T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

AKİ KAURSMAKİ FİLMLERİNDE MÜLTECİ TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Serhat EVİN
200027209

Danışman: Doç. Dr. Gözde SUNAL

İSTANBUL, 2026

ETİK BEYAN SAYFASI

Hazırlamış olduğum tez özgün bir çalışma olup YÖK ve İstanbul Ticaret Üniversitesi Lisansüstü Yönetmeliklerine uygun olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmayı yaparken bilimsel etik kurallarına tamamıyla uyduğumu; yararlandığım tüm kaynakları gösterdiğimi ve hiçbir kaynaktan yaptığım ayrıntılı alıntı olmadığını beyan ederim. Bu tezin ihtiva ettiği tüm hususlar şahsi görüşüm olup İstanbul Ticaret Üniversitesi'nin resmi görüşünü yansıtmamaktadır.

Serhat EVİN

ÖZET

Suriye iç savaşının tetiklediği göç dalgasıyla birlikte**,** mültecilik sorunu 2015 yılından itibaren Avrupa'da politik, toplumsal ve kültürel bir mesele olarak öne çıkmıştır. Avrupa Birliği'nin (AB) Dublin Anlaşması gibi politikaları, üye ülkeler arasında dayanışma eksikliğine ve sınır ülkelerine orantısız yüke yol açmış, bu doğrultuda medya mültecileri; "kurban", "tehdit" veya "yabancı" olarak damgalayarak toplumsal algıları şekillendirmiştir. Yönetmen Aki Kaurismäki'nin filmleri, bu stereotiplere karşı bireysel hikâyeler üzerinden insani bir perspektif sunmaktadır. Bu çalışmada Avrupa'daki mültecilik sorununun sosyo-kültürel ve politik yansımaları, Aki Kaurismäki'nin *Le Havre* (2011) ve *Umudun Öteki Yüzü* (2017) filmleri üzerinden analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı, mültecilik deneyiminin sinemadaki temsillerini inceleyerek, bu temsillerin Avrupa'daki mevcut durumla ilişkisini değerlendirmek ve sinema sanatının toplumsal farkındalık yaratma potansiyelini ortaya koymaktır. Göstergebilim ve anlatı analizi yöntemleriyle yürütülen çalışma, mültecilik olgusunun tarihsel ve güncel bağlamı, Kaurismäki'nin minimalist estetiği ve filmlerindeki tematik unsurları üzerinden ele alınmıştır. *Le Havre*, yerel halkın Afrikalı bir mülteci çocuk için dayanışmasını, *Umudun Öteki Yüzü* ise Suriyeli bir mültecinin bürokratik engellerle mücadelesini konu edinmiştir. Sözü edilen filmlerde minimalist estetik, sade renk paletleri ve az diyaloglu sahnelerle mülteci deneyiminin duygusal ağırlığı vurgulanmıştır. Filmler toplumsal dayanışmayı yüceltirken, bürokrasi ve ırkçılık gibi yapısal sorunları eleştirmiştir. Çalışma, mültecilik sorununun insanlık sınavı olduğunu vurgulayarak, sinemanın toplumsal meselelere ayna tutma gücünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Mültecilik, Sinema, Aki Kaurismäki, Le Havre, Umudun Öteki Yüzü*

ABSTRACT

With the migration wave triggered by the Syrian civil war, the refugee issue has emerged as a political, social, and cultural matter in Europe since 2015. The European Union's (EU) policies, such as the Dublin Agreement, have led to a lack of solidarity among member states and an unfair burden on border countries. In this context, the media has shaped public perceptions by labelling refugees as ‘victims,’ ‘threats,’ or ‘foreigners.’ Aki Kaurismäki's films offer a human perspective through individual stories that challenge these stereotypes. This study analyses the socio-cultural and political reflections of the refugee crisis in Europe through Aki Kaurismäki's films *Le Havre* (2011) and *The Other Side of Hope* (2017). The aim of this study is to examine the representations of the refugee experience in cinema, evaluate their relationship with the current situation in Europe, and reveal the potential of cinema as an art form to raise social awareness. Conducted using semiotics and narrative analysis methods, the study examines the historical and contemporary context of the phenomenon of migration, Kaurismäki's minimalist aesthetics, and the thematic elements in his films. *Le Havre* depicts the solidarity of the local community towards an African refugee child, while *The Other Side of Hope* focuses on a Syrian refugee's struggle with bureaucratic obstacles. In the films mentioned, minimalist aesthetics, simple colour palettes and scenes with little dialogue emphasise the emotional weight of the refugee experience. While glorifying social solidarity, the films criticise structural problems such as bureaucracy and racism. The study emphasises that the refugee issue is a test of humanity and reveals the power of cinema to reflect social issues.

Keywords: *Refugees, Cinema, Aki Kaurismäki, Le Havre, The Other Side of Hope*

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında bilgi ve deneyimleriyle yol gösteren, her aşamada değerli katkılarını esirgemeyen danışmanım **Doç. Dr. Gözde Sunal**'a içtenlikle teşekkür ederim. Tez sürecinde yapıcı eleştirileri ve akademik yönlendirmeleriyle katkı sunan değerli hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans sürecim boyunca desteklerini ve anlayışlarını her zaman hissettiren aileme, sabır ve motivasyonlarıyla yanımda olan dostlarıma minnettarım. Son olarak, bu çalışmanın tamamlanmasında manevi desteğini esirgemeyen eşim **Rahma**'ya teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

