bir şey ki bugün. Siyasetçiler sanatçılardan çok daha fazla kullanıyorlar provokasyonu” (Yücel,

2017). Canlı bombaya dönüşen sarışın kız çocuğunun masumiyeti ve anne babası görülmeyen, -diğ r ifade ile- köksüz hiçkimse olan göçmen çocuğun c retkarlığını birleştiren bu nokta farklı kimlik algısına seslenir. Masum kız çocuğunu kendisini patlatmaya iten “Allahu ekber!” ile hırsız olduğu varsayılan cüretkar çocuğun ortak noktaları göçmenlerin kimliklerine dair algıları açığa çıkarır.

Sonuç

Araştırmaya konu iki film  rneğinde Lübnan ve İsv ç gibi birbirinden uzak ve farklı ülkelerin g ç sorunu çerçevesinde yine birbirlerine nasıl bağlandıkları tartışılmaya çalışılmıştır. Küresel eşitsizlik tartışmalarının negatif  rneği olarak Lübnan göçmenler açısından bir arayış, bir çıkış durağı olarak görülür. Orada yaşanılan gündelik, İsv ç  rneğinde güvenli, uzak bölgeleri de etkiler.

Bu metin çerçevesinde iki film  rneği üzerinden g ç temasına yaklaşılmaya gayret gösterilmiştir. Bunlardan ilki Lübnanlı kadın yönetmen Nadine Labaki'nin *Kefernahum* ismiyle ülkemizde gişe alan filmidir. Labaki, senaryosunu yazanlar arasında yer aldığı ve yönettiği filminde Lübnan'ın başkenti Beyrut'ta yitik göçmen yaşamlarını perdeye getirir. Filme gerçeklik katan en önemli özellik olarak oyuncuların profesyoneller yerine gerçek göçmenlerden seçilmesidir. Başrol oyuncusu Suriyeli kimliksiz göçmen Zain, ailesinde en fazla yakınlık duyduğu kardeşi Sahar'ın biyolojik olgunluğa erişmesiyle bir meta olarak değişim değeri kazanmasını kabullenemez. Kötülüğün kol gezdide sokaklar ve yapay cennet temsilleri arasında biyolojik annesinden görmediği şefkati, Etopyalı kaçak göçmen bir anne ve oğlunda bulmaya çalışır. İçinden çıkmadığı kaos yabancılaştırıcıdır ve her şey değişim değeri üzerinden piyasada satışa sunulmuştur. Labaki, Zain'in *kurtuluşunu*, şiddete başvurmak ve tüm yaşadıklarının sorumlusu olarak kendisini varlık olarak dünyaya getiren anne babasından şikayet etmekte görür. *Kefernahum*, etimolojisine uygun olarak göçmen yaşamları kaosta bırakır, bir kozmos vaat etmez.

Kefernahum, izleyicisinin perdenin dışında kalmasına müsaade etmemekte, kurgusunun içine alıp, olayların akışına teslim etmektedir. Modern bir aile ve Batılı eğitim olanaklarına sahip olmuş Ortadoğulu bir yönetmenin gözünden Lübnan  zelinde, Ortadoğu gündelik yaşamı içinde süregiden toplumsal sorunlar resmedilmektedir. Labaki'nin sinema dili eşitsizliklerden söz etmez, herkesin yoksullukta eşit olduğu bir altd nya vurgusu kulakları doldurur. Film baştan sona yersiz yurtsuzlaştırılmış, kimliksiz göçmen yaşamlarını tema edinir. Bu yoksunluk, metalaşma ile anlam kazanır. Satılık olmayan hiçbir değer kalmaz ortada. Zain'in kız kardeşinin metalaşmasına, Rahil'in oğlunu satışı eklenir. Yoksulluk ve yoksunluktan kurtuluş bu meta-değer değişimi ile mümkün görülür, ancak Labaki'nin objektifinde madunlara bu şans da tanınmaz. Sahar'da, Yonas'ta kurtulamaz. Kimin iyi kimin kötü, kimin masum kimin suçlu olduğu karışır ya da bu altd nyada tüm bunlar aynı kişide buluşur. Labaki, hiçkimsenin suçlanmasına da masum görünmesine de izin vermez. Kendisinin oynadığı modern kadını g stergeleyen avukat rolünde Zain'in annesi Souad'ın “Siz benim hayatımın ne zorluklarla geçtiğini nasıl bilebilirsiniz ki beni yargılayabilirsiniz? Benim yerimde olsanız yaşamınızı sonlandırırđınız” haykırışı ile suskunlaşır.

