

Avrupa “Miras” Sinemasına

Eleştirel Bir Bakış:

Gräfin Sophia Hatun

Nilgün BAYRAKTAR*



Kontes Sophia Hatun [*Gräfin Sophia Hatun*] (1997) etrafı ağaçlarla çevrili bir gölün adeta bir manzara resmini andıran görüntüsüyle açılır. Kamera yavaşça sola doğru çevrinmeye başladığında, yaşlı bir adamın türkü söyleyen sesi duyulur. Kamera, gölün kenarına çökmüş türkü söyleyen adamı çerçevenin merkezine yerleştirinceye değin hareket eder. Kar taneleriyle süslenen görüntüde, siyahlar içindeki adam Haydar Haydar türküsünü söylemektedir (altyazıda türkünün çevirisine yer verilmez): “Kah çıkarım gökyüzüne seyderim alemlerim / Kah inirim yeryüzüne seyreder âlem beni. / Haydar Haydar, seyreder âlem beni. / Seyreder âlem beni.” Türkünün ortasında ekran kararır ve açılış jeneriği görünür. Adam arka planda türküyü devam ettirmektedir: “Ben yitirdim ben ararım / o yar benim, kime ne?” Sonraki sahne uzaktan adama doğru yaklaşan bir atıyla açılır. Adam devam eder: “Kah giderim öz bağıma gül dererim, kime ne?” At yaklaştıkça, at binenin 18. yüzyıla ait üst sınıf kıyafetleri giyen bir kadın olduğu ortaya çıkar. Kendine arkadan yaklaşan atlıyı duyan adam türküsünü yarıda keser ve yüzünde endişeli bir ifadeyle hızla ayağa kalkar. Adam arkasını döndüğünde gelenin efendisi Kontes Sophia olduğunu görür. Aralarındaki bir anlık bir bakışmadan sonra, Kontes elindeki kamçıyı yere düşürür. Adam kamçıyı kontese verirken bu karşılaşmanın her ikisini de rahatsız ettiği belli olur. İlk başta, kamçıyı alıp almamakta kararsız görünen Kontes, kamçıyı alır almaz sert bir hareketle geriye döner. Kontes hızla atını sürmeye başladığında, genellikle üst sınıf “entrikalarını” ve “ihtiraslarını” anlatan kostüme film (*costume drama*) türüne Haydar Haydar türküsünden çok daha fazla uyan bir klasik müzik parçası (öykü dünyasına ait olmayan / *non-diegetic*) girer. Adam biraz bekledikten sonra Kontes’in peşinden gider. Kamera uzaklaşan karakterleri izlemek yerine manzara görüntüsüne odaklı kalır.

Yukarıda anlattığım, *Gräfin Sophia Hatun*’un açılış sekansı, ihtişamlı doğa görüntüleri ve tarihi kostümleri ile, son yirmi-otuz yılda oldukça popülerleşen miras sineması (*heritage cinema*) veya kostüme film örneklerin-

* Doktora öğrencisi, Kaliforniya Üniversitesi Berkeley.

den birini izleyeceğimiz beklentisini uyandırır. Ancak, bu görüntülerin ortasında Türkçe bir türkü söyleyen yaşlı adam şaşırtıcı, hatta şok edici bir etki yaratır. Filmin devamında görüntüde ve öyküde buna benzer biçimde anlatı yapısını dönüştüren bir çok örnekle karşılaşırız. Küçük yaşta Türkiye’den Almanya’ya göç eden yönetmen Ayşe Polat’ın yazıp yönettiği bu 16 dakikalık kısa film, görkemli bir mizansen içinde, Alman bir aristokratın “gerçek” hikâyesini konu alır: 18. yüzyılda geçen bu olayda, Kontes Sophia (Sabine Wolf), kocasını aldattığı gerekçesiyle uzun yıllar bir kaleye hapsedilmiştir. Ancak filmde bu “tarihi” olay, üst sınıf Alman bir kadın ile alt sınıf bir Türkiye göçmeni arasındaki kurgusal ilişkiye zemin oluşturur.



Bu makalede, *Gräfin Sophia Hatun*’u “miras sineması” ve “kostüme film” uyları ve bu türlerle ilgili söylemler çerçevesinde inceleyeceğim. Yazının devamında, “miras sineması” ve “kostüme film” kavramlarını, birbirini tamamlayan veya birbirinin yerine geçebilen kavramlar olarak kullanacağım. Bunun en temel nedenlerinden bir tanesi, “miras sinemasının” tarihi gerçeklere daha sadık, kostüme filmin ise, büyük oranda, kurgusal olduğuna dair oluşmuş yaygın kanıdır. Andrew Higson’a göre, son yirmi yılda üst sınıf (Batı) Avrupa kültürünün “temsilcisi” olarak gittikçe popülerleşen “miras sineması,” “tarihi karakterleri kendi tarihsel bağlamlarında gösteren filmler” olarak anlaşılmalıdır (2003:12). Kostüme film ise tarihsel bir arkaplanda kurgusal karakterleri anlatan filmleri tanımlamaktadır. Buna ilaveten, tarihsel film, kamusal alandaki kamusal olaylarla, kostüme film ise özel alan ile ilişkilendirilir (Higson 2003:12). Ancak kamusal ve özel ile gerçek ve kurgu arasındaki sınırlar büyük oranda söylemsel olarak oluşturulduğu ve bağlama dayalı olduğu için, bu ayrımlar kaygan bir zemin üzerine kuruludur.

“Miras sineması” kavramı, deneysel bir filmi, Avrupa’da baskın ve popüler olan film üretimiyle bağlantılı olarak inceleme olanağı verir. Zira, Rosalind Galt’ın belirttiği gibi, “hem eleştirel açıdan hem de üretim boyutuyla tartışmalı bir kavram olan miras filmi, Avrupa kültürü, kimliği ve film yapım politikalarına ilişkin söylemlerin merkezinde yer alan bir kavramdır” (2006: 4). *Gräfin Sophia Hatun*’ü özgün kılan en önemli unsur, çok yönlü sürgünlük ve