Etik Beyan Sayfası ..... **iii**
Özet ..... **iiii**
Abstract ..... **iv**
Teşekkür ..... **v**
İçindekiler ..... **vi**
Tablolar Listesi ..... **ixx**
Şekiller Listesi ..... **x**
GİRİŞ **1**
1. ULUSLARARASI GÖÇ VE MÜLTECİLİK: KAVRAMSAL ÇERÇEVE, TARİHSEL EVRİM **8**
1.1 Mültecilik Kavramı ve Tanımları 8
1.2 Göç Hareketlerinin Nedenleri ve Değişimi 9
1.3 Göç ve Etkileri 10
1.4 Uluslararası Göçün Tarihsel Gelişimi 11
2. AVRUPA'DA MÜLTECİLİK SORUNUNUN GÜNCEL DURUMU **13**
2.1 Avrupa'daki Mülteci Nüfusunun Demografik Yapısı 13
2.2 Mültecilerin Karşılaştığı Sosyal ve Ekonomik Zorluklar 16
2.2.1 İş Piyasasına Erişim 16
2.2.2. Barınma ve Yetersiz Konut Koşulları 17
2.2.3 Eğitim ve Entegrasyon Engelleri 17
2.2.4 Sağlık Hizmetlerine Erişim ve Psikolojik Zorluklar 18
2.2.5 Toplumsal Kabul ve Ayrımcılık 18
2.2.6 Kültürel Entegrasyon ve Kimlik Çatışmaları 19
2.2.7 Politik ve Yapısal Engeller 19
2.3 Avrupa Ülkelerinin Mülteci Politikalarındaki Farklılıklar 20
2.3.1 Sığınma Prosedürlerindeki Farklılıklar 20
2.3.2 Entegrasyon Programlarındaki Çeşitlilik 21
2.3.3 Sınır Yönetimi ve Güvenlik Odaklı Yaklaşımlar 21
2.3.4 Uluslararası Yük Paylaşımı ve Dayanışma Sorunları 22
2.3.5 Siyasi İdeolojilerin Politikalar Üzerindeki Etkisi 22
2.3.6 Mülteci Politikalarının Sosyo-Ekonomik Sonuçları 23
2.3.7 AB'nin Ortak Sığınma Sistemi ve Gelecek Perspektifleri 23

3. SİNEMA VE MÜLTECİLİK TEMSİLLERİ 25
3.1 Sinemada Mülteci Deneyiminin Temsili 25
3.2 Göçmen Sinemasının Teorik Çerçevesi 27
3.3 Göçmen Sinemasının Tarihsel Gelişimi 28
3.4 Göçmen Sinemasının Estetik ve Tematik Özellikleri 29
3.4.1 Ortak Motifler 30
3.4.2 Estetik Çeşitlilik 31
3.4.3 Yeri-Olmayan Mekânlar 31
4. AKİ KAURİSMÄKİ: KİMLİĞİ VE SİNEMASI 32
4.1 Yönetmen Kimliği ve Estetik Yaklaşımı 33
4.2 Ulusal ve Uluslararası Bağlamlar 34
4.3 Estetik ve Tematik Özellikler 35
4.4 Finansman ve Üretim Stratejileri 36
4.5 Yıldız Oyuncuların Rolü 36
4.6 Kültürel Politik Duruşu 37
4.7 Akademik Çalışmalardaki Yeri ve Gelecek Perspektifler 38
4.8 Kaurismäki Filmlerinde Mültecilik Teması 38
4.8.1 Seçilen Filmlere Dair 39
4.8.2 Filmlerin Bağlamı ve Kaurismäki Sinemasında Yeri 40
4.8.3 Karşılaştırmalı Perspektif: Kaurismäki ve Çağdaşları 44
5. AKİ KAURİSMÄKİ FİLMLERİNİN ANALİZİ 47
5.1 Analiz Yöntemi: Göstergebilim ve Anlatı Analizi 47
5.1.1 Kaurismäki Filmlerine Göstergebilimsel Yaklaşım 51
5.1.2 Kaurismäki Filmlerine Anlatı Analizi Yaklaşımı 54
5.1.3 Göstergebilim ve Anlatı Analizinin Kaurismäki Filmlerine Bütüncül Uygulanması 57
5.2 *Le Havre*: Dayanışma ve İnsani Direnişin Estetik ve Anlatısal Temsili 57
5.2.1 Mekân Kullanımı 57
5.2.2 Renk Paleti 58
5.2.3 Kostüm ve Aksesuar 59
5.2.4 Ses Tasarımı 61
5.2.5 Anlatı Analizi: Hikâye Yapısı ve Tematik Derinlik 61
5.3 *Umudun Öteki Yüzü*: Mülteci Yabancılaşmasının Göstergebilimsel ve Anlatısal Çözümlemesi 66
5.3.1 Mekân Kullanımı 67
5.3.2 Renk Paleti 68
5.3.3 Kostüm ve Aksesuar 68
5.3.4 Ses Tasarımı 69
5.3.5 Anlatı Analizi: Hikâye Yapısı ve Tematik Derinlik 70

5.4 Filmlerde Ortak Temalar ve Motifler 76
5.4.1 Ortak Temalar 76
5.4.1.1 Yalnızlık ve Toplumsal Dışlanma 76
TARTIŞMA VE SONUÇ 83
KAYNAKÇA 85

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. Kaurismäki filmlerinde göstergebilimsel unsurlar ve anlamları 53
Tablo 2. Kaurismäki filmlerinde anlatı analizi unsurları ve tematik katkıları..... 56
Tablo 3. *Le Havre* filminin göstergebilimsel ve anlatı analizi unsurları 66
Tablo 4. *Umudun Öteki Yüzü* filminin göstergebilimsel ve anlatı analizi unsurları..... 75
Tablo 5. *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* filmlerinin ortak temaları ve motifleri..... 81

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1. Liman bölgesinde Idrissa'nın konteynerde saklandığı sahne 58
Şekil 2. Arletty'nin hastane sahnesindeki kırmızı elbise 59
Şekil 3. Marcel'in film boyunca kullandığı sade ceketi ve boya sandığı 60
Şekil 4. Filmin sonunda Idrissa'ya mahalleli tarafından verilen temiz kıyafetler 60
Şekil 5. Mahallelinin Idrissa için düzenlediği yardım konseri..... 61
Şekil 6. *Le Havre*'daki Mahalle Barı Sahnesi..... 63
Şekil 7. Marcel'in Idrissa'ya yemek verdiği sahne..... 65
Şekil 8. *Umudun Öteki Yüzü*'ndeki Khaled'in liman sahnesi 67
Şekil 9. Wikström'ün restoranından bir sahne..... 68
Şekil 10. Khaled'in bir barda yerel bir müzisyenin performansını izlediği sahne..... 70
Şekil 11. Khaled'in restoranda yemek yediği bir sahne..... 71
Şekil 12. Khaled'in neonazi bir grup tarafından tehdit edildiği sahne..... 72
Şekil 13. Khaled'in bir parkta yaralı bir şekilde oturduğu final sahnesi..... 73
Şekil 14. Khaled'in bir mülteci kampındaki sahne 73

