

## 8. SINIR KENT: TANCA

Par Patricia Pisters

Çev.: Kağan Taşbaş



Avrupa ve Afrika sınırında eşsiz bir çevre kent olan Tanca, son zamanlarda daha çok okyanusu aşarak İspanya'ya gitmeye çalışan yasadışı göçmenlerle tanınıyor. Leila Kilani'nin *Tanca, Ateşe Verenlerin Düşü* (2002) adlı belgeseli, kimliklerini geride bırakmak isteyerek 'ateşe veren'<sup>106</sup> insanların sosyo-politik düşlerini vurucu bir biçimde anlatmaktadır. Tanca, hâlâ pek çok

106) "Ateşe vermek" deyimi, Fasça'nın Herraguas lehçesinde, Mali, Senegal, Moritanya başta olmak üzere Afrika ülkelerinden insanların, Tanca'yı Avrupa'ya geçiş noktası olarak kullanan, geri dönüşü olmayan bir yolculuk uğruna kimlik belgelerini ve dolayısıyla kimliklerini yakarak yok edişlerini nitelemek için kullanılmaktadır. Metnin bundan sonraki kısmında bu eylemi nitelemek için "ateşe vermek" ve bu eyleme başvuranlar için de "ateşe verenler" sözcüğü kullanılacaktır. (ç.n.)

insanı, özellikle de Avrupalı ve Amerikalıları etkilemeye devam ediyor. André Téchiné'nin *Geçmişte Kalan Aşk* (2004) adlı filminde, başkarakter Antoine (Gerard Depardieu), tamamen kişisel bir motivasyonla, ilk aşkı Cecile'in (Catherine Deneuve) kalbini tekrar kazanmak için Avrupa'yı terk ederek Tanca'ya gelir. Téchiné de filmde 'kimliklerini ateşe verenler'e değinmektedir. Bir sahnede, Antoine ve Cecile, ülkelerinden gitmek için fırsat kollayan ve geleceklerini tartışan bir grup insanın arasından geçip gider. Ancak ilk bakışta, bu 'ateşe verenler', yitip gitmiş tutkularına odaklanmış vaziyetteki ana karakterlerle doğrudan ilişkili değildir.

Bu filmlerde tutkunun Tanca'yı ikiye bölen ve açık şekilde zıt yönlerde biçimlenen halleriyle çarpılan ben, aynı tutkunun diğer çekici yönleri de olup olmadığını merak ettim. Pek çok film ekibinin kameralarını kapıp bu kentin garip büyüsünü filme aktardığını fark etmem uzun sürmedi. Gerçekten de 19'uncu yüzyıldan itibaren Tanca, Batı'nın ve Doğu'nun imgeleminde, son derece karmaşık, kaotik, tehlikeli ve aynı zamanda çekici ve oldukça açık bir kent olarak önemli bir yer tutmuştur. Yerli halk, dışarıdan gelip yerleşenler, kaçakçılar, ajanlar, gezginler, turistler ve her türden göçmen bu kente gelerek, bu kentten giderek, tarih boyunca daima kentin değişen dinamikleri olmuştur. Ben de bu değişken dinamik nedeniyle, çağdaş dünyada merkez ve çevre arasındaki değişen dinamiği tartışma biçimlerinde Tanca'nın paradigmatik bir vaka olabileceği hipotezini ileri sürmek istiyorum.

Bu hipotezi geliştirmek için tarihte yolculuğa çıkmam gerekiyor. Zaman kavramına (tarih, bellek ve geçicilik anlamında), zamana dair bu görüşleri ortaya koymak amacıyla iki kısma ayırdığım analizim sırasında tekrar geri döneceğim. Tanca, oldukça karmaşık ve hatta efsanevi bir kent olduğundan, sunumumun ilk kısmında Tanca'yı bugünkü Tanca yapan geçmişine ilişkin kısaca bilgi vermek istiyorum. Bir tür meta-Bergsonyan/Deleuzyen modaya uyararak, bunu Tanca'da çekilmiş (pek çok film arasından)

bazı filmlere göz atarak yapacak, bunları da 'geçmişin katmanları' olarak ele alacağım.<sup>107</sup>

İkinci bölümde ise çağdaş post-kolonyal Tanca'ya ve zaman kavramının kendisine post-kolonyal teoride tanımlanma biçimiyle işaret ederek, daha kuramsal bir düzeye geçeceğim. Post-kolonyal duruma ve Homi Babha tarafından "Tanca'nın geçiciliği" ile tanımlanan faillik sorusuna değineceğim. Son olarak, Tanca'nın geçiciliğine, merkez ve çevre arasındaki taşıyıcı dinamiğin anlaşılması için ihtiyacımız olduğu önermesini ileri süreceğim.

### 'Geçmişin Katmanları': Tanca'nın Tarihini Görüntülemek

Bergson'a göre, içinde bulunulan an ve tüm anlık alımlamalar, zaten geçmişte kalmıştır. Bergson, mutlaka kronolojik bir düzen içinde saklanıyor olması gerekmeyen, yeniden toplanmış imgelemlerde korunan bir geçmişte yaşadığımızı ileri sürmektedir. Yaşanan anın her bir uğrağı, geçmişin bir katmanına sızramaya davet eder.<sup>108</sup> Deleuze, bu modeli daha sonraları sinema ve sinematografik bilinçle ilişkilendirerek geliştirmiştir.<sup>109</sup> Bu fikirler daha önceki başka çalışmalarda ayrıntılandırıldığından tekrarlamak istemiyorum.<sup>110</sup> Benim yapmak istediğim şeyin basit bir biçimde, kronolojik olmayan bir düzende ve meta-düzeyde imgelerde saklanan söz konusu geçmiş kavramını ele alarak, bunu pek çok filmde Tanca tarihini resmeden bir metodoloji olarak kullanmak olduğunu söyleyebilirim. Elbette bu filmler tarihin kendisi değildir, ancak değineceğim tarihsel koşullar ve olaylarla doğrudan ilişki-

107) Bkz. Henri Bergson, *Matter and Memory*. (İngilizce'ye çeviren) N.M. Paul and W.S. Palmer. New York: Zone Books, 199 and Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*. (İngilizce'ye çeviren) Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: The Athlone Press, 1989. *Passagen 2000: The City, Pace and Space* içinde, Mieke Bal ve David Vanderburgh (eds.) kenti var eden zaman katmanlarına gönderme 'the city as we now inhabit or know bears bits and pieces of pasts'. In *Parallax*. Taylor & Francis Ltd, 1999, s. 3.