yersiz-yurtsuzluk durumlarını, Türkiye’den Almanya’ya 1960’larda başlayan işçi göçü bağlamında ele alırken, miras sinemasının temel uyuşumlarından yararlanmasıdır. Bu kısa filmin sinematografik özellikleri, popüler miras sinemasının biçimini taklit eder. Ancak bu taklit kusursuz bir kopyadan çok öte bir boyut içerir: filmin ana karakterlerinden biri oyuncu Tuncel Kurtiz tarafından canlandırılan “misafir işçi” veya “mültecidir”. Ayrıca, film alakasız gibi görünen bir çok unsuru bir araya getirir: farklı tarihsel dönemleri birleştirir (18. yüzyıl Prusyası ile günümüzün çok-kültürlü Almanyası); farklı türlere göndermeler yapar (miras sineması, deneysel sinema, göçmen sineması); farklı dilleri iç içe geçirir (filmin orijinal adı *Gräfin Sophia Hatun*, Almanca olan Gräfin Sophia ismine Türkçe Hatun kelimesini ekler. Ayrıca Türkiyeli uşak Kontes’e “Safiye Hatun” diye hitap eder). *Gräfin Sophia Hatun*, deneysel bir kısa film olması, kostüme film ve miras sineması türünden alıntılar yapması ve aynı zamanda bu türü ters yüz etmesi ve gerçeküstü özellikleri nedeniyle özgün ve farklı bir yere sahiptir. Hatta, tam da bu özellikleri nedeniyle herhangi bir kategoriye dahil edilemez. Tartışmalı bir kategori olan “göçmen sineması”ndaki toplumsal-gerçekçi üsluptan uzaktadır. Ayrıca bu türde sıkça rastladığımız hareketli/hareketsiz, göçmen/yerli, içerisi/dışarı gibi karşıtlıkları da sorunsallaştırır. Bir aristokratın, neresi olduğu belirtilmeyen, etrafı göllerle, vadilerle çevrili bir kaleye hapsedilmesini konu alırken, yersiz-yurtsuzluk durumlarındaki ve alanlarındaki farklılığı ve çeşitliliği vurgular. Bunu yaparken göçmen sinemasında 1980’lerden beri en çok işlenen konular olan mağduriyet ve arada kalmışlığa yer vermez. Bütün bu özellikleri nedeniyle kimlikleri edimsel (*performative*), ilişkileri ise karmaşık ve çok yönlü tarihsel-kültürel oluşumlar olarak sunar. Farklı dünyaları, dilleri ve kültürleri eleştirel bir bakış açısıyla örtüştürerek, anaakım sinemanın geleneksel hikâye anlatımını, biçimini, karakter ve izleyici konularını sorgular ve sorunsallaştırır.

Gräfin Sophia Hatun biçim ve içerik ilişkisine dair yeni açılımlar sunar. Buradaki en ilginç soru, *Gräfin Sophia Hatun*’un kusursuzca tasarlanmış kostüme film biçiminin, izleyicinin alımlamasını nasıl etkilediğidir. Başka bir deyişle, birbirinden tamamen farklı nedenlerle sürgün edilmiş bir Türkiyeli uşak ile aristokrat Alman efendisi arasındaki zorunlu işbirliği, kostüme filmin gösterişli mizanseninde nasıl bir şekil alır veya nasıl bir etki yaratır? İsmi öğrenemediğimiz ve savaş nedeniyle kendi topraklarını terk etmek zorunda kalan bir karakteri aristokratik Alman tarihinin parçası kılarak film, “Hangi miras? Kimin mirası?” sorularını sorar. Bibirinden bağımsız gibi görünen estetik ve politik alanları iç içe geçirerek, genellikle Batı’nın ulusal geçmişini bir nevi temize çeken nostaljik girişimler olarak eleştirilen miras sineması türüne yeni bir bakış açısı getirir. Bu suretle, sinemanın “çok daha geniş ve güçlü bir uluslararası ve küresel oluşum” (Rentschler 2002: 3) olduğuna işaret eder.

* * *

Gräfin Sophia Hatun'da Ayşe Polat klostrofobik “oda tiyatrosu” türünden alıntılar yapar. Ancak filmde, kendisi tamamen özgür olmamakla birlikte hapisneden çıkış anahtarını elinde tutan genç bir kadındır. Polat'ın *Gräfin Sophia Hatun*'u, diğer deneysel kısa filmleri gibi [*Ein Fest für Beyhan* (1993) ve *Fremdennacht* (1991)] yersiz yurtsuzlukla ve sürgünle ilgili düşsel ve fantastik bir filmidir. İki farklı sürgün/hapsedilme hikâyesinin kesişimini anlatır. Kocasının kalesinde sürgünde olan Kontes Sophia, Türkiye'deki savaştan kaçan uşağı ile bir iletişim kurmaya çalışır. Yaşadığı kalede konuşabildiği tek kişi bu uşaktır, çünkü diğer hizmetçiler kocasının casuslarıdır. Kontes Türk uşak ile tecrit edilme, huzursuzluk ve rahatsızlık açısından aynı kaderi paylaştıklarını düşünür. Bu nedenle, her gün kahvesini getirdiğinde, kendi hikâyesini ve kaledeki hapis hayatının üzerindeki etkilerini anlatmak için, onu odasında tutar. Lakin adam bu zorunlu işbirliğini Kontes'in anlattıklarına tamamen tepkisiz kalarak reddeder. Adamın daimi sükuneti ve Kontes'in sorularına kısa ve açıklayıcı olmayan cevaplar vermesi ve böylelikle Kontes'le ortak bir “kaderi” paylaşmayı reddetmesi, Kontes'i çileden çıkartır. Kontes'e göre uşağı kendisi gibi hapis hayatı yaşamak zorunda değildir, istediği yere gitme özgürlüğüne sahiptir. Uşağını (zorunlu olarak) özgür bırakarak bir nevi kendi sürgün halini kırmak ister. Ancak adam kendisine verilmiş özgürlüğü Kontes'in umduğu gibi sevinçle karşılamayınca, kaleden defedilme süretiyle “özgür” bırakılır; ta ki özgürlüğünün ertesi günü soğuktan donmuş bedeni kalenin yakınında bulunana dek. “Özgürlük” adamın istediği birşey değildir, ancak etrafını sadece kendi bulunduğu durum üzerinden okuyan Kontes, mültecinin korunmasız/savunmasız durumunu algılayamaz. Bu çerçevede, *Gräfin Sophia Hatun* özgürlüğün ve karmaşık güç ilişkilerinin “rahatsız edici” bir incelemesidir. Buna ilaveten, mekân, hareket edebilme ve toplumsal cinsiyet kavramlarının karşıtlıklar çerçevesinde tanımlanmasını zorlaştırır: özel alana hapsedilmiş, bir diğer deyişle hareket özgürlüğü elinden alınmış genç bir kadın, sınıfsal durumunun getirdiği “üstünlükle”, yegane “özgürlüğü” hareketsizlik olan, dışarısının getireceği tehlikelerden korunmak için özel alan içinde kalmayı tercih eden ve bunun gerektirdiği uşak konumuna razı olan yaşlı bir adamın yaşamına malolacak bir ortaklık arayışındadır. Böylelikle, bu filmde, kadın (özel alan), erkek (dışarısı) karşıtlıklarının sabit olmaktan çok, çok-yönlü, ilişkisel ve birbirleriyle bağlantılı olarak kurulduğuna işaret edilir.