GİRİŞ

Suriye iç savaşının 2015 yılında tetiklediği büyük göç dalgasıyla mültecilik sorunu Avrupa'da politik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla karmaşık bir mesele olarak öne çıkmıştır. 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren savaşlar, siyasi baskılar, ekonomik eşitsizlikler, etnik çatışmalar ve çevresel felaketler, milyonlarca insanın anavatanlarını terk ederek başka ülkelere sığınmasına yol açmıştır. Avrupa, coğrafi konumu, ekonomik refahı ve görece siyasi istikrarı nedeniyle bu göç hareketlerinin en yoğun yaşandığı bölgelerden biri olmuştur. Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği'nin (UNHCR, 2016, s. 4) verilerine göre, 2015 yılında bir milyondan fazla mülteci ve sığınmacı Akdeniz'i geçerek Avrupa'ya ulaşmış; bu durum, Avrupa Birliği'nin (AB) ortak mülteci politikalarını, dayanışma mekanizmalarını ve toplumsal algıları ciddi bir sınavla karşı karşıya bırakmıştır. Mültecilik sorunu, yalnızca demografik bir hareket ya da politik bir mesele olmanın ötesine geçmiş; kültürel kimlik, toplumsal entegrasyon, insan hakları ve etik sorumluluklar gibi evrensel değerlerle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Zira bu sorun, sadece devletler ve uluslararası kuruluşlar için değil, aynı zamanda sanat, medya ve sivil toplum gibi farklı alanlarda faaliyet gösteren aktörler için de önemli bir tartışma konusu haline gelmiştir.

Mültecilik sorununun tarihsel bağlamı, 20. yüzyılın başlarından itibaren küresel ölçekte şekillenmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası 1951 Cenevre Sözleşmesi, mülteci haklarının korunması için temel bir çerçeve sunmuş; ancak Soğuk Savaş dönemi, bölgesel çatışmalar ve küreselleşme, göç hareketlerinin niteliğini ve kapsamını dönüştürmüştür (Loescher, 1993, s. 21). 1990'larda Yugoslavya'nın dağılması ve Ruanda Soykırımı gibi olaylar, kitlesel mülteci akınlarına yol açarken, 21. yüzyılda Orta Doğu ve Afrika'daki çatışmalar, mültecilik sorununu küresel bir kriz haline getirmiştir. Avrupa, bu süreçte hem bir sığınma alanı hem de politik ve toplumsal gerilimlerin merkezi olmuştur. Özellikle 2015 mülteci krizi, AB'nin Dublin Anlaşması gibi politikalarının yetersizliklerini ve üye ülkeler arasındaki dayanışma eksikliğini gözler önüne sermiştir (Fratzke, 2015, s. 3). Almanya'nın açık kapı politikası ile Macaristan ve Polonya'nın sınır kontrollerini sıkılaştırması, mülteci politikalarındaki derin görüş ayrılıklarını ortaya koymuş; bu durum, Avrupa'nın ortak değerler ve sorumluluklar etrafında birleşme kapasitesini sorgulatmıştır (Crawley vd., 2017, s. 11).

Mültecilik sorununun toplumsal ve kültürel yansımaları, Avrupa toplumlarının kimlik, çeşitlilik ve dayanışma gibi kavramlarla yüzleşmesini sağlamıştır. Mültecilerin dil bariyerleri, istihdam sorunları ve sosyal dışlanma gibi zorluklarla karşılaşması, entegrasyon süreçlerini karmaşıklaştırmıştır (Ager & Strang, 2008, s. 167). Bununla birlikte medyanın mültecileri;

"kurban", "tehdit" veya "yabancı" olarak çerçevelemesi, toplumsal algıları şekillendirmede kritik bir rol oynamış; bu durum, popülist söylemlerin yükselişini ve ötekileştirme pratiklerini güçlendirmiştir (Georgiou & Zaborowski, 2017, s. 9). Örneğin Avrupa medyasında mültecilerin sıklıkla anonim bir kitle olarak sunulması, bireysel hikâyelerin ve insanlık boyutunun göz ardı edilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda sanat ve özellikle sinema, mültecilik sorununu insanileştirerek, stereotipik söylemlere karşı alternatif bir bakış açısı sunma potansiyeliyle öne çıkmıştır. Sinema, bireysel hikâyeler üzerinden evrensel temaları işleyerek, seyircilerin empati geliştirmesine ve toplumsal meselelere farklı bir perspektiften bakmasına olanak tanımıştır (Bennett, 2018, s. 17).

Finlandiyalı yönetmen Aki Kaurismäki'nin *Le Havre* (2011) ve *Umudun Öteki Yüzü* (2017) filmleri, mültecilik sorununu minimalist bir estetikle, derin bir insani duyarlılıkla ve toplumsal eleştiriyle ele alan çarpıcı örneklerdir. Kaurismäki bu filmlerde Avrupa'daki mülteci krizinin hem bireysel hem de kolektif boyutlarını yansıtırken; dayanışma, umut, insanlık onuru ve toplumsal adalet gibi temaları ön plana çıkarmıştır. *Le Havre*, Fransa'nın bir liman kentinde yerel halkın Afrikalı bir mülteci çocuğa destek olma çabasını konu edinirken, *Umudun Öteki Yüzü*, Helsinki'de bir Suriyeli mültecinin bürokratik engeller ve toplumsal önyargılarla mücadelesini anlatmaktadır. Her iki film de Kaurismäki'nin karakteristik mizahi unsurları, melankolik tonu ve sade görsel diliyle, mültecilik sorununun hem trajik hem de umut dolu yönlerini seyirciye aktarmıştır. Kaurismäki'nin minimalist estetiği, soğuk renk paletleri, az diyaloglu sahnelerin ve blues ile folk müziklerinin kullanımı, mülteci deneyiminin duygusal ağırlığını güçlendirmiştir (Nestingen, 2013, s. 16). Bu estetik yaklaşım, filmlerin seyircide derin bir duygusal etki yaratmasını sağlamış ve mültecilik tartışmalarına sanatsal bir boyut katmıştır.