108) Bergson, *Matter and Memory*, 'Of the Survival of Images: Memory and Mind', ss. 133-177.

109) Deleuze, *The Time-Image*, third and fourth commentaries on Bergson, ss. 44-126.

110) Bkz. Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*. New York and London: Routledge 2003; Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge 2002; Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

lidirler. Taşıdıkları imgelemlerle, tarihsel bilincimizde oynayacakları bir rolleri vardır.

Tüm filmler, her biri diğerinden ayrılmış bir perspektife sahip en az üç zamansal katmandan oluşur: filmdeki hikâyenin geçtiği zaman; filmin üretildiği, filmin biçimini ve içeriğinin örtük ve sarıh oluşunu etkileyen zaman ve filmi izlediğimiz, daha önce sunulmuş olan olayları algılayışımızı başkalaştıran zaman. Bu bölümde, diğer iki katmanı şu an için göz önünde bulundurmaya ilk zamansal katmana, filmin hikâyesinin geçtiği zamana odaklanacağım. Böylece, kentin tarihsel gelişiminin ana hatlarını, daha az veya çok ölçüde kronolojik olarak yeniden kuracağım.

### Rüzgâr ve Aslan

*Rüzgâr ve Aslan* (John Milius, 1975) adlı Amerikan yapımı film, Tanca'yı 1904 yılında, pek çok emperyalist gücün bir ayağını Fas'a sağlam biçimde basarak, Afrika ve Arap dünyasına açabileceği bir yer olarak resmeder. 19'uncu yüzyıldan günümüze Tanca, Fransa, İspanya, Almanya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nin diplomatik ve ticari misyonlarının gerçekleştiği bir yer olagelmiştir. Film, Fas'ın Fransa ve İspanya'nın hamiliği altına girmesinden uzun yıllar önce, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Fransız entrikalarının etkisine duyduğu antipatiyi dile getirmesiyle neden olduğu skandaldan bir yıl sonrasında geçmektedir. Bunu, Tanca'nın açık bir serbest bölge olarak ilan edildiği 1906'daki Algericas Konferansı izlemiştir. Sonunda, 1923 tarihli deklarasyonla Tanca, uluslararası alan olarak 7 temsilci ülkeden (İngiltere, Fransa, İspanya, İtalya, Almanya, ABD ve Fas) oluşan, aralarında Arap ve Yahudilerin de bulunduğu bir uluslararası kurulca yönetilmeye başlamıştır.

Filmdeki olay örgüsü, Ion Perdicaris (filmde bir kadın tarafından, Candice Bergen'ce canlandırılmıştır) adında, Amerikan vatanşası olduğu düşünülen birinin kaçırılması etrafında şekillenen ve Perdicaris Meselesi olarak bilinen gerçek bir olay etrafında şekillenmektedir. Bu kişiyi kaçırarak kişi ise Batı etkisine karşı çıkmak amacıyla Fas sultanına baskı uygulayan, sultanı Avrupalıla-

rın kuklası olarak gören Rifli bir kabile reisi olan Raisuli'dir (Sean Connery). Filmde önemli bir diğer rol ise 1904'te Tanca'ya savaş gemileri göndererek, kaçırılan Amerikalının serbest bırakılmasının sağlanması için Faslı yetkililere baskı uygulayan Başkan Theodor Roosevelt'e (Brian Keith) verilmiştir. Perdicaris'in Yunanistan yurttaşı olduğu gerçeği, tam da resmi tarihle aynı doğrultuda, filmde de ifade edilmez.

Filmde, Fransızlar ve özellikle de Almanlar, Amerikalılara kıyasla çok da medeniyetten payını almamış, onlardan daha güçsüz bir şekilde tasvir edilmiştir, Amerika'nın kendi ulusal niteliklerini tasviriyse oldukça ilginç olmakla birlikte, bu yazının konusu değildir. Burada özellikle vurgulamak istediğim, sonunda uluslararası bölge statüsü alan Tanca'nın, pek çok emperyal güç açısından nasıl bir uluslararası mücadele zemini olarak sunulduğudur.

### *Tanca Görevi*

Tanca'nın uluslararası bölge statüsüne daha sonra tekrar döneceğim. Ancak daha önce, İkinci Dünya Savaşı olarak adlandırılan bir başka tarihsel uğrağa geçmek istiyorum. İkinci Dünya Savaşı sırasında uluslararası statüsü nedeniyle Tanca, bir casus yuvası ve bulunulması oldukça tehlikeli bir yer haline gelmiştir. Aynı zamanda burası, Vichy Fransa'sına karşı direnişin örgütlendiği yer olmuştur. *Tanca Görevi* (Hunebelle, 1949) adlı Fransız filmi, Tanca'nın bu şöhretine atıfta bulunan pek çok casusluk filminden birisidir. Film, klasik bir korku filmi olup, Hitchcockyen McGuffin'i\* denizin öte tarafına geçirilmesi gereken gizli bir mesajdır.<sup>111</sup>

Film, Tanca'nın başta bir denizaltı periskopundan gösterilen görüntüsüyle, Paris'te bir stüdyoda çekilen sahnelerin çekimlerini bir araya getirir. Tanca'nın uluslararası direniş ve casusluktaki tarihsel rolünün de ötesinde, filmde İspanyolların ve (yine) Almanlar'ın berbat insanlar olarak tasvir edilişlerine değinmek isti-

\* Sinemasal bir anlatı aracı. (ç.n.)