Gräfin Sophia Hatun'un miras sineması ve/ya kostüme filmin estetik ve politik özellikleri bağlamındaki yeri Rebecca Schneider'in “karşıtlıklar terörü” kavramıyla birlikte düşünüldüğünde daha ilginç bir boyut kazanır. Schneider performans ve beden konusunu ele alan çalışmasında, “ikili karşıtlıklar aracılığıyla anlam oluşturma ve tanımlama ediminin çözülüşü sonucu ortaya çıkan terörün, bu türden anlam aygıtlarının kullanımının sağladığı sosyal güvenlikle doğru orantılı olduğunu” belirtir (1997: 66). Değişmesi imkânsız gibi görünen sosyal karşıtlıkları (kadın-erkek, siyah-beyaz, uygar-ıkel, çoğunluk-azınlık, göçmen-yerli, yabancı-yerli, Batı-Doğu, anaakım-eleştirel) sorgulamak ve sorunsallaştırmak, Batı kültürel bilgi rejimlerinin



hâkimiyetini sarsar. Bir sanat yapıtımın biçim ve içeriği arasındaki keskin ayrım da bu çatışıklardan oluşan “güç alanları”na aittir; zira, sanat alanındaki bu ayrım “estetik bir kaygı olmaktan çok sosyal, politik ve hatta legal bir kaygıdır” (Schneider, 1997:73). Biçimi içerikten ayrı tutup tutamayacağımız sorusu yüksek kültür-alt kültür arasındaki ayrımı da sorgular ve bu ayrımları oluşturan söylemlerin ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıf üzerinden belirlendiğine işaret eder. Ayrıca, ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıf ilişkilerini hem içerik hem de biçim açısından irdeleyen yapıtlar, salt biçimsel kaygılara indirgenen sanat yaklaşımlarının da politik ve sosyal olanla iç içe olduğunu altını çizer.

Bununla bağlantılı olarak, *Gräfin Sophia Hatun*, temel karşıtlıklara özgü “tehlikeyi” ve bu karşıtlıklar dikkatlice sorgulandığında ortaya çıkan “korkuyu” açığa vurur. Film, Batı aristokrat kültürü ile ilişkilendirilen kostüme film türünü Almanya’daki (ve Avrupa’nın genelindeki) güncel göç tartışmalarıyla örtüştürür. Bu yolla, birbiriyle alakasız görünen alanları keşiştiren sosyal ve politik yapılara işaret eder. Filmin sorguladığı bir diğer karşıtlık ise, “saf” Alman geçmişine karşılık günümüz “çokkültürlü” Almanya’sıdır. Andreas Huyssen geçmiş ve şimdi arasındaki bu karşıtlığı, diaspora kavramını nesneleştirdiği (reification) için eleştirir. Huyssen’e göre bu durum, bellek, tarih ve nostalji meselelerinin derinlemesine çözümlemesine engel oluşturur. Huyssen, “diasporik bellek ile diasporanın parçası olduğu ulusal kültürün bellek oluşumları arasındaki ilişkinin” bugüne değin yeterince ele alınmadığını öne sürer (2003: 151). Bu bağlamda, *Gräfin Sophia Hatun*, Alman “geçmiş” ile “günümüz” Almanyası (ya da Almanya-Türkiye) arasındaki sosyo-politik sınırları sorunsallaştırır. Filmin temel önermesi, diasporik bellek ve kimliğin, “ev sahibi” ulusun söylemleri ve pratikleri ile diyalektik bir ilişki içinde kurulduğudur. Alman geçmişinin Türkiye-Alman işçi göçü filtresinden geçirilen bu yeniden-anlamlandırılması, Almanya’daki ve Avrupa genelindeki asimilasyon, uyum ve vatandaşlık tartışmalarına yeni bir boyut kazandırır.

* * *

Makalenin bu bölümünde, *Gräfin Sophia Hatun*’u, özellikle İngiltere ve Almanya’daki miras sineması ve kostüme film tartışmaları çerçevesinde ele alacağım. Bu çerçevede, filmin anaakım sinemanın uyuşum ve pratikleriyle ilişkisine bakacağım. Ancak, miras sinemasının anaakım sinema ile birebir uyumlu bir tür olduğu düşünülmemelidir. Higson’un belirttiği gibi, “yıldız oyuncuların popüleritesine dayalı anaakım Hollywood yapımlarıyla karşılaştırıldığında, miras filmleri, senaryo, teknik ve sanatsal değeriyle öne çıkan, görece düşük bütçeli yapımlardır. Gişe başarılarıyla olduğu kadar -belki ondan da çok- kültürel önemlerine göre değerlendirilirler” (2003: 4). *Gräfin Sophia Hatun* miras sinemasının bu çelişik/değişken konumunu sorgular: gösterişli ve gerçeküstü bir geçmiş kurgulamak için estetik olarak güzel görüntüler, abartılı bir mizansen ve gözcü giysilerden yararlanır. Ancak, bu gösterişli görüntüler, sürgün, hapsedilme ve yersiz yurtsuzluğun

acı tecrübesine sahne olur. Bu, “kurban/fail” karşılığını ters yüz eder, çünkü bu durum yalnızca yabancıya değil yerliye de özgüdür.

Miras sineması ve kostüme filmi kesin çizgilerle tanımlamak çok zordur. Kimi yazarlar bu filmleri bir tür olarak tanımlarken, kimileri de farklı türleri bir araya getiren bir film kategorisi olarak nitelendirir. Ancak bu makalede, bu kavramları kullanırken, miras sinemasını oluşturan genel özelliklerden söz edeceğim: masraftan kaçınmıyarak mizansenin tarihsel dönem detaylarıyla süslenmesi, ulusal bir geçmişin görkemli giysi ve güzel manzaralarla temsil edilmesi ve tanınmış edebiyat eserlerinden yapılan uyarlamalar... Ancak miras sineması ve/ya kostüme filmler, bizatihi tarihi filmler değildir. Filmlerin mekânını, ağırlıklı olarak, romantize edilegelmiş olan ondokuzuncu ya da yirminci yüzyıl oluşturur. Ayrıca, miras sinemasının popülerliği, kamu kaynaklarından bu tarz projelere verilen desteğin artmasına neden olmuştur. Rosalin Galt’ın belirttiği gibi, “miras sineması, tarihsel olanı nostalji ve mizansen üzerinden popülerleştirerek, Avrupa sinema kültüründe yalnızca ulusal ve uluslararası (ABD) gişe gelirlerinin artmasını değil, ulusal kimliklerin yeni bir boyutta dolaşımını da sağlamıştır” (2006: 4).