Kaurismäki'nin filmleri, Avrupa'daki mültecilik sorununun çok boyutlu doğasını anlamada önemli bir sanatsal perspektif sunmaktadır. Politik düzeyde, bu filmler AB'nin mülteci politikalarının yetersizliklerini ve bürokrasinin bireyler üzerindeki ağır etkilerini eleştirmektedir. Örneğin *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled'in sığınma başvurusunun reddedilmesi, Dublin Anlaşması gibi politikaların mülteciler üzerindeki baskıcı sonuçlarını sembolize etmiştir (Fratzke, 2015, s. 24). Toplumsal düzeyde ise filmler, dayanışma ve ayrımcılık arasındaki gerilimi gözler önüne sermektedir. *Le Havre*'de yerel halkın mülteci bir çocuğa sahip çıkması, Almanya'daki "#Willkommen kampanyası" gibi dayanışma örnekleriyle paralellik gösterirken, *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled'in karşılaştığı ırkçı saldırılar, Avrupa'da popülist söylemlerin körüklediği ötekileştirme pratiklerini ifşa etmiştir (Sand, 2018, s. 10; Mudde, 2019, s. 5). Bu temsiller mültecilik sorununun yalnızca bir politika meselesi

olmadığını, aynı zamanda bir insanlık sınavı olduğunu vurgulamıştır. Sinema sanatının bu tür temaları ele alış biçimi, toplumsal farkındalık yaratma ve kamuoyunun tutumlarını dönüştürme potansiyeline sahiptir.

Kaurismäki'nin filmleri sinema sanatının toplumsal meselelere ayna tutma gücünü ortaya koyarken, mültecilik sorununun sanatsal temsillerinin akademik ve toplumsal tartışmalara katkısını da göstermektedir. Bu filmler, bireysel hikâyeler üzerinden evrensel temaları işleyerek, seyircilerin mülteci deneyimlerine daha insani bir perspektiften yaklaşmasını sağlamış; aynı zamanda, bürokrasi, ırkçılık ve toplumsal dayanışma gibi konuları ironik ve melankolik bir üslupla sorgulamıştır. Bu bağlamda çalışma Kaurismäki'nin filmlerindeki mülteci temalarını analiz ederek, Avrupa'daki mültecilik sorununun sosyo-kültürel ve politik yansımalarını incelemeyi hedeflemiştir. Mültecilik olgusunun tarihsel ve güncel bağlamı, Kaurismäki'nin minimalist estetiği ve filmlerindeki tematik unsurlar, Avrupa'daki mülteci politikaları ve toplumsal algılarla ilişkilendirilerek bütüncül bir bakış açısı sunulmuştur. Böylece çalışma, mültecilik sorununun yalnızca makro düzeyde bir kriz olmadığını, aynı zamanda bireysel yaşamları derinden etkileyen mikro düzeyde bir insanlık meselesi olduğunu sanatsal bir mercekle ele almıştır.

2015 mülteci krizi, Suriye iç savaşının tetiklediği büyük bir göç dalgasıyla Avrupa'yı hem politik hem de toplumsal bir sınavla karşı karşıya bırakmıştır. UNHCR'ye (2016, s. 13) göre, 2015'te bir milyondan fazla mülteci ve sığınmacı Akdeniz'i geçerek Avrupa'ya ulaşmış, bu durum AB'nin mülteci politikalarını ve üye ülkeler arasındaki dayanışmasını sorgulamasına neden olmuştur. Almanya, yaklaşık bir milyon sığınmacıyı kabul ederek "açık kapı" politikası izlerken, Macaristan ve Polonya gibi ülkeler sınır kontrollerini sıkılaştırmış ve mülteci karşıtı politikalar benimsemiştir (Crawley vd., 2017, s. 18). Söz konusu politik farklılıklar, AB'nin Dublin Anlaşması gibi ortak mülteci politikalarının uygulanmasındaki zorlukları ortaya koymuş ve üye ülkeler arasında derin bir görüş ayrılığı yaratmıştır. Örneğin Dublin Anlaşması'na göre mültecilerin sığınma başvurusu, AB'ye ilk giriş yaptıkları ülkede işleme alınması gerekirken bu kural, Yunanistan ve İtalya gibi sınır ülkelerine orantısız bir yük bindirmiştir (Fratzke, 2015, s. 24).

Mültecilerin Avrupa'ya ulaştıktan sonra karşılaştıkları zorluklar, sorunun yalnızca politik bir mesele olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel boyutları olduğunu göstermektedir. Buna göre mülteciler; dil sorunları, istihdam, ayrımcılık ve sosyal dışlanma gibi sorunlarla mücadele etmişlerdir. Avrupa'da yapılan çalışmalar, mültecilerin entegrasyon süreçlerinde eğitim ve istihdam fırsatlarına erişimde ciddi engellerle karşılaştıklarını ortaya

koymaktadır (Ager & Strang, 2008, s. 167). Örneğin mültecilerin çoğu, mesleki yeterliliklerinin tanınmaması nedeniyle düşük ücretli ve geçici işlerde çalışmak zorunda kalmıştır. Bu gelişmelerin yanında mültecilerin medyada temsil ediliş biçimi de toplumsal algıları derinden etkilemektedir. Gerek sosyal medya gerekse geleneksel medya mülteci krizinin görünürlüğünü artırmış, ancak aynı zamanda yanlış bilgilendirme, stereotipler ve nefret söyleminin yayılmasına da zemin hazırlamıştır. Myria Georgiou ve Rafal Zaborowski (2017, s. 11), Avrupa medyasının mülteci krizini ele alış biçiminde üç ana çerçeve tespit etmiştir. Buna göre mülteciler ya "kurban" olarak insani bir mercekle sunulmakta ya "tehdit" olarak güvenlik kaygılarıyla ilişkilendirilmekte ya da "yabancı" olarak kültürel farklılıklarla ötekileştirilmektedir. Bu temsiller, mültecilerin toplumsal kabulünü zorlaştırarak entegrasyon süreçlerini olumsuz etkilemektedir.

Bu noktada sinemanın mülteci deneyimlerini daha insani ve empatik bir şekilde ele alarak, medyanın bu kutuplaştırıcı söylemlerine karşı bir alternatif sunabileceği söylenebilir. Aki Kaurismäki'nin filmleri bu bağlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Kaurismäki, mültecilik sorununu bireysel hikâyeler üzerinden anlatarak seyirciyi politik söylemlerin ötesinde bir duygusal bağ kurmaya davet etmektedir. *Le Havre*, Afrikalı bir mülteci çocuk olan Idrissa'nın, Fransa'nın bir liman kentinde yerel halkın dayanışmasıyla hayatta kalma çabasını anlatmaktadır. Film, bürokrasinin soğuk yüzü ile insanlık arasındaki çatışmayı minimalist bir estetikle işlerken, dayanışma ve umut temalarını vurgulamaktadır. Filmde, Idrissa'nın yerel halk tarafından korunması, Avrupa'daki mülteci krizinde nadir görülen bir dayanışma örneğini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, *Umudun Öteki Yüzü*, Helsinki'de bir Suriyeli mülteci olan Khaled'in hikâyesini konu edinmektedir. Khaled, Finlandiya'nın sığınma sistemindeki bürokratik engellerle ve ırkçı saldırılarla mücadele ederken, bir lokanta sahibinin ona yardım etmesiyle umut bulmaktadır. Film Kaurismäki'nin mizahi ve melankolik tarzıyla mültecilik meselesini hem bireysel hem de toplumsal bir perspektiften ele almaktadır.