Labaki gerçek göçmenlere karakterleri dağıtarak, onların kendi gerçekliklerini perdeye yansıtmalarına olanak verirken, filmi oyun olmaktan çıkartır ve bizzat gerçekliğin göstergesine dönüştürür. *Kefernahum*, taş gibi sert bir gerçeklikte ortaya çıkan sayısız gösterge ile yersiz yurtsuz göçmen yaşamları üzerinden yoksulluğu şematize eder fakat göstergeler, karakterler



arasında sürekli yer değiştirir. Zain saflığın göstergesidir, fakat Yonas'ı satmaktan kaçamaz ya da katile dönüşmesi kaderidir. Dışıl öğeyi temsil eden Sahar ve Rahil, göçmenler alt dünyasında bedenlerinin değerle değiştiği ticaretin metasına dönüşürler. Lunapark, sahte bir cennetin, örümcek adam sahte bir kahramanın göstergesidir, fakat Zain'in bilinmeyene kaçıışı, kendisini bu sahte cennete ve kahramana sürükler.

Göç teması çerçevesinde tartışılan ikinci film Ruben Östlund'un senaryosunu yazıp yönettiği *Kare*'dir. "Kare içinde herkes eşit ve güvencedir" leitmotifi üzerinden kozmosu andırır. Sınırların belli olduğu ve güvenliği tehdit edeceklerin içeri alınmadığı Kare düzenlenmiş güvenli bir evreni temsil eder. Östlund'un filmi, modern kapitalist toplumda metalaşma ve yabancılaşmaya yönelik bir hiciv olarak değerlendirilir ve tüm eleştirmenlerce mülteci sorunlarına yaptığı vurgu ile önplana çıkarılır. Labaki'nin aksine Östlund bir kozmos sunar izleyicisine, fakat bu kozmos burjuva toplumunun yazgısından kurtulmayı başaramaz. Üstelik bütün arındırılmışlığı, yalıtılmışlığına rağmen göçmenlerin tekinsiz yaşamları ile iç içe girer. Başroldeki Christian karakteri, bir toplum sözleşmesi ile inşa edilmiş kamusallığın içinde soylu sınıfların temsilcisidir ve onlara sunduğu hizmetlerin değeri üzerinden seçkin bir yaşam sürer. İsveç toplumunun diğer yerli üyeleri gibi Christian da toplumsal ağlardan aşağı düşmüş kimselerin içinden geçer ve onları görmez. Güvenli bir katedral olarak *Kare*, kahramanlık ve pişmanlıklara izin vermez. Bir anomali halinde kalkıştığı kahramanlık gösterisi, sonrasında başlayacak pişmanlıklara kapı aralar ve Kare dışındaki kaos bölgelerini kendisine gösterir. Östlund, sınırlar ile kimlik bulan Kare'yi ve güvenliğini inşa için ihtiyaç duyulan öteki ve düşmanın ortaya çıkışının yapay ve kurgusal olduğunu gösterir. *Kare*, aslında insanın yabancılaşmasının, güvensizliğinin kaynağı olduğunu, insanı da içine alan bir nesneleşmenin yarattığı çürümeyi gözler önüne serer.