Seksenlerden bu yana, miras filmlerinin çoğu, ortak yapımların yaygınlaşması ve çeşitli televizyon kanallarının (İngiltere’de Channel 4, Fransa’da Television I [TFI] ve Almanya’da Zweiten Deutschen Fernsehen [ZDF]) desteği sonucu üretilmiştir. Galt’a göre, bu finansal destek mekanizmaları aynı zamanda “sanat filmi” kavramının yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Bu durum Avrupa sinemasının da değişen biçimine işaret eder: “kavramsal olarak, yüksek bütçeli Amerikan tür filmlerinden kendini ayıran, ama önceki döneme ait modernist Avrupa sanat filmlerinden daha geniş bir dağıtım potansiyeline sahip olabilecek filmlerin üretilmesine yönelik” bir değişimdir bu (Galt 29). Bununla bağlantılı olarak, miras filmleri ve kostüme filmler, “resmi” Avrupa sinemasının parçası olarak görünür. Ayrıca, miras filmleri, parlak mizansenleriyle siyasal eleştiriye geri plana attıkları (Andrew Higson), cilalı güzellikleriyle mekân, tarih ve görüntü ile ciddi bir ilişki kurmadıkları (Anomie de Baecque) gerekçesiyle eleştirilmiştir. Higson’a göre, miras sineması, 1980’lerde Avrupa’da artan çokkültürlü toplumlarla beraber oluşmuştur. Dolayısıyla, büyük oranda orta-sınıf, beyaz seyirci kitlesine, ellerinden kayıp gittiğine inandıkları, beyazların sarsılmaz üstünlüğü üzerine kurulmuş bir dünya sunarlar. Bununla birlikte, bu filmler, güncel sosyal meseleleri ele alma konusunda başarısız olarak nitelendirilebilirler. Avrupa’da yaşayan azınlık gruplarını tamamen yok sayarlar. Birçok politik filmin tersine, sosyal meseleleri gerçekçi olarak ele almazlar. Bu filmlerin belki de en sorunlu yanı ise görüntünün ideolojik etkisidir. Higson’a göre, miras filmindeki görüntü, hikâyenin içerebileceği politik bir önermeyi veya umudu, zengin dekor ve abartılı görüntüsü, özenle dekore edilmiş mizansenle yok eder. Seksenlerin ortasından bu yana üretilen İngiliz miras filmleri, “geleceksel olarak İngiltere’nin, İngiliz kimliğinin ve mirasının anlaşılmasında



ve kurgulanmasında çok önemli rol oynayan konular ve söylemler” üzerinde durur (2003: 1).

Bununla bağlantılı olarak, görsel hazza ve geçmişin ikonografisinin görkemli bir şekilde sergilenmesine verdiği önemle, İngiliz miras sineması, aynı dönemde yükselen ve miras sanayinin konsolidasyonu olarak tanımlanabilecek kültürel akımın da bir parçasıdır. Higson miras sanayini şöyle tanımlar: “geçmişin yeni bir girişimci kültürünün parçası olarak etkili bir şekilde pazarlanması, müze kültürünün metalaştırılması” (2003: 1). Tarihsel olarak kurgulanmış “üstün” Avrupa kültürü ve kimliği çerçevesinde düşünüldüğünde, miras filmleri Avrupa’nın bir uygarlıklar merkezi, “Batı” kültürünün mihenk taşı olduğu söylemini pekiştirir. Higson, İngiliz miras filmlerinin, genellikle “geleneksel İngiliz kimliğinin ayrıcalığına ve saflığına” vurgu yaptığını iddia eder. Ayrıntılı bir şekilde yeniden inşa edilen, parlak bir tarihsel dönemde geçen, üst sınıf ve üst orta sınıf İngilizlerin davranış biçimlerini ve görgü kurallarını, sıradışı romantik ilişkilerini konu alan hikâyeler anlatırlar. “Lüks kır evi mekânları, güney İngiltere’nin pitoresk yeşil manzaraları, dönem giysilerinin hazzı ve kanonik edebi referans noktaları bu tarz filmlerin en çekici özellikleri olarak bilinir” (Higson, 2003: 3). Bu bağlamda, miras filmleri misanzene olay örgüsünden daha fazla önem verirler. Hızlı kesmeler yerine akıcı kamera hareketlerini, yakın plan çekimle yerine genel planı tercih ederler. Hedef odaklı aksiyondan çok, karakter, mekân ve ayrıntılarla meşgul olan seksenlerin İngiliz miras filmleri, İngiliz tarihini bir özdeşlik, tüketim nesnesi ve ihraç ürünü olarak yeniden üretirler.

Lutz Koepnick, “Alman Miras Filmi Üzerine Notlar” makalesinde, şunları belirtir: “kültürel açıdan durgunluk yaşanan ve iletişim sektörünün

hızla dönüştüğü bir dönemde, Yeni Alman sinemasının sona erişiyile, 1980'lerin Alman sineması, İngiliz sinemasının tarihsel fantazileri ile kıyaslandığında, cılız bir üretim sergilemiştir” (2004: 192). Alman sineması, ancak doksanların ikinci yarısında, kendine özgü bir miras sineması ve tarihsel melodramlar üretebilmiştir. Bu türün en belirleyici özelliği “ulusal geçmişi, Nazi dönemi de dahil olmak üzere, nostaljik hazlar ve olumlu özdeşleşlikler kurmanın bir aracı olarak” yeniden kurgulamasıdır. Alman filmleri, ulusun geçmişini (simgesel ya da maddi) mirasının gösterişli bir şekilde sergilendiği bir alana dönüştürmüştür. Koepnick'e göre, Alman miras filmleri ondokuzuncu yüzyıl ulusal kimlik kurgularına bir geri dönüş değildir. Aksine, “postmodern küreselleşmenin” kuramsal olarak açıklanması zor bir ifadesi ya da semptomudur (2004: 194). Ayrıca, bu yeni miras sineması, yetmişlerin ve erken dönem seksenlerin Alman *auteur* filmlerinden farklı olarak, Hollywood'un endüstriyel film üretimi standartlarını izler, dolayısıyla gişe kaygısı taşır. Doksanların ve ikibinlerin Alman miras filmleri, “günümüz dünyasında, kolektif aidiyeti ifade etmenin en yaygın yollarından birinin turistik öz-temsiller olduğunu” ortaya koyar (Koepnick 2004: 198).