Bu çalışma, Avrupa'daki mültecilik sorununun sinema sanatındaki yansımalarını, özellikle Aki Kaurismäki'nin *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* filmleri üzerinden analiz etmeyi amaçlamaktadır. Mülteci olma durumu sadece politik ve ekonomik bir mesele değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve insani bir deneyimdir. Kaurismäki'nin filmleri bu deneyimi minimalist bir estetikle ve derin bir empatiyle ele alarak, seyirciye mültecilik sorununun bireysel ve toplumsal boyutlarını düşündürmeyi başarmaktadır. Çalışma sözü edilen filmlerin mülteci deneyimlerini nasıl temsil ettiğini, bu temsillerin Avrupa'daki mültecilik sorununun

sosyo-kültürel ve politik yansımalarıyla nasıl ilişkilendiğini ve sinema sanatının toplumsal meseleler üzerine farkındalık yaratma potansiyelini incelemeyi hedeflemektedir.

1980'lerden itibaren küreselleşme, neoliberal politikalar ve bölgesel çatışmalar, Avrupa'da toplumsal yapıyı derinden etkilemiş, mülteci olma durumu gibi sorunlar bu değişimlerin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. 2015 mülteci krizi, Avrupa'nın bu değişimlerle yüzleşme sürecini hızlandırmış ve dayanışma, entegrasyon, kimlik ve insan hakları gibi kavramları yeniden tartışmaya açmıştır. Kaurismäki'nin filmleri bu tartışmalara sanatsal bir perspektif sunarak, mültecilik sorununun sadece politik bir mesele olmadığını, aynı zamanda bir insanlık meselesi olduğunu vurgulamaktadır. Çalışma Kaurismäki'nin filmlerindeki mülteci temalarının Avrupa'daki mültecilik krizinin hangi yönlerini yansıttığını analiz ederek, bu temsillerin hem sanatsal hem de toplumsal değerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın temel soruları; "Avrupa'daki mülteci deneyimi, Aki Kaurismäki'nin filmlerinde nasıl temsil edilmektedir? Aynı zamanda bu temsiller Avrupa'daki mültecilik sorununun mevcut durumuyla nasıl ilişkilendirilebilir?" şeklinde belirlenmiş, söz konusu sorulardan hareketle, aşağıdaki alt problemler tanımlanmıştır:

1. Avrupa'daki mültecilik sorununun sosyo-kültürel ve politik boyutları nelerdir?
2. Kaurismäki'nin filmlerindeki mülteci temaları, Avrupa'daki mültecilik sorununun hangi yönlerini yansıtmaktadır?
3. Sinema sanatının, mültecilik gibi toplumsal meseleler üzerine farkındalık yaratma potansiyeli nedir?

Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği'nin (UNHCR, 2023, s. 8) verilerine göre küresel ölçekte 100 milyonu aşan yerinden edilmiş insan sayısıyla mültecilik sorunu, modern dünyanın en acil ve çok boyutlu krizlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Avrupa özelinde bu sorun, 2015 Suriye iç savaşının tetiklediği göç dalgasıyla toplumsal dayanışma, kültürel kimlik ve insan hakları gibi kavramları yeniden tartışmaya açmış ve kıtanın sosyo-kültürel yapısını derinden etkilemiştir (Triandafyllidou, 2018, s. 198). Bu bağlamda sinema sanatının mülteci deneyimlerini insanileştiren temsilleri, bireylerin ve toplumların bu karmaşık olguyu anlamasına ve empati geliştirmesine katkı sağlayarak önemli bir toplumsal rol üstlenmiştir (Bennett, 2018, s. 19). Aki Kaurismäki'nin filmleri mülteci deneyimlerini minimalist bir estetikle ve insani bir perspektifle ele alarak, sinema sanatının toplumsal meselelere ayna tutma gücünü ortaya koymaktadır. Bu çalışma Kaurismäki'nin filmlerindeki mülteci temalarını analiz ederek, sinema sanatının mültecilik gibi toplumsal sorunlar üzerine

farkındalık yaratma potansiyelini ve bu temsillerin Avrupa'daki mültecilik sorununun mevcut durumuyla ilişkisini incelemektedir. Bu nedenle çalışma, hem akademik hem de toplumsal açıdan önemli bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Literatürde, mültecilik sorununun politik ve sosyolojik boyutları üzerine çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Örneğin mülteci politikaları, entegrasyon süreçleri ve medyadaki mülteci temsilleri üzerine yapılan araştırmalar, konunun farklı yönlerini aydınlatmıştır (Ager & Strang, 2008, s. 168; Georgiou & Zaborowski, 2017, s. 13). Ancak mültecilik sorununun sinema sanatındaki temsillerine odaklanan çalışmalar daha sınırlıdır. Özellikle Kaurismäki'nin filmleri gibi minimalist ve insani bir yaklaşımla mültecilik meselesini ele alan eserlerin analizi, literatürde görece az yer bulmuştur. Bu çalışma, Kaurismäki'nin filmlerini ele alarak, sinema sanatının mültecilik deneyimlerini nasıl temsil ettiğini ve bu temsillerin toplumsal algılar üzerindeki potansiyel etkisini inceleyerek literatürdeki bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın önemi, yalnızca akademik literatüre katkısıyla sınırlı değildir. Mültecilik, Avrupa'da toplumsal kutuplaşmanın ve popülist söylemlerin yükselişinin temel nedenlerinden biridir. Medyada mültecilerin sıklıkla "tehdit" veya "yabancı" olarak sunulması, ötekileştirme ve ayrımcılık pratiklerini güçlendirmiştir (Georgiou & Zaborowski, 2017, s. 15). Kaurismäki'nin filmleri bu söylemlere karşı bir alternatif sunarak, mültecileri bireysel hikâyeler üzerinden insani bir perspektifle temsil etmektedir. Söz konusu temsiller, seyircinin mültecilik sorununa daha empatik bir şekilde yaklaşmasını sağlayabilmekte ve toplumsal dayanışmayı teşvik edebilmektedir. Bu nedenle çalışma, sinema sanatının toplumsal farkındalık yaratma ve kültürel diyalog kurma potansiyelini vurgulayarak, mülteci olma sorununun çözümüne dolaylı bir katkı sunmayı da hedeflemesi açısından önem arz etmektedir.