111) İspanyol ve Fransız yönetmenler *Tanca'nın Gizemi* (Carlos Fernandez Cuenca, 1942), *Tanca'da Tuzak* (Riccardo Freda, 1958) ve *Gizli Ajana Ağıt* (Sergio Sollima, 1967) adlarıyla benzer filmler yapmışlardır. 1987'de John Glen Ajan 007, James Bond'u, *Gün Işığında Suikast* filmi casus yuvası haline gelmiş Tanca'da soğuk savaşın sonlarına doğru çekmiştir.

yorum. Savaş süresince Tanca'yı işgal eden İspanyollar genç Louis de Funes tarafından aptallaştırılmıştır, Fransız casuslarını yakalayan Almanlar ise Hitler'in tarihsel çekimlerine atıfta, Alman yetkililer tarafından öldürülmüştür.

### *Efsane Kent*

Savaştan sonra Tanca tekrar uluslararası statüsünü kazanmış ve özgürlükçü iklimiyle nam salmıştır. Bu anlamda, Peter Goedel'in 1996 tarihli *Tanca, Efsane Kent* belgeseli ilgi çekicidir. Film, Tanca'nın 40'lar ve 50'lerde, egzanterik milyoner ve ünlü sanatçılar için adeta bir oyun alanı haline gelerek kazandığı efsanevi şöhreti, gizli ajanlar ve her türden dolandırıcı ile kumarbazların değişmez buluşma adresi olduğu, 'altın yılları' hakkındadır. Film, dört tür görüntüyü birleştirir: Çekilen görüntülerle savaş ve bağımsızlık mücadelesi dönemindeki şehrin tarihsel belgesel görüntüleri; Tanca'ya giderek kurmaca geçmişini hatırlayan aktör Armin Mueller Stahl'ın görüntüleri, Stahl'ın bağımsızlık ayaklanmaları sırasında kazayla ölen Fransız nişanlısı Marie'yle mutlu günlerinin geçtiği bu kurmaca geçmişin dramatize edilmiş geriye dönüş görüntüleri; o güzel eski günleri hatırlayan Avrupalı ve Amerikalılarla (en bilineni Paul Bowles), Avrupalıların tüm kentte partiler verdikleri, Amerikalı ve Avrupalı yazarların (William Burroughs, Tennessee Williams, Samuel Becket, Jean Genet'nin de aralarında bulunduğu pek çoğunun) kente gelerek 'beyaz Noel' (beyaz, Paul Bowles'in filmde esprisini yaptığı gibi elbette kara gönderme yapmamaktadır), kentin tüm uluslar ve tabii ki Batılı uluslar için de, neşeli ve büyülü bir buluşma mekânı olarak görüldüğü röportajın görüntüleri.

Avrupalılar, nüfuz sahibi sadece üç aristokratik Fas ailesinin efsanevi kentin büyülü rüyasına katılabildiğini hatırlamaktalar. Yazar Mohamed Choukri, filmde ayrıcalık sahibi olmayanların bakış açısından konuşan tek Faslı olarak Avrupalıların, Faslıları hizmetkârları olarak gördüklerini belirtmektedir. Aynı altın yıllarda, Tanca yine de hiçbir zaman filmde de gösterildiği gibi bağımsızlık mücadelesinde kilit rol oynamamıştır. 1947'de Sultan

V. Muhammed, ünlü Tanca konuşmasında İstiklal Partisi'ne, bağımsızlık için tam desteğini ilan etmiştir. 1952'de Tanca'daki yoğun ayaklanmalar, 1956'da gerçekleşen bağımsızlık talebini daha yüksek sesle haykırmıştır. Tanca artık uluslararası bir alan değil, Fas Krallığı'nın bir parçasıdır. *Tanca, Efsane Kent*, bu tarihsel uğrakları önemli arşiv görüntülerinden yararlanarak dillendirmiştir. Ancak tüm bu görüntüler, bağımsızlık sırasında nişanlısını kaybeden ve nişanlısıyla tüm önemli hatıralarını yeniden yaşadıktan sonra, 1956'da Tanca'da ölen Mueller-Stahl karakterinin kişisel trajedisi etrafında merkezde yer almıştır.

### *Tanca'da Son Yaz*

Alexandre Arcady'nin *Tanca'da Son Yaz*'ı (1987) de 1956 yılında geçmektedir. Klasik bir *film noir* örneği olan filmde, bir özel dedektif dış ses olarak hikâyeyi anlatır, *femme fatale*, sigaralar, gece kulüpleri ve elbette cesetler. Film bir taraftan Tanca'nın ünlü çılgınlığına atıfta bulunurken, diğer taraftan da o yılın önemli politik değişimlerini gösterir. Ancak yine bu değişimler filmin ana derdi değildir. Bunlar hikâyenin fonunu oluşturmakta ve neden pek çok insanın, tıpkı Avrupalı ana karakter olan detektif Richard Corrigan (Thierry Lhermitte) gibi, oradan ayrılmak zorunda kaldığını anlatmaktadır. Filmin DVD'sinde yer alan söyleşide, Alexandre Arcady, Tanca'da film çekmenin bir tür yer değiştirme olduğunu kabul eder. Cezayirli bir *pied noir*\* olarak, filmin çekildiği 80'lerde Fransızlar için 25 yıl önce terk ettikleri bu ülkeyi tekrar ziyaret edebilmeleri pek kolay değildi. Tanca, bu nedenle Cezayirli için bir tür yer değiştirme, kolonyalizmin nihayetinde son bulmasıyla Avrupalının Mağrip'i terk etmeyi reddetmesi filmde yansıtılmıştır. Bu noktaya daha sonra tekrar geri döneceğim. Ancak öncelikle Tanca için yaptığım 'kronolojik tarihsel bakış'ımı bitirmek ve bundan post-kolonyal döneme geçmek istiyorum.

V. Muhammed'in 1961'de ölümünden sonra, II. Hasan'ın hükümdarlığı zamanında, kent tamamıyla ihmal edilmiştir. 1999'dan

beri, yeni kral VI. Muhammed, Tanca'daki sarayında mümkün olduğunca çok zaman geçirmekte ve kentte geniş çaplı inşaat çalışmaları yürütülmektedir. Bugünlerde İspanya'dan pek çok turist, okyanusu Tarifa ve Algericas'tan kalkan hızlı feribotlarla aşmaktadır. Avrupa'da yaşayan Faslılar, deniz kenarında tatillerini geçirmek için bu kente gelmektedir. Kentin tehlikeli şöhreti de eski önemine tekrar kavuşmuştur. Liman hâlâ kaçakçıları (*contrabandeurs*) cezbetmektedir. İspanya'nın 1991'de Schengen Anlaşması'na dâhil olmasından sonra, sınırlarını kapatması ve Avrupa'ya girişte vize istemesinden ötürü, kent tüm Afrika'dan ve Mağrip'ten yasadışı göçmenlerin kentin her yerinden görülebilir diğer kıyılara ulaşmaya çalışmasıyla da önem kazanmıştır.