Ancak Alman miras filmleri ile İngiliz miras filmleri arasında birtakım temel estetik ve politik farklılıklar vardır. Bu noktada, Koepnick'ten uzunca bir alıntı yapmakta fayda var, çünkü bu alıntı, *Gräfin Sophia Hatun* filminin tartışılmasında aydınlatıcı noktalar sunuyor:

İlk olarak, İngiliz miras sineması günümüzün çokkültürlü deneyimini, aristokrat üst sınıf yaşamının ihtişamlı görüntüleri ile ikame ederken, yeni Alman melodramlarının çoğu tarihsel travmanın korkunçluğuna karşılık sosyal uzlaşma alanlarını ele geçirmek dışında bir öneride bulunmaz. Ulusal tarihi geçmişteki elit sınıfın bakış açısından inşa eden İngiliz miras sinemasının aksine, Alman modeli, genellikle, siyasal elitleri (örneğin Naziler) ulusun (çok kültürlü) öyküsünün gerçek düşmanları olarak resmeder. İkinci olarak, İngiliz miras sinemasında elit edebiyatın oynadığı önemli role karşın, yakın dönem Alman melodramları popüler doku ve geleneklerden yararlanma eğilimindedir. [...] Bu filmler, bazı durumlarda, popüler olanı ulusun en temel ortak alanı olarak yeniden tanımlar - bu aynı zamanda, Nazi politikalarının tarihsel baskısı altında yok olup giden, ancak Alman sinemacıların günümüzde yeniden ortaya çıkarmaları gereken bir alandır (2004: 202).

Bu çerçevede, yeni Alman miras sineması, günümüz Almanya'sında önemli bir politik işlevi yerine getirir: Yahudiler ile Almanlar arasındaki uzlaşmanın retsrospektif görüntülerini ve Nazi döneminden önceki, hatta Nazi dönemindeki, başarılı işbirliği örneklerini sunar. Bunun en temel nedeni, “ulusun anlatisının yeniden inşası ve Alman Yahudilerin Alman kültürel kimliğinin baskın tanımlarının bir parçası haline getirilmesi” çabalarıdır



(Koepnick 2004: 193). Bu geçmiş anlatısı, Alman geleceğinin “normalize” edilmesine de hizmet eder.

* * *

Bu filmlerin çoğunda, Almanlar ve Yahudiler arasındaki aşk ve işbirliği görüntüleri bir miras sinemasının oluşumuna katkıda bulunur. Bu çerçevede sözkonusu filmler geçmişi “yalnızca şiddet ve travma dolu bir dönem olarak değil, paha biçilmez mülk ve varlıklar, muhteşem dekorlar ve geçmişe ait zengin göstergelerle dolu olarak sunar” (Koepnick 2002: 49). Bu bağlamda, *Gräfin Sophia Hatun*, ortak bir Alman-Yahudi geçmişinin yeniden kurgulanması ve travmatik bir geçmişe karşı işbirliğinin altının çizilmesi çabalarına özgün bir yorum getirir. Film, bir Türk mülteci ile aristokrat bir Alman arasındaki zoraki işbirliğini anlatır. Kocasını aldattığı gerekçesiyle, kocası tarafından bir kaleye hapsedilmiş olan ve beş yıldır dış dünyadan kopuk, yalnız başına yaşayan Kontes Sohia Hatun, uşağı ile bir iletişim kurmak için çaba harcar. Kontes aralarında bir işbirliği imkânı olduğuna inanır, çünkü ikisi de aynı mekânda sürgündedir. Ancak, farklı etnisiteler, sınıflar veya kültürler arasında kolayca kurulabilen bir işbirliği veya uzlaşma sunmak yerine, film, karmaşık güç ilişkilerini yersiz-yurtsuzluk, sürgün edilme, toplumsal cinsiyet ve etnik kimlik bağlamında da irdeler.

Filmin makalenin girişinde andığım açılış sekansındaki görüntüleri, miras sineması uyulaşmalarına uygundur: üst sınıfa mensup insanların ata bindiği, gezindiği güzel manzaralı yerler... Buna karşın, yaşlı bir adam tarafından söylenen *Haydar Haydar* türküsü, manzara görüntüsünün anlamını kökten değiştirir. Bu manzara, kaçınılmaz biçimde, Almanya’da yaşayan (iki buçuk milyona yakın) Türkiye kökenlilerin varlığına vurgu yapar. Yukarıdaki satırlarda, Higson tarafından miras sinemasında anlatının “dışına çıktığı” için eleştirilen gösterişli görüntüler, günümüz Almanya’sındaki göç tartışmalarına sahne olan politik bir alana dönüşür.

Eleştirel söylemde, resim gibi görüntülerin kullanımı tarihsel anlatıyı gösteriye, mirası ise ifrata dönüştüren unsurlar olarak görülür. Gösteri anlatımsal değeri olmayan, aksine sadece, “hayran olunacak” bir şeydir (Higson 2003: 39). Rosalind Galt’ın da belirttiği gibi, güzel görüntülerin (*la belle image*) görsel merkezi, miras sinemasının sıkça kullandığı doğa manzaralarıdır. Manzara üretiminde ise, çoğunlukla, “Avrupa resim sanatının, tarihsel romans anlatılarının, romantizm ve realizm geleneklerinden esinlenilir” (Higson 2003: 9). *Gräfin Sophia Hatun* da muhteşem kır manzaralarını betimlerken benzer bir üslup kullanır. Bu anlamda film kendi sanatsal niteliğini bilinçli bir şekilde sergiler.

Günümüz Almanya’sında göçe ilişkin sosyal ve politik unsurları geçmişin görkemli ikonografisi ile örtüştürmek, alternatif bir miras tanımlaması önerir ve mirasın her zaman “elit” miras anlamına gelmediğine işaret eder. Tam tersine, film “sıradan” insanların geçmişine, belleğine, yaşam biçimlerine ve değerlerine gönderme yapar. Ayrıca, Alman kültürel mirasının

bugün Almanya’da yasayan farklı kültürleri yok sayarak tanımlanamayacağını veya kurulamayacağını vurgular.

Filmin Kontes Sophia’nın monologlarıyla ilerleyen anlatısının merkezinde “kayıp” veya “kaybetme” olgusu yer alır: ailesini ve aşığını kaybetmiş bir aristokrat, memleketinden ve ailesinden uzakta bir göçmen veya mülteci. Burada vurgulanması gereken bir nokta da, Kontes kendi trajik hikâyesini anlatırken uşağın sessiz kalışıdır. Filmde, kırsal bir görüntünün yer aldığı açılış sekansından sonra, kesmeyle müzeyi andıran görkemli ve zengin bir iç mekana geçeriz. Bu sefer, her iki karakter de kalede, Kontes’in kahvesini içtiği büyük odadadır. Kırdaki karşılaşmadan sonra, Kontes uşağını içeri davet eder ve kahvesini bitirene kadar odada tutar. Uşağı içeri çağırmasının nedeni kendisine yasaklanmış alanda atla dolaşmasının kocasının kulağına gideceği korkusudur. Bu alan uşağa da yasak olduğu için, Kontes onun karşılaşmalarını bir sır olarak saklayacağını varsayar. Kontesin ifade ettiği üzere, “itaatsizlikleri”nin ortaya çıkması her ikisi için de ciddi sorunlara yol açabilir.

Kontes: Seni neden buraya çağırdığımı tahmin ediyorsundur. Ben bu sabah her zamanki yolumdan saptım. Ama senin ne işin vardı orada?