Geometrik bir şekil olarak kare, dört kenarın eşitliğini vurguladığı gibi güvenli sığınağı içindeki herkesi de eşitler. Bir ayrıcalık olarak eşitlik güvenlik duygusunu da yerleştirir. Östlund bu ayrıcalığın yitiminde olacakları; filmde bütünleştirilen Cristian'ın telefon ve cüzdanının çalınması, Kare enstelasyonu reklam filminde beyaz Avrupalı kız çocuğunun kendini Kare içinde patlatması ve performans sanatçısı Oleg'in program dışı gösterisinde tartışır. İzleyiciye gösterdiği, Kare'nin sağladığı ayrıcalıkların yitirilmesinin savunmasız kıldığı öznelerin Kare'de edindikleri ahlakı da yitirdiğidir. Bu sorgulama, müze ile göstergelenen burjuva etiğinin ikiyüzlülüğünü vurgular. Müze, geçmişten biriktirilen değerlerin göstergesidir. Filme konu müze monarşi ailesine ait saray binasında yer alır. Müze önünde halkın sevgisini ödül olarak gören Karl XIV. Johan heykelinin, filmin teması olan enstelasyon çalışması esnasında özensizce yıkılması, bu değerlerin yapaylığına dikkat çeker. Filmde tartışılan anlam bu değerlerin yapaylığı yanında, yitiminde ortaya çıkan saldırganlıktır. Cristian da Oleg'in güvenliklerini yok ettiği seçkin davetliler de korunaksız kaldıklarında sahip oldukları varsayılan ahlaki davranıştan vazgeçerler. Tekin olmayan göçmen semtlerinde varlığı tartışılmayan güvensizlik, ayrıcalıkların yitilmesiyle Kare'yi de kaplar. Beyaz bir Avrupalı masumluğunu temsil eden sarışın bir kız çocuğu -ya da melek-, canlı bomba olarak Kare'nin içinde kendini patlatır. Kozmos dağılır, kaos ortaya çıkar. Kare'nin güvenliği, içinde yükümlülükler yerine getirildiği sürece yaşamın kaosunu örter. Kare dışında süren yaşamlara bulaşmadığı, ayrıcalıklar mabedi terkedilmediği sürece güvende kalınır.

Östlund'un burjuva etiğine yönelik eleştirisi, aşırı rasyonel bireyci kimlik olarak Cristian'da anamlanır. O, kendisine tanımlanan ayrıcalıklar içinde huzurlu bir yaşam sürmekte, bu yaşamı etik bir duruşla yüceltmektedir. Filmin kadın başrol karakteri Anne'nin evinde beslediği

şempanze ve Oleg'in performans olarak seçtiği şempanze taklidi ön-ilk olana, diğer ifade ile ilkele yönelik atıflardır. İlkelin biyolojik varsayılan tepkileri ve kadına yönelen şiddeti, saygınlık ile ilgili tatminlerin yaşandığı yemekte ortaya çıkar. Sahnenin sonu ilkel tepkilerin dizginlenemez yükselişini görüntüler. Öte yandan Anne'nin evinde yaşayan şempanzenin hiç de kıskançlık duymadığı seksüel birliktelik, Cristian için de sadece biyolojik gereksinimlerin sonucudur. Bir başka anlam doğurmaz. Bu noktada Östlund, savunmasızlığın, tehditlere açık bir yaşamın ortaya çıkardığı doğa halini vurguladığı eşitlikte yapay etik ilkeleri sorgular. Onun Kare'ye yüklemeye çalıştığı anlam, doğal halinde korunaksız bir yaşama ve tekinsiz sokaklara mahkum edilmiş göçmenler ile güvenli mabetlerinde ayrıcalıklara erişmiş soylu kimliklerin özdeşliğidir.