Bununla birlikte bu çalışma ile mülteci olma sorununun Avrupa'daki sosyo-kültürel ve politik bağlamını anlamak isteyen araştırmacılara, sinema eleştirmenlerine ve politika yapıcılara bir kaynak olması amaçlanmıştır. Kaurismäki'nin filmleri, Avrupa'daki mülteci krizinin hem yerel hem de evrensel boyutlarını yansıtmaktadır. Örneğin, *Le Havre*'deki dayanışma teması, yerel toplulukların mültecilere destek olma potansiyelini gösterirken, *Umudun Öteki Yüzü*'ndeki bürokrasi eleştirisi, Avrupa Birliği'nin mülteci politikalarının yetersizliklerini ortaya koymaktadır. Sözü edilen temsiller, mülteci olma sorununun çok boyutlu doğasını anlamak için değerli bir perspektif sunmaktadır. Çalışma bu temsillerin analizini yaparak, sinema sanatının toplumsal meseleleri nasıl ele aldığını ve bu temsillerin akademik ve toplumsal tartışmalara nasıl katkı sağlayabileceğini göstermeyi de hedeflemektedir.

Son olarak çalışma, sinema sanatının eğitimsel rolüne de dikkat çekmektedir. Kaurismäki'nin filmleri mültecilik gibi karmaşık bir konuyu sade ama etkili bir şekilde işleyerek, seyircinin eleştirel düşünme becerilerini geliştirmesine katkı sağlayabilmektedir. Özellikle görsel sanatlar ve sinema eğitimi alan öğrenciler için bu filmler, toplumsal meselelerin sanatsal temsillerini anlamak ve analiz etmek adına bir vaka çalışması sunmaktadır. Bu nedenle çalışma sinema sanatının hem akademik hem de eğitimsel bağlamda önemini vurgulayarak, mültecilik sorununun daha geniş bir perspektiften anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Bu amaca göre Aki Kaurismäki filmlerinin analizi için göstergebilim ve anlatı analizi yöntemlerinden faydalanılmıştır. Göstergebilim, görsel ve işitsel ögelerin anlam üretimi noktasındaki rolünü çözümlemek adına sistemli bir çerçeve sağlarken anlatı analizi, filmlerin hikâye yapısını, karakter gelişimini ve tematik derinliğini anlamak için bütüncül bir perspektif sunmaktadır.

1. ULUSLARARASI GÖÇ VE MÜLTECİLİK: KAVRAMSAL ÇERÇEVE, TARİHSEL EVRİM

Uluslararası göç ve mültecilik insan topluluklarının sosyal, ekonomik ve siyasi dinamiklerini şekillendiren temel olgulardan biri olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş, küreselleşme ve bölgesel çatışmalar, göç hareketlerini dönüştürmüştür. 1951 Cenevre Sözleşmesi ve 1967 Protokolü, mülteci haklarının korunması için önemli bir çerçeve sunmuş; ancak kitlesel akınlar ve ekonomik eşitsizlikler gibi sorunlar, bu düzenlemelerin yetersizliklerini ortaya koymuştur. Avrupa Birliği (AB) göç ve sığınma politikalarını ekonomik ihtiyaçlar, güvenlik kaygıları ve insani sorumluluklar arasında dengelemeye çalışmış; 1990'lardan itibaren güvenlik odaklı bir yaklaşıma kaymıştır. Bu başlık altında, mültecilik kavramının tarihsel ve kavramsal çerçevesi, göç hareketlerinin nedenleri ve etkileri ile AB'nin güvenlik odaklı politikalarının dönüşümü incelenmiştir.

1.1 Mültecilik Kavramı ve Tanımları

Mülteci haklarının gelişimi, İkinci Dünya Savaşı sonrası insan hakları ihlalleriyle hız kazanmıştır. Mülteci haklarının korunmasındaki temel düzenlemeler 1951 Cenevre Sözleşmesi ve 1967 Protokolü olarak kabul edilmektedir. Türkiye bu düzenlemelere taraf olmuş, ancak coğrafi sınırlama kaydıyla yalnızca Avrupa'dan gelen sığınmacılara mülteci statüsü tanımıştır. Bu aşamada mülteci 1951 Sözleşmesi'nde; "ırkı, dini, milliyeti, sosyal gruba üyeliği veya siyasi görüşleri nedeniyle zulüm korkusuyla ülkesini terk eden kişi" olarak tanımlanmıştır (Ergüven ve Özturanlı, 2013, s. 1031).

Uluslararası göç, küreselleşme sürecinde devletlerin vatandaşı olmayanlara karşı sorumluluk üstlendiği bir kamu politikası haline gelmiştir (Özer, 2015, s. 10). 1967 Protokolü, 1951 Sözleşmesi'ndeki zaman ve coğrafi sınırlamaları kaldırarak daha fazla devletin katılımını teşvik etmiştir. Ancak devletlere çekince koyma hakkı tanınması, mülteciler açısından olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Günümüzde kitlesel akınlar ve etnik şiddet gibi sorunlar, 1951 Sözleşmesi'nin yetersizliğini tartışmaya açmıştır (McAdam, 2007, s. 16). AB'nin bölgesel araçları da yerel düzeyde yetersiz kalmış, mülteci çalışmalarını engelleyen mekanizmalara dönüşmüştür (Byrne vd., 2004, s. 378). Ülke içinde yer değiştirenlere koruma sağlayan 2009 Kampala Sözleşmesi ise bu alandaki önemli bir gelişme olmuştur. Bu doğrultuda konuya ilişkin tanımlamalar aşağıdaki gibi yapılmıştır (Ergüven & Özturanlı, 2013, s. 1020-1022):

Mülteci. Antlaşmalarla koruma sağlanan birey.

Sığınmacı. Mülteci statüsü için başvuran, ancak henüz erişememiş kişi.

Göçmen. Ekonomik nedenlerle başka ülkeye giden birey.