Adam: Yürüyüşe çıktım.

Kontes: Yürüyüşe mi çıktın?

Adam: Dün gece iyi uyuyamadım. Sonra da sabah erkenden kalkıp yürüdüm.

Kontes: Bildiğin gibi, benim kale arazisini terk etmem yasak. Aynı şekilde senin de kaleden dışarı çıkman yasak. Yani bu sabahı unutmak ikimizin de çıkarına.

Bu konuşmanın mekânsal düzenlenişi ve yapısı, izleyecek sahnelerde de kendini tekrar eder. Yaşlı adam, elinde tepsi ile odanın ortasında hareket-sizce Kontes’in kahvesini ve konuşmasını bitirmesini bekler. Adam Kontes’in hikâyelerini hiçbir tepki göstermeden dinler. Halbuki Kontes karşısındakinin tepki vermesini bekler. Kontes günlük kahve içme ritüeli sırasında konuşurken, adamın bakışı bir noktaya saplanmıştır. Adeta bir heykel gibi kıpırdamadan durur. Yüzü ifadesizdir ve hareket etmez, hatta Kontes ile göz teması bile kurmaz. Kontes ise sürekli olarak adamın etrafında, onu sorgularmışçasına dairesel hareketler çizer ve zaman zaman adama doğru yaklaşır.

Kontes: Kocam çok serttir. Evdeki diğer hizmetçiler kocamın gözü kulağı gibidirler. Ama sabahın erken vakitlerinde, Kontlarına hizmet etmek yerine kendilerini uykuya teslim ederler...

(Ekran kararır)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): ... Başka bir kalede yaşayan Kont...

(Ekran kararır)



Kontes (başka bir giysi giymektedir): Kont ve ailesi bir mazeret bulmak için uzun süre beklediler. O adamdan gelen mektuplarımı bulduklarında beni buraya hapsedtiler. Beş yıl önce...

(Ekran kararı)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): İki oğlum da benden uzaklaştırıldı...

(Ekran kararı)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): Beklemek insanı tüketir. İçinde sürekli bir huzursuzluk duyarsın...

(Ekran kararı)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): Kendimi hep yorgun hissediyorum. Bunun nedeninin huzursuzluk olduğunu söylüyorlar...

(Ekran kararı)

Kontes (başka bir giysi giymektedir): Artık hiçbir şey okuyamıyorum. Yazamıyorum da. Hep bu huzursuzluk... sessizlik... daha fazla dinleyemeyeceğim bu sessizliği...

(Ekran kararı)

Bu (zoraki) konuşmaların çözümlenmesine geçmeden önce, filmdeki günlük kahve ritüellerinde kostüme film uylaşmalarının nasıl kullandığına bakmak istiyorum. Kalenin içindeki kahve içme ve konuşma sahneleri boyunca, kamera hareketleri ve kurgunun ritmi yavaştır. Sinematografide, yakın plan çekim ve hızlı veya dramatik kesmeler yerine uzun çekimler, seçik odaklama ve genel çekimler kullanılmıştır. Bu çekimlerde, kamera açıları ve hareketleri genellikle anlatının gerekli kıldığı üslubun dışındadır. Kamera hareketleri akıcıdır, ancak karakterleri izlemek yerine, dekor, aksesuar ve manzaraya odaklanır. Karakterlerin görüş noktasını yansıtmak yerine, mizansen ve karakterlerin görel konumlarıyla ilgilenir. Bu noktada, filmin üslubunun kararsız olduğunu, başka bir deyişle, birbiriyle çelişen unsurları bir arada barındırdığını vurgulamak gerekir: biçim ve içerik arasında “uyumsuzluk”, dram ve mizansen arasında gerilim, öyküde anlatılan ile görsel olarak ifade edilen arasında aykırılık bulunur. Bu bağlamda, giysi ve dekorun görsel anlamdaki baskınlığının, politik olanı salt dekoratif bir gösteriye indirgediği öne sürülebilir. Ancak, *Gräfin Sophia Hatun* tarih, bellek, yersiz-yurtsuzluk, diaspora ve gösteri arasındaki kesişmeleri çok daha karmaşık ve ince bir şekilde ele alır.

Filmde Türk uşağın kayıtsızlığı ve sessizliği, iletişim kuramamasından (uşak iyi derecede Almanca konuşur) ya da yabancı bir ortamda çalışma becerisinden yoksun olmasından kaynaklanmamaktadır. Aksine, Kontes’in işbirliği veya diyalog önerilerine karşı sessiz kalmayı tercih eder. Bu tercih, kamusal, popüler ve akademik söylemlerdeki göçmen kalıp-yargısına yönelik bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Levent Soysal’ın belirttiği gibi, Tür-

kiyeli göçmenler “en iyisi, yeniden dirilen Türklüğün veya İslamın amansız savunucuları, ya da, en kötüsü, asimile edilmesi imkânsız yabancılar olarak görülürler. Ayrıca, kültürel ve etnik çeşitlilikte radikal ötekiliğe yapılan vurgu, göçmenleri, ikamet ettikleri ülkede kamusal alandan ayırır, katkılarını görünmez kılar ve durumlarını olağandışı olarak tanımlar” (2003: 493). Uşağın Kontes’in buyurgan tutumuna karşı kayıtsız kalması, adeta onun seçtiği bir direnme, karşı koyma şeklidir. Kontes, kaleden çıkış izninin uşağı mutlu edeceğini varsayar. Kontes’e göre, kaleyi terketmesi durumunda uşağın kaybedeceği hiçbir şey yoktur. Ama kendisi aynı şeyi yaparsa sahip olduğu her şeyi (toplumsal statü, zenginlik, hizmetçiler, korunma) kaybedecektir:

Kontes (başka bir giysi giyer): Şimdiye kadar bahçedeki her otun yaprağını ezberledim... Peki ya sen, sen nasıl geldin buraya?

Adam: Türkiye’den.

Kontes: Evet evet biliyorum... Demek istediğim buraya neden geldin?

Adam: Savaş yüzünden.

Kontes: Ailen var mı orada?

Adam: Evet, leydim.

Kontes: Çocukların var mı peki?

Adam: Evet, leydim.

Kontes: Senin için çok kolay. Eşyalarımı toplayıp gidersin. Kaybedecek hiçbir şeyin yok.

(Bu noktada ilk kez adamın yüzünde bir ifade belirir)

Kontes (devam eder): Benimse, senin aksine, statüm ve namım var.

(Adam gitmek için davranır ama Kontes onu durdurur)

Kontes: Bekle bir dakika. Ne zamandır buradasın?

Adam: 8 yıl.

Kontes: Uzun zaman. Çok uzun... Çok geç olmadan gitmen gerek. Git hadi! Eşyalarımı topla ve bu gece kaleyi terket. Seni özgür bırakıyorum!