Kaynaklar

- Açar, M. (2019, Ocak 25). Kefernahum'da Yaşayanları Anlamak. <https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/2301598-kefernahumda-yasayanlari-anlamak>. Erişim Tarihi: 05.10.2020.
- Albayrak, H.A. (2019, Ocak 25). Kefernahum: Yakından Tanıdığımız Kimliksizlerin Cehennemi. <https://www.ekdergi.com/kefernahum-yakindan-tanidigimiz-kimliksizlerin-cehennemi/>. Erişim Tarihi: 03.10.2020.
- Alkın, Ö. (2017), Einleitung. In Ö. Alkın (Edt.) Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Düsseldorf: Springer. 1-21.
- Alkın, Ö, Kapusuz, H. (2017). Das Migrationsdrama "Das deutsche Kind" (NDR, 2017). Geschichte, Filmographie und Analyse deutsch-türkischer TV-Produktionen. In: Zeitschrift Rundfunk und Geschichte (Sonderheft zur 47. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte in Bonn). 27-54.
- Aşlıoğlu, E., Işık, M. (2020). Nadine Labaki Sinemasında Kadın Temsili. Erciyes İletişim Dergisi. 7(2). 917-938. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1205113>. Erişim Tarihi: 30.01.2021.
- Ayyoubi, M. (2020), Lübnan'daki Suriyeliler ve Göç Yönetiminde Belediyelerin Rolü. <http://uclgmewa.org/l%C3%BCbnandaki-suriyeliler-ve-g%C3%B6%C3%A7-y%C3%B6netiminde-yerel-y%C3%B6netimlerin-rol%C3%BC/>. Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Civelek, M., Türkay, O. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. Alanya Akademik Bakış Dergisi. 4(3). 771-787.
- Critchley, S. (2013), İmansızların İmanı, E. Ünal (çev.), İstanbul: Metis.
- Debord, G. (1996), Gösteri Toplumu ve Yorumlar. A. Ekmekçi, O. Taşkent (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Dürüşken, Ç. (2019), Antikçağ Felsefesi, İstanbul: Alfa, 3. Basım.
- Gaiman, N. (2009), Mezarlık Kitabı, E. Öncül (çev.), İstanbul: İthaki.
- Getino, O, Solanas, F. (Tarihsiz). Toward a Third Cinema. 107-132. <https://ufsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/05/toward-a-third-cinema-getino-y-solanas-tricontinental-1969.pdf>. Erişim Tarihi: 10.03.2021.
- Grönstad, A. (2020), Conditional Vulnerability in the Films of Ruben Östlund, In Dancus, A.M., Hyvönen, M, Karlsson, M. (Edits.), Vulnerability in Scandinavian Art and Culture, Cham: Palgrave Macmillan. 19-31.
- Helliwell, J.F., Layard, R., Sachs, J.D., a.o. (2021). World Happiness Report 2021. <https://happiness-report.s3.amazonaws.com/2021/WHR+21.pdf>. Erişim Tarihi: 28.03.2021.
- Hemmendorf, E. Bober, P. (Yapımcı), & Östlund, R. (Yönetmen). (2017). Kare [Sinema Film]. İsveç: Plattform Produktion Coproduction Office.
- Hobsbawm, E. (1987), İmparatorluk Çağı 1875-1914, Vedat Aslan (çev.), Ankara: Dost.
- Hobsbawm, E. (1996), Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılikler Çağı, Y. Alogan (çev.), İstanbul: Sarmal.
- Iom.int. (2020). https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2020.pdf. Erişim Tarihi: 16.03.2021.