### **Tanca'nın Geçiciliği: Sinemada Post-kolonyal Faillik**

Tanca'nın tarihsel boyutlarının ana hatlarını, görüntülerin yeniden-derlenmesiyle kabataslak çizdikten sonra, şimdi Tanca'nın son dönemlerdeki filmlerde post-kolonyal bir kent olarak yer almasına geçeceğim. Ancak öncelikle post-kolonyalizm kavramı üzerine birkaç teorik düşünce geliştirmem gerekiyor. Tarihsel olarak, Tanca'da post-kolonyel dönem 1956'da başlamıştır. Post-kolonyel teriminin olası problematik yönlerine inmeyeceğim. Bunun yerine, post-kolonyal eleştiriyi Homi Bhabha'nın "Post-kolonyel ve Post-modern" adlı makalesinde tanımlanan teoriye bağlı uygulama olarak ele alacağım. Bhabha şöyle demektedir:

*Post-kolonyal bakış açıları Üçüncü Dünya ülkelerinin kolonyalizme tanıklığından ve Batı ve Doğu, Kuzey ve Güney jeopolitik bölünmesi içinde 'azınlıklar' söyleminden kaynaklanmaktadır. Ulusların, ırkların ve insanların, en beklenmedik gelişim ve farklılıklarına hegemonik bir 'normallik' kazandıracak şekilde modernliğin bu ideolojik söylemlerine müdahalede bulunur.<sup>112</sup>*

\*) Kuzey Afrika'da doğan Fransızlara ve mezlere verilen ad, kara ayak olarak Türkçe'leştirilebilir. (ç.n.)

112) Homi Bhabha, *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2004, s. 246.

Şu ana kadar yaptığım kent tarihini oldukça 'hegemonik' bir yerden vermektir, ancak makalemin ikinci kısmında bu bakış açısını değiştirmem için lütfen bana biraz anlayış gösterin. Bhabha devamla, Üçüncü Dünya ülkelerinin bu tanıklığının ve özgürlüğünün tarihin yazılabileceği ortam olarak toplumsal gerçekliğin radikal bir değerlendirmesini, farklı kimliklerin oluşturabileceği kültürel metnin veya 'gösterge'nin yeniden eklenmesini gerektirdiğini de ekler. Bhabha, bunu ulus-ötesi ve çeviri-ötesi olabilecek bir "varolabilme stratejisi" olarak adlandırır. Ulus-ötesidir çünkü çağdaş söylemler, kültürel yer değiştirmelerin (Tanca'da çekilmiş tüm filmlerde çok değişik türden yer değiştirmelerden söz edilir) özgül tarihler içinde köklenebilmektedir. Çeviri-ötesidir çünkü bu türden dinamik tarihler, kültürün böylesi karmaşık meseleleri nasıl gösterdiği sorusunu üretir.

Bhabha, Roland Barthes'in Tanca'ya yaptığı ziyaretlere başvurur. İlginç biçimde Tanca, ulus-ötesi ve çeviri-ötesi gözden geçirmeleri anlamaları için, beyaz Fransız göstergebilimciler için çok öğreticidir. Bhabha, Barthes'in Tanca deneyimini hatırlar: Tanca'da, bir bardaki bankta yarı uyur vaziyetteyken, dillerin, gürültülerin ve seslerin stereofonisini dinler: müzik, diyaloglar, bardaklar, Arapça, Fransızca... Aniden, sesin şehvetiyle cümlelerin başladığı ve dilin anlaşılmasız olduğu an.<sup>113</sup> Bu, Barthes'in "cümle dışı" olarak tanımladığı ve Homi Bhabha'nın "Tanca'nın geçiciliği" olarak yeniden adlandırdığı durumdur.

Bu geçiciliği, kent kendisine pek değinmeden, filmin kendisi üzerinden, Casablanca'nın geçiciliğiyle karşılaştırır:

Casablanca'da zaman geçidi dilin kimliğini korur; zaman ötesini adlandırmanın olanağı, yinelemenin kendi içinde durağan kılınmıştır:

*Bu öpücüğü hatırlamalısın  
Öpücük hâlâ bir öpüktür  
İç çekiş hâlâ bir iç çekiştir  
Derinden şeyler oluyor  
Zaman akıp giderken*

113) Bhabha, *The Location of Culture*, s. 258.

"Bir Daha Çalsam" belki de Batı dünyasının tekrarlanmasını en çok talep ettiği, hâlâ da benzeştirmek için bir yakarış, içsel gerçekliğe geri dönüşür.<sup>114</sup>

*Tanca'da Son Yaz*'ın başlangıç sahnesinde, Corrigan'nın ofisinin duvarındaki *Casablanca* posterini sabitlemiş zamanın bir yinelenmesine duyulan arzuyla ilişkili özgül bir geçiciliğe işaret ettiğinden bir gösterilene, final göstergesine dönüşür.<sup>115</sup> Bu, filmin nostaljik boyutunu açıklamaktadır. *Tanca'da Son Yaz* yaşanan değişikliklere pişmanlıkla da olsa değinir: Kahramanın gitmesi gerekmektedir. Sanki kefarete sadece klasik bir türde, *film noir*'in geri dönüşünde, tekrarlanarak elde edilebilir. Bunun da ötesinde, filmin sonunda, filmin başlangıcı aynen tekrar edilmiştir: *Femme fatale* kahramana bir ışık yakar, ancak bu kez Tanca'da bir otelde değil, Amerika'ya giden bir kayıpta. Sanki Casablanca'nın geçiciliği, "geçmişin yinelenen bir katmanı" oluşturularak ve normatif tarih Amerika'ya taşınarak tekrarlanabileceği mişçesine.