(Adam bu sert açıklama karşısında kayıtsızdır)

Kontes: Dediklerimi anladığını sanmıyorum. Beni anlıyor musun?

Adam: Evet, leydim.

Kontes: Aynı zamanda gidebileceğini anladın mı? Artık burda kalmak zorunda değilsin. Anlıyor musun?

Adam: Evet, Leydim.

Kontes: Eee neden hoşnut değilsin? Başka biri olsa sevinçten hoplayıp zıplardı. Ya da hapsedilmiş bir Kontes olduğum için mi sözlerime önem vermiyorsun? Bu bir hediye değil, bir emirdir.



Eşyalarını toplayıp gidebilirsin bu gece.

Adam: Leydim, çok uzun bir yol ama.

Kontes: Bu bir engel değil. Eğer biri gitme imkânına sahipse gitmeli.

Adam: Ama nereye?

(Kontesin öfkesi gittikçe artar)

Kontes: Nereye mi? Ailene elbette... Defol! Gözüme görünme bir daha! Yarın buradan gitmiş olacaksın, anladın mı? Bu bir emirdir! Git!

(Ekran kararır)

Bu sahnede, adamın kaleyi terketmek istememesi Kontes'i çileden çıkartır. Adam, daha konuşmanın başında savaş nedeniyle memleketini terkettiğini söylemesine rağmen, Kontes adamın neden gitmek istemediğini anlamak için herhangi bir çaba sarfetmez. Sessizlik ve isteksizlik ile karşılaştığında, Kontes'in adamı ailesi ile buluşturma çabaları emir ve saldırıya dönüşür. Kontes tarafından kovulduğunun ertesi günü, adamı kalenin önünde beklerken görürüz.

Kontes (ana kapıdan telaşlı bir şekilde çıkar): Sen hala ne arıyorsun burda?

Adam: Henüz çok karanlık.

Kontes (adamı itekler): Gel hadi! Gel!

(Ekran kararır)

(Adam ve Kontesi kırlarda hızlıca yürürken görürüz)

Kontes: Bu taraf güney. Hayır hayır bu taraf. Köylülere sorabilirsin. Git hadi! O kadar da uzak değil. Git! Git!

(Adam hareket etmekte direndikçe Kontes adamı iyice itekler).

Kontes: Git! Defol! Git! Git! Git!

(Kontes iyice öfkelenir ve adamın omzuna vurmaya başlar)

Adam (bağırarak): Safiye Hatun! Yalnız bırak beni...

Kontes (çaresizce): Seni kalenin topraklarına ayak basmaktan men ediyorum. Git!

Bu kavgadan sonra, Kontes, çerçevenin dışına çıkar. Adamı sınırsız gibi görünen bir doğa manzarasına bakarken görürüz. Belli bir yönü olmadan yürümeye başlar ve o da çerçeveden çıkar. Kamera adamın hareketine kayıtsızdır. Ekran beyazlaşır. Kontes'in yönünü bir türlü belirleyememesi (güneyin nerede olduğunu bilmez) ve adamın başıboş dolaşması, kaleyi sınırları belirsiz bir alana dönüştürür. Film, kalenin sınırlarını belirtmez, çünkü gördüğümüz sadece uçsuz bucaksız yeşil alanlar ve güzel doğa manzaralarıdır.

Adamın başı boş gezmesinin ardından gelen sahnede, Kontes'in ata binmesi uzun bir izleyici çekim ile gösterilir. Ardından, Kontes'i atından inmiş yerdeki bir karartının yanında dururken görürüz. Kamera karartının

yakın planına geçtiğinde, bunun çimenlere uzanmış uşak olduğu anlaşılır. Adam hareketsizdir. Bitmiş, tükenmiş görünmektedir. Kamera adamın bedeni etrafında yavaşça dönmeye başlar -bu hareket, Kontes'in, kahve sahnelerinde adamın etrafında dönüşünü hatırlatır. Kontes adamın bedenine iyice yaklaşır ve onu tanır. Bir an etrafına bakındıktan sonra, eldivenini çıkartır ve adamın yarı açık göz kapaklarını kapatır. Kontes tekrar atını sürmeye başladığında, kamera adamın cansız bedenine doğru yönelir ve aynı dairesel hareketi tekrar eder -ancak bu kez zıt yönde. Kamera bu dairesel hareketi tamamladığında, gittikçe uzaklaşan Kontes'e odaklanır. Kontes doğa manzarası içinde kaybolur. Ve kapanış jeneriği başlar. Filmin açılış ve kapanışındaki manzara görüntüsünün, nötr bir arka-plan olmaktan çok daha karmaşık bir anlamı vardır. Bu görüntü, refah, varlık ve rahatlık hissi verdiği kadar, agorafobiye de yol açar. Özellikle kale topraklarında amaçsızca dolaşan adamın genel çekiminde bu his çok kuvvetlidir. Zoraki özgürlükten doğan bu agorafobi, Kontes'in kalenin içinde hissettiği klostrofobi ve husursuzluk hissini daha da karmaşıklaştırır - kameranın kahve sahnelerindeki dairesel hareketleri, öyküdeki hapsedilme, sürgünde olma temalarını vurgulayan klostrofobik bir görsel atmosfere neden olurlar. Agorafobi ve klostrofobinin bu iç içe geçmiş durumu içerisi-dışarısı arasındaki sınırları da belirsizleştirir.

Filmin yukarıda anılan ve adamın bedenini sınırsız bir alanın uzantısı, parçası olarak betimleyen sekansı, Deleuze'un "herhangi-bir-çok-uzam" (any-spaces-whatever) kavramına göndermede bulunur (1989: xi). "Herhangi-bir-çok-uzam"da hiçbir bir eylem mümkün değildir. Çünkü, bu alanlar, "duygusal veya bedensel bir tepki uyandıran görüntüler, yani duygulanım-imgeleri [*affection-images*] oluştururlar" (Marks 2000: 28). Duygulanım-imgeleri, hareketin tepkisine değil, yüceltmeye neden olurlar; [hem entelektüel hem bedensel] bir tefekküre sevk ederler" (Marks 2000: 73). Bu bağlamda, adamın cansız bedeni bir duygulanım-imgesi olarak tanımlanabilir; çünkü, Laura Marks'ın dediği gibi, "bedensel bir tepkiye, bir ürpertiye, belki de ... yasa" neden olur (2000: 74). Ayrıca, sürgün durumunda, özellikle şiddete maruz kaldığımda, beden bütünlüğünün ve katiyetinin nasıl da sarsıldığına işaret eder. Yaşadığı mekândan atılan ve geçmişinden koparılan kişinin bedeni adeta bir sürgün yerine, bir kavga alanına dönüşür.