- İşıkloğlu, D. (2005). *Kültürlerin Kesişimi, Aksanlı Sinema ve Almanya'daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmelerin Sinemasal Üretimi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaplan, M. (2018). Üçüncü Sinemada Devrimci Kimliğin Sunumu: Türk Sinemasından Örnekler. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*. 20. 30-53. http://www.istjss.org/resim/2018_spring_20_3.pdf. Erişim Tarihi: 28.09.2020.
- Levent, S. (2016). "Zorunlu Göçe İlişkin Belleğin Oluşmasında Filmlerin Katkısı: Dedemin İnsanları ve Bir Tutam Baharat Filmlerinin Alınlanması. *Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*. 3(2). 436-466.
- Merkt, M. Mouzanar, K. (Yapımcı), & Labaki, N. (Yönetmen). (2018). *Kefernahum [Sinema Filmi]*. Lübnan: Mooz Films.
- Myers, F. (2018, Nisan 20). The Square: a vicious satire on the new elite. <https://www.spiked-online.com/2018/04/20/the-square-a-vicious-satire-on-the-new-elite/#.WwgVI0iFPIV>. Erişim Tarihi: 15.09.2020.
- Naficy, H. (2001), *An Accented Cinema*. Princeton: Princeton University.
- Özkoçak, Y. (2019). Göçmen ve Sinema Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3(3). 429-452. <https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ahmet.oktan/126075/Avrupa%20Göçmen%20Sineması%20ve%20Türk%20Asıllı%20Yönetmenler.pdf>. Erişim Tarihi: 28.09.2020.
- Özün Bağder, D. (1999). Sinema Göstergibilimi. *Dilbilim Araştırmaları*. 143-152.
- Sayın, H. (2018), *Course of Migration: From Marginalization to Enemization*, In İpek Turkan, I.Z. and Bayındır Goularas, G. (Edits.), *International Migration and Challenges in the Beginning of the Twenty-First Century*. Lanham: Lexington. 41-54.
- Sayın, H. (2019). Katmerli Bir Yabancılaşma Olarak Göçmenlik Üzerine Kavramsal Bir Açıklama Denemesi. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*. Bor Özel Sayısı: 49-66.
- Sayın, H. (2020). Başkasına Ait Olmaya Yazgılı Öznelerin Gezindiği Karanlık Arka Sokaklarda Büyübozumu. *Çalışma ve Toplum*. 1(64). 169-194.
- Sınmaz, K. (2020, Aralık 21). Lübnan'daki Filistinli Mülteciler: 75 Yıldır Yok Sayılan İnsanlar. https://insamer.com/tr/lubnandaki-filistinli-multeciler-75-yildir-yok-sayilan-insanlar_3556.html. Erişim Tarihi: 09.03.2021.
- Sirkeci, İ. ve Cohen, J.H. (2015). Hareketlilik, Göç, Güvenlik. *İdealkent*. 15. 8-21.
- Sivas, A. (2012). Göstergibilim ve Sinema Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 11(21). 527-538.
- Teksoy, R. (2005), *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Birinci Cilt. İstanbul: Oğlak.
- Töle, H. M. (2018). Çağdaş Sanat Tartışmaları Bağlamında "Kare" Filmi Üzerine Bir İnceleme. *İdildergisi*. 7(46). <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1528714279.pdf>.
- Traverso, E. (2009), *Geçmiş Kullanma Klavuzu Tarih, Bellek, Siyaset*, I. Ergüden (çev.), İstanbul: Versus.
- Vincenti, G. (2008), *Sinemanın Yüzyılı*. E. Ayça (çev.), İstanbul: Evrensel, 2. Basım.
- Wallerstein, I. (2011), *Dünya Sistemleri Analizi*, E. Abadoğlu, N. Ersoy (çev.), İstanbul: bgst, 2. Basım.
- Wayne, M. (2019), *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*, E. Yılmaz (çev.). İstanbul: Yordam.
- Willemen, P. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler. S. Aydınlı & D. Okay Yıldırım (çev.). *sinecine*. 6(1). 133-163. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/671425>. Erişim Tarihi: 28.09.2020.
- Yaşartürk, G. (2018, Ocak 10). Kare: Kendini Tehlikede Hisseden Modern Maymunun Hikayesi. <https://ayrintidergi.com.tr/kare-kendini-tehlikede-hisseden-modern-maymunun-hikayesi/>. Erişim Tarihi: 04.10.2020.
- Yıldırım, A. (Tarihsiz). Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi. <http://egitimvebilim.ted.org.tr>. Erişim Tarihi: 06.02.2021.
- Yücel, F. (2017, Aralık 10). Kare'nin Yönetmeni Ruben Östlund ile Söyleşi. <https://altyazi.net/soylesiler/15603/>. Erişim Tarihi: 29.09.2020.

EXTENDED ABSTRACT IN ENGLISH

The Tides Between Chaos and Cosmos

An Evaluation of Immigrant Lives in Purgatory with Considering the Films “The Square” and “Capernaum”

Migration is a movement in search for a safe place as well as a quest for identity within the new environment with the totality it composes. This movement affects the time and place, transforms the moving subject, and resorts to its whole contents. An immigrant is a person, moving from a chaotic place where his\her personal safety is in jeopardy, heading for a settled universe or cosmos where s\he might realize him\herself.

As one of the most important commercial arts, cinema by its strong appeal to the masses' minds has made art more accessible, thus ending its exclusive enjoyment by privileged classes. Cinema is commonly divided into three categories. First comes American Cinema, the dominant one, which considers the audience as a customer to be entertained. The second category adds an artistic ambition to the aforementioned aim and displays a reformist posture.

The third category represents the alternative against those two cinemas; these are movies made to confront their audiences with societal issues and react to them. Migration-themed movies usually belong to this third cinema category. In this paper, Nadine Labaki's *Capernaum* (2018), and Ruben Östlund's *The Square* (2017), will be discussed against the backdrop of migration.

This paper aims to discuss in what ways different countries such as Lebanon and Sweden are connected to each other in both films that are the subject of the research. As a negative example of global inequality debates, Lebanon is viewed by immigrants as a quest, an exit stop. The daily life experienced there also affects safe remote areas, such as Sweden.

Capernaum, is a word used to refer to "chaos". In the New Testament it is presented as a cursed village and used in common language as a synonym for "hell and chaos". The pre-credit introduces the viewer to a chaotic environment where a male child is examined by a doctor and a group of fugitive immigrant women after they have been arrested or sentenced; after the opening credits, it confines its audiences to rising chaos with a flashback narration. The boy, Zain, who will be the end of the developing events in the film, escaping from the life he is condemned to live, blames his parents for the violence he is sentenced into a cinematographic language. Zain is brought before a court, having decided to take civil action against his parents for giving birth to him, never declaring him to the authorities, therefore depriving him of any identity and subsequent neglect.