O halde Tanca'da neler olmaktadır? Tanca'yı çok farklı bir türden göstergeyle ilişkilendiren Bhabha'ya geri dönecek olursam:

*Tanca'da zaman aktıkça, dilin Batılı boşluklarını - içeride/dışarıda, geçmiş/şimdi; bu temelci, Batılı amprisizm ve tarihselciliğe dayalı epistemolojik konumları- silen yinelenen bir geçicilik üretir. Tanca, gösterge içinde geçicilik ve alan yaratan, alternatif ve mukayese edilemez alternatif ilişkiler açığa çıkartır.<sup>116</sup>*

Tanca'nın bu alternatif karakteri, Barthes'in "sesli yazım" olarak adlandırdığı bir söylem biçimine götürür: alternatif zaman, "göstergenin sonucu ile (Tanca) bunun kestirilemez olasılığı

114) Bhabha, *Location of Culture*, s. 261.

115) "Casablanca's Regime: The Shifting Aesthetics of Political Technologies (1907-1943)" makalesinde Jorge Otero-Pailos *Casablanca* filminin Amerikan toplumunu "Bir zamanlar akıl almaz ve kaotik [düzen ve düzensizliğin bir arada olduğu durum (ç.n.)] bir dünya olan, şimdiye doğru ile yanlışın yalın ve keskin biçimde odak noktasına oturduğu karanlık sinema salonlarında toplayarak, objektifi Amerika'nın protez gözü haline getirerek" bir arada tutmayı amaçladığını göstermektedir. *Postmodern Culture* içinde, Vol. 8.2, 1998, s. 18.

116) Bhabha, *Location of Culture*, s. 261.

(sesli yazım) arasındaki zaman farkı, kastın geçmişe dönük olarak müzakere edildiği süreci örnelemektedir.<sup>107</sup> Bu yolla Bhabha, “Tanca’nın geçiciliğinin, toplumsal metnin failliğinin, çelişik duygular içeren ve *catachrestic* okumasına dair bir ders” olduğunu ileri sürmektedir.<sup>108</sup>

Bu noktada akla gelen soru, ‘Tanca’nın geçiciliği’ içindeki tarihsel failliği, söylemin alternatif, belirsiz ve belirsiz olmayan uğraklarını tasavvur etmenin mümkün olup olmadığıdır. Kültürel metinlerin çelişikliğinde başka hangi anlatılar okunabilir? Bhabha’nın sözleriyle ifade edecek olursak: “Özneler-arası (müzakere-nin) bir etkisi olan bir pozisyon olarak kimliklenme zaman farkı tarafından nasıl gösterilmektedir?<sup>109</sup> Bu, faillik için zorunlu olan toplumsal bilincin bu öğelerinin artık öznenin (bireysellik) her zaman toplumsal olanı önceleyen olması için ısrar eden (Batı) epistemolojisinin dışında düşünülebileceğini göstermektedir. Bhabha, özneler-arasılık düşüncesini, Bakhtin’in *heteroglossia* ve *dialogism* kavramları ile özellikle ve özellikle Hannah Arendt’in insani ilgi kavramından yola çıkarak geliştirmiştir:

Dilin bu kamusal alanı ve eylem, insan etkinliğinin kapasitesinin ilan edilmesi için hem sahne hem de ekran haline gelmelidir. Tanca gibi, olgu ve olgusalılığı ayrıştırılmıştır; anlatısal zaman farkı kimi ve neyi olası hale getirir ve onları birbirinden ayırarak, failin özne olarak askıda ve ‘cümle dışında’ kalmasını sağlar. Anlatıya ‘neden olan’ fail, açık bir şekilde gösterilmediği için sadece sonuç noktasında ilginin bir parçası haline gelir. Özneler-arası âlemin ilgisini –öznenin fail olarak geri dönüşünde- koruyan kimliklenmeyi oluşturan olasılıktır.

Sona erişin olasılığı faili, yazarın görüş açısı yoluyla kolektif bir ‘etki’ olarak toplumsallaştırır. Sebep ve bunun kasıtlılığı arasına gölge düşer. Bir hikâyenin ilk bakışta tek bir anlamı olduğunu sorgusuz sualsiz söyleyebilir miyiz?<sup>110</sup>

Tüm bunlardan anlaşılan, Tanca göstergesinin mutlaka zıtlıklar, kutuplaşmalar ve muhalefetle tanımlanması gerekmeyen, göz-

107) Bhabha, *Location of Culture*, s. 263.

108) Bhabha, *Location of Culture*, s. 263.

109) Bhabha, *Location of Culture*, s. 264.

110) Bhabha, *Location of Culture*, s. 272

den geçirmeler ve müzakerelere olanak tanıyan bu olasılığıdır. “Kutuplaşmalar sadece kısmi, sınırlı ve istikrarsız olan gerçeklerle yer değiştirir”.<sup>111</sup> Oydaşmacı toplumu öneren Arendt’in aksine, Bhabha daha çok ikincil, azınlık veya çevresel failliğin gözden geçirilme ve ithafına gerek duyulduğu insanların birlikteliği veya insani ilgi üzerinde durmaktadır. O halde şimdi Tanca’nın post-kolonyel görüntülerinden bazılarını geri dönelim ve post-kolonyel faillikle özneleri sunan değerlendirmelere göz atalım.

### *Ekmek Parası*

Mohamed Şükrü (*Tanca, Efsane Kent*’te kısa bir süre görülmüştür) modern Fas romancılarının en tanınmışları arasındadır. Tanca’da, İkinci Dünya Savaşı sonrası ve 1956 yılı dolaylarında geçen *Ekmek Parası*, Choukri’nin otobiyografik hikâyesidir. 2004’te Cezayirli yönetmen Mohamed Raşid Benhac bu kitabı sinemaya uyarlamıştır.