1.2 Göç Hareketlerinin Nedenleri ve Değişimi

Göç hareketleri, insanlık tarihinin temel dinamiklerinden biri olarak, siyasi, ekonomik, sosyal ve çevresel faktörlerin karmaşık bir etkileşimiyle şekillenmiştir. Siyasi baskılar, savaşlar ve insan hakları ihlalleri, bireyleri ve toplulukları anavatanlarını terk etmeye zorlayan başlıca nedenler arasında yer almıştır. Örneğin 20. yüzyılda Soğuk Savaş dönemi, bölgesel çatışmalar ve etnik temizlik gibi olaylar, milyonlarca insanın yerinden edilmesine yol açmıştır (Marfleet, 2006, s. 8). Özellikle 1990'larda Yugoslavya'nın dağılması ve Ruanda Soykırımı, kitlesel mülteci akınlarını tetiklemiş; bu durum, uluslararası toplumun göç politikalarını yeniden değerlendirmesine neden olmuştur (Loescher, 1993, s. 10). Ekonomik nedenler de göçün itici güçlerinden biri olmuştur; zira yoksulluk, işsizlik ve daha iyi yaşam standartları arayışı, bireyleri genellikle Güney'den Kuzey'e doğru göçe yöneltmiştir. Birleşmiş Milletler verilerine göre, 1970'lerden 2000'lere kadar küresel göçmen sayısı 75 milyondan 175 milyona ulaşmış, bu artışta ekonomik eşitsizlikler ve küreselleşme önemli bir rol oynamıştır (ILO, 2005, s. 7). Örneğin 1960'larda Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü, ekonomik fırsat arayışının bir yansıması olarak gerçekleşmiştir (Abadan-Unat, 2002, s. 23).

Çevresel faktörler, modern çağda göç hareketlerinin yeni bir boyutu olarak ortaya çıkmıştır. İklim değişikliği, doğal afetler ve çevresel bozulmalar, özellikle kırılgan ekosistemlere sahip bölgelerde yaşayan toplulukları yerinden etmiştir. Örneğin 2010 Haiti depremi ve 2004 Hint Okyanusu tsunamisi gibi felaketler, binlerce insanın anavatanlarını terk etmesine neden olmuştur (Skeldon, 1997, s. 11). Dünya Bankası'na göre, 2050 yılına kadar iklim değişikliği nedeniyle 143 milyon insanın "iklim mültecisi" olabileceği öngörülmüştür (World Bank, 2018, s. 5). Bu durum, göç hareketlerinin çevresel boyutunun giderek daha fazla dikkat çektiğini göstermektedir. Mikro düzeyde ise bireylerin sosyo-psikolojik faktörleri, eğitim fırsatları, aile birleşimi ve kişisel güvenlik arayışı gibi motivasyonlar göç kararlarını şekillendirmiştir (Richmond, 1988, s. 21). Örneğin yükseköğrenim için Avrupa'ya veya Kuzey Amerika'ya yönelen öğrenciler, göçün bireysel nedenlerini yansıtmaktadır.

Göç hareketlerinin değişimi, küreselleşme ve teknolojik gelişmelerle de yakından ilişkilidir. Ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler, göçün coğrafi kapsamını genişletmiş; aynı zamanda göçmenlerin diasporik ağlar aracılığıyla anavatanlarıyla bağlarını sürdürmesini kolaylaştırmıştır (Castles & Miller, 1998). Örneğin internet ve sosyal medya, göçmenlerin yeni toplumlarda entegrasyon süreçlerini desteklerken, aynı zamanda anavatanlarıyla kültürel ve duygusal bağlarını korumalarına imkân tanımıştır. Bununla birlikte,

küreselleşme, ekonomik eşitsizlikleri derinleştirerek göç hareketlerini artırmış; özellikle neoliberal politikalar, azgelişmiş ülkelerden gelişmiş ülkelere doğru göçü hızlandırmıştır (Massey, 1999, s. 306). Göç hareketlerinin bu çok boyutlu nedenleri ve değişen dinamikleri, uluslararası göç politikalarının daha kapsayıcı ve insan odaklı bir şekilde tasarlanmasını zorunlu kılmıştır. Zira göçün sadece bir yer değiştirme süreci değil, aynı zamanda sosyal, kültürel ve politik dönüşümleri tetikleyen bir olgu olduğu açıkça ortaya çıkmıştır.

1.3 Göç ve Etkileri

Göç, hem göç veren hem de göç alan ülkeler üzerinde ekonomik, sosyal, kültürel ve politik etkiler yaratmaktadır. Göç veren ülkelerde, işsizlik oranlarının azalması ve diasporadan gelen maddi transferler (remitanslar) ekonomik büyümeye katkı sağlamış; buna karşın nitelikli iş gücünün kaybı, uzun vadeli kalkınma süreçlerini olumsuz etkilemiştir. Örneğin 1960'lardan itibaren Türkiye'den Avrupa'ya gerçekleşen işçi göçü Türkiye'de işsizlik oranlarını düşürmüş; ancak mühendis, doktor ve akademisyen gibi nitelikli profesyonellerin göçü, "beyin göçü" olarak adlandırılan bir kayba yol açmıştır (Abadan-Unat, 2002, s. 24). Dünya Bankası'na göre, 2022 yılında küresel remitans akışı 626 milyar dolara ulaşmış; bu durum, göçmen havalelerinin gelişmekte olan ülkeler için önemli bir gelir kaynağı olduğunu göstermiştir (World Bank, 2022, s. 9). Bununla birlikte göçmenlerin anavatanlarını terk etmesi, aile yapılarını ve toplumsal dokuyu değiştirmiş; özellikle kırsal bölgelerde yaşlı nüfusun artmasına neden olmuştur.