Zain is a member of a large immigrant family, with no official status and earns their living on drug selling. He also does petty jobs in the criminal economy. In his family, Sahar is the main supporter. When Sahar reached puberty she was sold as a merchandise. This situation which deeply affects Zain and prompts him to leave what he can no longer call "home".



Labaki places Zain's silhouette against a funfair that is the shadow of heaven or a cosmos but reminds us that this silhouette is artificial. All appearances of the cosmos result in chaos for the immigrant.

Zain meets with another illegal immigrant Rahil from Ethiopia. In the funfair, she is maybe of lower national status than him and moves to the immigrant hut where he lives in with her baby Yonas. Rahil's efforts to migrate to a safer universe transform her into a trade commodity that results in her to be caught as a fugitive immigrant. Zain, after Rahil, takes care of baby Yonas and starts to sell the drug in uncanny streets. The chaos from which he cannot escape brings him to the heights of alienation and sells Yonas at the price of a ticket taking him to the cosmos or heaven, he covets. Labaki doesn't find this much load too heavy for a child and introduces Zain to murder, which is the top of violence in order to let him continue his own adventure.

Labaki, who does not allow a respite to her audience with Capernaum, leaves the immigrants lives in utter chaos with no promise of cosmos whatsoever. By casting real immigrants, thus allowing them to project their own reality onto the screen, the film desists from being a play to be transformed into an avatar of reality itself. Capernaum schematizes poverty through the lives of homeless immigrants, with countless signs carved in a hard-boiled reality, but in so doing, the signs are in constant flux between characters.

The Square, directed by Ruben Östlund in 2017, stages the opposite of Labaki's chaos area: the cosmos. The Square, as a secure temple of modern capitalist society, guarantees security and equality for everyone that lives within its limits. The movie shows that this security is only attainable/sustainable by becoming insensitive to inequalities. One is safe as long as one does not hear the inner cry of the passers-by. The meaning he tries to ascribe to the Square is the identities of the immigrants on one hand, who are condemned to an unprotected life in the state of nature and the haunted streets, and the noble on the other hand, who have attained privileges in their safe temples. When Christian, the protagonist, literally thinks and acts out of the box and makes an attempt at bravery, the magic breaks. Paying heed to a cry for help in the street, thus falling into a trap ends in his wallet and mobile phone being stolen, which in turn throws the film into the midst of the day-to-day lives of immigrants. What the cosmos used to give in return for abiding with the consensus -not seeing, not hearing, and not asking questions- shatters, and the darkness of the chaotic environment in which immigrants live permeates the movie. Christian, as an individual, who embodies the haves of Sweden, accuses a universal unnamed immigrant, and threatens him, this action causes irreparable harm to a child who symbolizes innocence.

The immigration issue through the immigrant boy figure Östlund portrays as the innocent other is one of the sub themes of the film and takes place at the periphery of the main theme, bourgeois social alienation as a whole. The second sub theme linking the film to migration is the homeless blonde girl blown upon an explosion happening in The Square. This snapshot viewed in the commercial for The Square's exhibition, is the direct cause of reactions that will force Christian to leave the curatorship of the museum in Östlund's script. While this representation, when ascribed to a white child is viewed as inappropriate, this violence, reminiscent of a suicide bomber, is deemed suitable for a dark-skinned Muslim immigrant. Östlund renders visible the prejudices that turn the other into an enemy.



REFUGEE CRISIS IN INTERNATIONAL POLICY

VOLUME I

LEGAL AND SOCIAL STATUSES OF REFUGEES

Edited by

Hasret Çomak, Burak Şakir Şeker, Mehlika Özlem Ullan,
Yaprak Civelek, Çağla Arslan Bozkuş



TRANSNATIONAL PRESS LONDON



www.tplondon.com

[REFUGEE CRISIS IN INTERNATIONAL POLICY – VOLUME I](#)

[Legal And Social Statutes of Refugees](#)

Edited by Hasret ÇOMAK, Burak Şakir ŞEKER, Mehlika Özlem ULTAN, Yaprak CİVELEK, Çağla ARSLAN BOZKUŞ

Published: 19 May 2021