*Tanca, Efsane Kent* gibi bu film de arşiv malzemelerini dramatisasyonla birleştirmiştir. Ancak, arşiv görüntüleri tamamıyla farklı bir hikâye içinde kendilerine yer bulmuştur: Film, ekmek bulma umuduyla ailesi kente göçen Rifli bir çocuğun (sonraları genç bir adamın) öyküsüdür. Burada, kültürel metnin fevkalade somut biçimde yeniden değerlendirilişi ve tarih yazımının nasıl kullanıldığı ve post-kolonyel failliğin nasıl kazanıldığı görülmektedir. Filmin başında görüntüler (hem arşiv görüntüleri hem de hikâyeleştirilenler) Fransızların ve diğer Avrupalıların zenginliği ve çöküşü arasındaki son derece büyük farkı, sıradan Fash insanın inanılmaz acısını vurgulamaktadır. Arşiv görüntülerinde dans eden mutlu Avrupalıları ve ardından Şükrü’nün yemek bulmak için çöp kutularını karıştırdığı sahnelerde, içinde bulunduğu sefaleti görmek mümkündür.

İkinci olarak, diğer arşiv görüntüleri insanların kuraklığın yol açtığı kıtlıktan ötürü Rif dağlarından kaçtığı sıradaki görüntülerini vermektedir ki bu görüntüler kentteki yoksulluğun ve sefaletin nedenini açıklayan, şu ana kadar tartışılan diğer filmlerde gö-

111) Bhabha, *Location of Culture*, s. 278.

rülmeyen bir bakış açısıdır. Filmde Tanca isyanları da canlandırılmıştır. Genç bir adam olan Choukri (Said Taghmaoui tarafından oynanmıştır) politik anlamda bir mücadele uğruna değil, ancak tamamen kaza eseri isyanın bir parçası olması nedeniyle tutuklanır. Hapishanede, Arapça yazmayı öğrenir ki bu sayede hayatı değişecektir. Elbette, bunun oldukça büyük bir sembolik ve politik anlamı bulunmaktadır. Burada post-kolonyel faillik, gerçekten de dile erişmek, ona hükmetmek ve “Tanca’nın geçiciliği” içinde yeniden değerlendirilme yeteneğiyle kazanılmıştır. Bu filmin hikâyesindeki ve *Tanca, Efsane Kent*’te anlatılan Mueller-Stahl’in Marie’sindeki gibi öznenin toplumsaldan önce olmadığı kolektif özneler-arası bir etki olarak yeni bir fail ortaya koyduğu açıktır. Birey olma hâlâ söz konusudur, ancak bu, Choukri’nin faillik kazanmasına olanak tanıyan tarihin toplumsallığı ve olasılıkları gerçekleştirmektedir.

### *Tanca, Ateşe Verenlerin Düşü*

Bu türden ‘revizyonist filmlerin’ bir diğer örneği ise Leila Kilani’nin başta da sözü edilen *Tanca, Ateşe Verenlerin Düşü* adlı filmidir. Burada revizyonist proje, tarihi yeniden değerlendirmekten çok ana akım medyada (cılız bir sestən öte) seslerini duyuramayan yasadışı göçmenlerin var olan imgelerinin alınma biçimini değiştirmekle ilintilidir. Bu belgesele başka yerlerde daha derinlemesine değinmiş, filmin temel stratejisinin bu karakterlere tıpkı kovboyların yeni topraklar fethetme hayali gibi hayalleri olan insanlar olarak göstererek, onlara onur ve faillik kazandırmak olduğunu ileri sürmüştüm.<sup>112</sup> Aynı zamanda film, onların hikâyelerini tıpkı bir macera gibi akla yatkın kılmıştır: Kamyonların altına gizlenmenin tehlikelerini duyduktan sonra, kapanıştaki kamyon görüntüleri muallakta kalmıştır. Film, kişinin yasadışı göçmenler gibi ‘azınlıklarla’ ilgili algılamalarını değiştirir ve kamerayı geleneksel ‘çevre’nin özgürleştirici bir aracına dönüştürür.

112) ‘Arresting the Flux of Images and Sounds: Free Indirect Discourse and the Dialectics of Political Cinema’. içinde Ian Buchanan and Adrian Parr (der.). *Deleuze and the Contemporary World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Bu aynı zamanda, merkezin geçiciliklerine de etki etmektedir. Elbette, Casablanca’nın geçiciliğine sıkı sıkıya yapışmak bir strateji olabilir. Ancak bunun dışında ‘eski merkez’ (diğerlerini gölgede/çevrede bırakan tarih anlayışının kaynağı olarak Batı) için Tanca’nın geçiciliğiyle ilgilenen, temel olarak iki strateji bulunduğunu söyleyebilirim. Diğer taraftan, *Tanca’da Son Yaz* ve *Tanca, Efsane Kent* gibi çağdaş filmlerde gösterildiği üzere, eski sömürgeciler için sıklıkla nostaljik modalarla gündeme getirilen, kişisel kayıpları kolektif kayıplarımızcasına değerlendiren bir geçmiş anlayışını geride bırakmak oldukça zordur. Bunun meşru bir şey olmadığını ya da her zaman diğer bakış açısını tamamen dışarıda bıraktığını ileri sürüyor değilim. Daha önce de belirttiğim gibi hem *Tanca’da Son Yaz*, hem de *Tanca, Efsane Kent* bu bakış açılarını tanıır, ancak bunu her zaman bireysel matemi toplumsal olandan önceleyen bir çerçevede gerçekleştirir. Bu, Casablanca’nın geçiciliğine duyulan nostaljik bir arzudur.<sup>113</sup>

Diğer taraftan, giderek artan sayıda beyaz yapımcı, merkez ve çevrenin tuhaf ve kestirilemez biçimlerde kayma gösterdiğini ve farklı merkezler (veya farklı çevreler) arasındaki bu hareketin herkes için bir gerçeklik olduğunu ve kemikleşmiş bir döngü içinde olduğumuzu kesinlikle tasdik etmektedir. Bu, beyaz karakterin her zaman anlamlandırmayı kontrol etmediğini veya özeleştirinin sahnelenebildiği anlamına gelmektedir. Ancak, güç ilişkilerinin eşitlenmediği, kitlesel göç hareketlerinin bu ilişkileri mutlak biçimde ama yavaşça değiştirdiğini ifade etmemektedir. Bu filmlerde geçmişle kurulan ilişki, nostaljik değil hatta mantıksızdır, çünkü yaşanan anı ve geleceği, geçmişin önüne koyma gerekliliği duyarlar (‘normal’in geçici bir düzen içinde yeniden değerlendirilmesi’).<sup>114</sup> Bu, geleceğe sahip olabilmek için geçmişin yeniden değerlendirilmesi anlamına gelmektedir. Bu da Tanca’nın geçiciliğinin süregidebilme stratejisidir.