Adamın cansız bedeni ve Kontes'in umutsuzluğuna ilişkin olarak, manzara görüntüsünün yas ve kayıp hislerini de tetiklediği öne sürülebilir. Adamın bedeninin gösterişli görüntüsü, manzara görüntüsünün görsel formuyla aynı işlevi görür: her ikisi de anlatının dışına çıkar. Dolayısıyla, Galt'ın dediği gibi, gösteri "farklı bir göstergebilimsel kayıt oluşturur". Bunun içinde, görsel haz ve etkiler, anlatının ürettiği anlamdan ayrı bir anlam üretirler. Galt'ın iddia ettiği üzere, "psikanalitik feminist teoride bu ayırım önemlidir". Çünkü "hem gösteri hem anlatı ataerki bir izleme rejimi oluşturduğu halde, aralarındaki gerilim karşı-okumalara olanak sağlar" (2006: 61). Görkemli doğa manzarası görüntüsünü, sürgünde ölmüş bir karakterin cansız bedeni ile



örtüştürmek süretiyle, *Gräfin Sophia Hatun*, güzel görüntüden (*la belle image*) alınan görsel haz ile anlatı arasında ideolojik olarak karmaşık ilişkiler üretir. Bu durumun işaret ettiği önemli bir nokta vardır: anlam, hem görsel olandan hem anlatıdan beslenen sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisite ve ırk ilişkileri ile belirlenmiş bir güç sistemi içinde oluşur.

Sonuç itibariyle, Ayşe Polat'ın *Gräfin Sophia Hatun* filmi, kültürel mirasın, sadece ulusal geçmişin elit bir versiyonu olarak tanımlanamayacağını gösterir. "Avrupa" mirası ve kimliği çok farklı şekillerde, diaspora ve/ya göç kültürünü de içinde alacak şekillerde yeniden ve yeniden kurgulanabilir. Üstün bir sınıfın değerlerini ve yaşam biçimlerini nostaljik ve tutucu bir şekilde ifade etmek ve ulusal geçmişi sevgiyle hatırlanan, arzu edilen bir nesne olarak yeniden üretmek yerine, günümüz Avrupa'sında göç, sınırlar, sınıf ve kimlik tartışmalarına farklı, özgün bir bakış açısı getirir. "Geçmiş" ve "şimdi," "içerisi" ve "dışarı," "ben" ve "öteki" arasındaki sınırların kesin bir şekilde belirlenemeyeceğine, hatta bu sınırların sürekli değişken olduğuna işaret eder. Üstelik bütün bunları kusursuz bir sinematografi ile kısa bir deneysel filmin sınırları içerisinde sunar.

Kaynakça

Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2: The time-image*, çeviri Hugh Tomlison ve Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari (1988), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çeviri. Brian Massumi, Londra, Athlone Press.

Galt, Rosalind (2006), *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press.

Higson, Andrew (2003), *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford, New York, Oxford University Press.

Huyssen, Andreas (2003), "Diaspora and Nation: Migration Into Other Pasts," *New German Critique*, New York, sayı: 88.

Koepnick, Lutz (2002), "Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s," *New German Critique*, sayı: 87.

Koepnick, Lutz (2004), "'Amerika gibt's überhaupt nicht': Notes On The German Heritage Film", *German Pop Culture: How 'American' Is It?*, Agnes Mueller (ed.), Ann Arbor, University of Michigan Press.

Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and Senses*, Durham, Duke University Press.

Rentschler, Eric (2002), "Postwall Prospects: An Introduction," *New German Critique*, sayı: 87.

Rueschmann, Eva (2003), "Mediating Worlds/Migrating Identities," *Moving Pictures, Migrating Identities*, University Press of Mississippi Press.

Schneider, Rebecca (1997), *The Explicit Body in Performance*, Londra, New York, Routledge.

Sosyal, Levent, (2003), “Labor to Culture: Writing Turkish Migration to Europe,” *South Atlantic Quarterly*, sayı: 102.

Özet: Bu makale Türkiye kökenli Alman yönetmen Ayşe Polat’ın kısa filmi *Gräfin Sophia Hatun*’u (1997) “miras sineması” ve “kostüme film” uyuşmaları ve bu türlerle ilgili (özellikle İngiltere ve Almanya’da gelişen) söylemler çerçevesinde inceler. “Miras sineması” kavramı, bu deneysel filmi, Avrupa’da baskın ve popüler olan film üretimiyle bağlantılı olarak inceleme olanağı verir: *Gräfin Sophia Hatun* çok yönlü sürgün ve yersiz-yurtsuzluk durumlarını, Türkiye’den Almanya’ya 1960’larda başlayan işçi göçü bağlamında ele alırken, miras sinemasının temel uyuşmalarından yararlanır. Ancak, farklı dünyaları, dilleri ve kültürleri eleştirel bir bakış açısıyla örtüşürerek, anaakım sinemanın geleneksel hikâye anlatımını, biçimini, karakter ve izleyici konumlarını sorgular ve sorunsallaştırır. Türkiyeli bir mülteciyi aristokratik Alman tarihinin bir parçası kılarak, diasporik bellek ve kimliğin, “ev sahibi” ulusun söylemleri ve pratikleri ile diyalektik bir ilişki içinde kurulduğuna işaret eder. Geçmişin Türkiye-Alman işçi göçü filtresinden geçirilen bu yeniden anlamlandırılması, Almanya’daki ve Avrupa genelindeki asimilasyon, uyum ve vatandaşlık tartışmalarına yeni bir boyut kazandırır.

Anahtar sözcükler: Miras sineması, kostüme film, Gräfin Sophia Hatun, Ayşe Polat, Türk-Alman işçi göçü, deneysel film.

Abstract: This article investigates the Turkish-German director Ayşe Polat’s short-movie *Gräfin Sophia Hatun* (1997) in relation to the discourses and practices of “heritage cinema” and “costume drama” (in particular British and German heritage cinema). The concept of “heritage cinema” provides a framework to examine an experimental film vis-à-vis the hegemonic and mainstream European film production and consumption: *Gräfin Sophia Hatun* mobilizes the conventions of heritage film to articulate multifaceted exilic conditions in the context of a complex reconsideration of contemporary labor migration from Turkey to Germany, which started in the 1960s. Through a critical juxtaposition of different worlds, languages and cultures, the film questions and problematizes mainstream cinema’s conventions of storytelling, form, character and spectator positioning. Through embedding a refugee from Turkey into the aristocratic German past, it suggests that diasporic memory and identity is necessarily constructed in a dialectical relationship with the discourses and practices of the “host” nation. This re-signification of the German past, filtered through the prism of Turkish German labor migration, casts fresh light on the issues of assimilation, integration, and citizenship in contemporary Germany and Europe.

Keywords: Heritage cinema, costume drama, Gräfin Sophia Hatun, Ayşe Polat, Turkish-German labor migration, experimental film.