113) Sömürge döneminin hatıralarını, sömürgecinin bakış açısından vererek yitik geçmişe duyulan nostaljik arzuyu anlatan pek çok film bulunmaktadır. Örneğin Michael Redford’un *Beyaz Yaramazlık* (1987) filmi, İkinci Dünya Savaşı sırasında Kenya’da hayatlarını kaybeden İngilizleri anlatmaktadır.

114) Mieke Bal bu terimi, sonradan ortaya çıkan sanatçıların imgelerinin bir tali etken olarak neden olduğu kronolojik ortaya çıkan sanat eserleriyle bağlantılı olarak Sanat Tarihi’ne içkin olarak geliştirmiştir. Bkz. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

## Uzak

André Téchiné'nin *Uzak* (2001) adlı filmi, bir beyazın bakış açısından bu mantık dışı tarih anlayışının bir örneğini oluşturmaktadır. Film, hepimizin değişmez insan, fikir ve eşya döngüsü içinde yer aldığımızı, bunun da failliği değişik zamanlarda değişik insanlara veren bir söylemi telkin ettiğini göstermektedir.<sup>115</sup> Filmin başında Bhabha tarafından ifade edilen post-kolonyal durumun ulus-ötesi ve çeviri-ötesi üzerine açık bir önerme bulunmaktadır. Bu aynı zamanda Barthes'ın 'cümle dışılığı'nın failliği ve yetkilendirmeyi nasıl yarattığını göstermektedir. Algeciras ve Tanca arasında gidip gelen Serge adlı Fransız kamyon sürücüsü Avrupa'ya yasadışı mal sokarak 'contrabande' [kaçakçılık] yapmaya ikna edilir. Ona, yapacağı işler konusunda talimatlar veren Fash'ya tabi durumdadır. Kontrolün Serge'de olmadığı açıktır. Ne bu dile hâkimdir, ne de olup biteceklerden haberdardır.

Jeah Douchet'nin, *Uzak* filminin DVD'sinde belirttiği gibi, stilistik olarak filmin ulus-öteciliği ve çeviri-öteciliği her şeyin sabit olarak hareket halinde ve herkesin sürekli olarak döngü içinde olduğu gerçeğiyle hissedilebilmektedir. Kameranın hareketi de sabit, hatta sabit sahneler bile kendi içlerinde hareket içermektedir, çünkü kamera elle tutulmaktadır. Filmin başlangıcında, Serge'nin arkadaşı Said onu Amerikalı James'in evine götürür. Eve girmeden önce muhtemelen hepsi birer 'ateşe veren' olan Afrikalı ve Fashlıların Casbah'ın daracık sokaklarında hareket eden vücutlarını görürüz. Evin kendisi bir sürü hareketle doludur: Giriş katta bale dersleri görülür, insanlar merdivenlerden bir aşağı bir yukarı hareket etmekte ve kamera birinci ve ikinci kat arasında gidip gelmektedir. Terasta Serge, James tarafından karşılanarak çay ikram edilir. Pek çok dil konuşulmakta, insanlar dans etmekte, müzik icra etmektedir, Said Nabil ve Fransız yönetmen François'a (Téchiné'nin yakın dostu Gael Morel) 'ateşe verme hikâyesi'ni anlatmaktadır. François ve Serge, birbirlerini Fransa'daki liseden tanıdıklarını farkederler. James'e bu tesa-

115) Tanca'nın geçiciliğinden esinlenen başka bir film örneği, örtük biçimde olmasına rağmen, Marida Costaderas'ın Mozambik'teki Portekiz üzerine *Mırıldanan Sahil* (2004) filmidir. Claire Denis'in filmleri de bu tür filmler arasında yer alabilir.

düften söz ettiklerinde şaşırılmaz: 'Tanca'da zaman diye bir şey yoktur,' der James.

Bu görüş iki anlam taşıyabilir: James karakteri çok açık biçimde Paul Bowles üzerine kurulmuştur. Neşeliliği, kente ve insanlarına duyduğu sevgi, fakat aynı zamanda kenti ve insanlarını, onlardan daha iyi tanıyor olması vurucudur, bu da hiçbir şeyin değişmediği ve zamanın donup kaldığı, Casablanca zamanına, nostaljiye duyduğu arzuya atıfta bulunmaktadır. Yine de "Tanca'da zaman diye bir şey yoktur," belki de "kronolojik zaman yoktur" şeklinde de okunabilir. Bergson ve Deleuze'den öğrendiğimiz kadarıyla, bugünün ihtiyaçları doğrultusunda geçmişin katmanları arasında hareket edebiliriz. Ve kameranın sürekli hareketi, diller, gürültüler ve sesler: müzik, diyaloglar, sandalyeler, bardakla, Arapça, Fransızca ve İngilizce... Bu, Barthes'in 'Tanca'nın geçiciliği' için ilham aldığı, her gösterilenin anlaşılabilir olmadığı, zaman boşluklarının belirsizlik ve post-kolonyal faillik kazanıldığı sahne olabilir. Örneğin Said, hikâyesini anlatmaya başladığında, Nabil onu şakayla herkesin iyi bildiği bir hikâyeyi anlatan Şehrazat'a benzetir. Fakat hikâyenin sonunda değişeceğini söyleyerek verdiği yanıtla failliğini ilan eder. Bir kez daha açık biçimde kontrolün Serge'de olmadığı ortadır. Çok fazla miktarda esrar içer ve merdivenlerden yuvarlanarak tiksindirici biçimde oradan ayrılır. Hâlâ bütün olarak filmin akışı içinde failliğini de tamamıyla yitirmemiştir. Sonunda polis kamyonunda herhangi bir yasadışı mal bulamaması sonucunda bağlantı kurduğu Fash tarafından denendiğini anlar. Fakat Said'e kamyonu atlamasını söyleyip kamyonu Avrupa'ya giden feribota sürdüğünde yasadışı mal yerine, 'yasadışı beden' taşımaktadır. Film aniden son bulur, fakat ulus-ötesi hikâyenin döngüsü, herkesi içine alarak sürmektedir.

## Geçmişte Kalan Aşk

İşte bu beni başladığım noktaya geri götürmektedir. Artık başlangıçta dikkat çektiğim *Ateşe Verenlerin Düşü ve Geçmişte Kalan Aşk* arasındaki zıtlığın, sahte bir zıtlık olduğu sonucuna ulaşabilirim. Kilani'nin filmi *ateşe verenleri*, sınırı fethetme rü-



yalarını gerçekleştirebilmelerinin hiçbir şey tarafından durdurulamayacağı kovboylar olarak sunarak, onları daha da merkeze itmektedir, Téchiné'nin filmi ise Fransız yıldızları daha da çevreye itmektedir. Bunu her şeyden önce (*Uzak'ta* olduğu gibi), diğer karakterleri (Cecile'in biseksüel oğlu Sami ve onun Faslı karısı Nadi; Nathan, Cecile'in, Nadi'nin kızkardeşiyle bir arkadaşlık ya da bunun da ötesinde bir ilişki kuran Yahudi kocası) Deneuve ve Depardieu'nun yanında konumlandırarak yapmaktadır.<sup>116</sup> İkincisi, Téchiné tüm bu karakterleri Paris'in eski kent merkezinden alarak Tanca'ya getirir, bunu da nostalji modasına uyararak yapmaz. Hikâyenin odak noktası hâlâ gayet kişisel bir mesele; Antoine ve Cecile arasındaki aşk hikâyesidir. Ancak bu da benim için üçüncü bir madde daha oluşturmaktadır. Nostalji filmleriyle Cecile ve Antoine'nin hikâyesi arasındaki fark, bu hikâyenin göçmenlerin kaderleriyle bağlantılandırılmasından kaynaklanmaktadır. Ya da, Téchiné bu bağlantıyı bir ikili okumaya elverecek şekilde belirsizlik içinde vermektedir. İlk örnekte, başlangıçta söylediğim gibi, *ateşe verenler*'in arasından geçip giden Cecile ve Antoine son derece 'burjuva' gözükükleri sahneyi izlemiştik. Onlar, sadece kendi yitik tutkularıyla ve bunu yeniden canlandırmanın olanaklarıyla meşguldüler, yasadışı göçmenlerle ilgili olarak yapabilecekleri hiçbir şey yoktu. Hiçbir temasları yoktu, yasadışı göçmenler yaşamın bir gerçeği olarak oradaydılar, bir taraftan tartışılarken diğerlerine sanki onları televizyondan izliyormuşçasına bakıp geçtiler.

Ancak ikinci ve üçüncü izlemede, *ateşe verenlerin*, gelecek uğruna verdikleri kavgaya yönelik düşlerine duyduğu saygı, umut ve hatta hayranlıkla konuşan Antoine'nin sözlerini dinlerken, adeta tek bir düşü olan yasadışı bir göçmene dönüşür: Onun için gelecek Cecile'dir. *Ateşe verenlerin* pek çoğu gibi, Antoine düşlerinde boğulmakta, ancak denizde değil yeryüzünde

116) Hem *Uzak* hem de *Geçmişte Kalan Aşk*'in izleyicileri, Sarah, Said ve Serge'nin *Uzak*'taki ve Cecile ve Antoine'nin *Geçmişte Kalan Aşk*'taki 'gerçek hikayelerinden' dikkatlerini uzaklaştıran bu diğer karakterleri gözardı ederler; pek çok film eleştirisindeki değişik türden geçiciliklerin hiçbiri post-kolonyal duyarlılıkları dikkate almaz. Bkz. Jos van der Burg, 'Drama ontbreekt in Tanger' ('Drama is missing in Tangiers'), *Parool* (<http://www.parool.nl>) ve Patrick Z. McGavin, 'Away, So Close: Techine's Trip to Morocco', *IndieWireMovies* (<http://www.indiewire.com/movies>).

ve onu kendi inşa ettiği medya kuruluşunun binasına neredeyse diri diri gömen Tanca'nın topraklarında boğulmaktadır. Bu filmin alegorik bir okumasıdır.<sup>117</sup> Cecile, Antoine'in Avrupalı'dır; kaderleri de *Uzak*'ın sonunda yer alan Serge ve Said'in kaderiyle kıyaslanabilecek ölçüde, tıpkı kimliklerini *ateşe verenlerinki* kadar belirsizdir.

*Geçmişte Kalan Aşk*'ta medyaya yapılan göndermeler oldukça dikkat çekicidir. Antoine'in inşa etmekte olduğu medya kuruluşunda yapıyı gerçekleştirecek ve oradan yayınlanacak olan görüntüler, Tanca'nın toprakları altında yatan geçmişin katmanlarını toprağa gömmemeli, ancak diğer taraftan kimse sürekli olarak aynı geçmişe dönmeyi istememelidir. Geçmiş yeniden gözden geçirilmeli, bir geleceğe sahip olabilmek için farklı bir bakış açısı oluşturulmalıdır. Zaman geçtikçe, Casablanca ve Tanca'nın geçicilikleri arasındaki seçim, kendini görüntüler olarak sunmaya devam edecektir. Görüntüler ve geçmişin katmanları arasındaki bu yolculuk ile umuyorum ki Tanca'nın uyandırdığı geçiciliğin hiç kimsenin mutlak bir otorite iddiasında bulunamayacağı öznelere karşı karşılaşmalarda merkez ve çevrenin nasıl yer değiştirmeye devam ettiği konusunda umut vadeden bir gösterge olarak görülebilmesini sağlayabilmişimdir. Zamanda ara olasılığı, hem (eski) merkezler hem de çevreler için varolabilme stratejileri ve failik sağlamaktadır. Gerçekten de zamanla çok şeyler değişmiştir.

117) Allegorinin politik anlamı için bkz. Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press, 2001, ss. 129-136.