Göç alan ülkelerde ise göç iş gücü piyasasını güçlendirmiş; bununla birlikte ücret seviyeleri, sosyal hizmetler ve toplumsal uyum üzerinde baskı oluşturmuştur. Avrupa'da göçmenlerin genellikle düşük ücretli ve geçici işlerde çalışması, yerel işçilerle rekabeti artırmış; bu durum, bazı ülkelerde yabancı düşmanlığı ve popülist söylemlerin yükselmesine zemin hazırlamıştır (Penninx ve Spencer, 2008, s. 32). Örneğin Almanya'da 2015 mülteci krizinden sonra iş gücü piyasasına katılan mültecilerin %40'ı düşük ücretli işlerde istihdam edilmiş; bunun doğal sonucu olarak yerel işçiler arasında sosyal gerilimler oluşmuştur (OECD, 2021, s. 6). Kültürel çeşitlilik, göçün olumlu bir sonucu olarak toplumlarda zenginleşme sağlamıştır. Örneğin, Londra ve Berlin gibi kozmopolit şehirlerde çokkültürlülük, kültürel üretkenliği artırmış (Castles & Miller, 1998, s. 44), buna karşın entegrasyon politikalarının yetersizliği, gettolaşma ve sosyal dışlanma gibi sorunları beraberinde getirmiştir. Avrupa Birliği Ajansı Temel Haklar Raporu'na göre Avrupa'daki göçmenlerin %30'u ayrımcılıkla karşılaşmıştır. Söz konusu durum, toplumsal uyumu da zorlaştırmıştır (FRA, 2019, s. 8).

Planlı göç yönetimi göçün olumlu etkilerini artırmış; örneğin, Kanada'nın puan temelli göç sistemi, nitelikli göçmenleri çekerek ekonomik büyümeye katkı sağlamıştır (Skeldon, 1997,

s. 13). Bununla birlikte düzensiz göç, güvenlik kaygılarını ve toplumsal önyargıları tetiklemiş; özellikle 2015 mülteci krizinde Avrupa'ya ulaşan düzensiz göçmenler, sınır ülkelerinde siyasi tartışmaları alevlendirmiştir (Fratzke, 2015, s. 26). Göçün politik etkileri de dikkat çekicidir; zira göçmen karşıtı söylemler, Avrupa'da aşırı sağ partilerin yükselişini desteklemiştir (Mudde, 2019, s. 18). Göçün bu çok boyutlu etkileri, hem göçmenlerin hem de ev sahibi toplumların sosyal ve ekonomik yapısını dönüştürerek, göç politikalarının daha bütüncül ve insan odaklı bir yaklaşımla ele alınmasını gerekli kılmıştır.

1.4 Uluslararası Göçün Tarihsel Gelişimi

Uluslararası göç, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren iklim, savaş, ekonomik ihtiyaçlar ve toplumsal değişimlerle şekillenmiştir. İlk çağlarda göçebe toplulukların hareketleri, tarım devrimi sonucu yerleşik düzene geçişle azalmış; ancak sınıflı toplumların oluşumuyla göç, siyasi ve ekonomik nedenlerle yeniden hızlanmıştır (Marfleet, 2006, s. 10). 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'nın merkantilist politikaları, sömürgecilik ve köle ticareti, zorunlu göçlerin temel dinamikleri olmuştur. Örneğin, 17. ve 18. yüzyıllarda Afrika'dan Amerika'ya yaklaşık 12 milyon insan köle olarak taşınmış; bu süreç, modern tarihin en büyük zorla yer değiştirme olaylarından biri olarak kaydedilmiştir (Massey, 1999, s. 307). 19. yüzyılda Endüstri Devrimi, Avrupa'dan Amerika ve Avustralya'ya kitlesel göçü tetiklemiş; 1800-1925 yılları arasında "Büyük Göç" döneminde 52 milyon kişi Avrupa'dan yeni kıtalara göç etmiştir. Sözü edilen göç sanayi şehirlerinin büyümesini desteklerken, aynı zamanda gettolaşma ve sosyal eşitsizlikleri de artırmıştır (Peköz, 2002, s. 23).

Birinci Dünya Savaşı, uluslararası göçü büyük ölçüde durdurmuş; iki savaş arası dönemde ekonomik durgunluk, yabancı düşmanlığı ve katı sınır kontrolleri, göç hareketlerini kısıtlamıştır (Marfleet, 2006, s. 14). İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa, iş gücü açığını kapatmak için Güney Avrupa, Kuzey Afrika ve Türkiye'den işçiler almış; Almanya'nın "Gastarbeiter" sistemi, bu dönemin en bilinen örneklerinden biri olmuştur (Toksöz, 2006, s. 61). 1960'larda ve 1970'lerde Avrupa'ya gelen misafir işçiler zamanla kalıcı yerleşimlere yönelmiş; bu durum, aile birleşimi yoluyla göçün devamını sağlamıştır. 1990'larda Yugoslavya'nın dağılması ve Ruanda Soykırımı, kitlesel mülteci akınlarını yeniden hızlandırmıştır. Bahse konu süreç, uluslararası göçün insani ve politik boyutlarını öne çıkarmıştır (Loescher, 1993, s. 26). 2015 Suriye iç savaşı, modern tarihin en büyük mülteci krizlerinden birini tetiklemiş; UNHCR'ye (2016, s. 13) göre, 2015'te bir milyondan fazla mülteci Akdeniz'i geçerek Avrupa'ya ulaşmıştır.

Küreselleşme, uluslararası göçün niteliğini dönüştürmüş; ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler, göçmenlerin hareketliliğini ve diasporik bağlarını güçlendirmiştir (Castles & Miller, 1998, s. 46). Örneğin 21. yüzyılda sosyal medya, göçmenlerin entegrasyon süreçlerini desteklerken, aynı zamanda anavatanlarıyla bağlarını sürdürmelerine fırsat tanımıştır. Bununla birlikte küreselleşme, ekonomik eşitsizlikleri derinleştirerek göçü artırmış; özellikle neoliberal politikalar, azgelişmiş ülkelerden gelişmiş ülkelere doğru göçü hızlandırmıştır (Massey, 1999, s. 307). Uluslararası göçün bu tarihsel evrimi, göç politikalarının daha kapsayıcı ve insan odaklı bir şekilde tasarlanmasını zorunlu kılmıştır.

2. AVRUPA'DA MÜLTECİLİK SORUNUNUN GÜNCEL DURUMU

Avrupa'daki mültecilik sorununun güncel durumu, 21. yüzyılın karmaşık göç hareketlerinin demografik, sosyal, ekonomik, politik ve kültürel boyutlarını ortaya koymuş; bu süreç, Avrupa toplumlarının entegrasyon kapasitelerini ve politik yaklaşımlarını derinden sınamıştır. Suriye iç savaşı, Afganistan, Irak ve Sahra Altı Afrika'daki çatışmaların tetiklediği büyük ölçekli mülteci akınları, Avrupa'yı küresel bir sığınma merkezi haline getirmiş; bu bağlamda mülteci nüfusunun demografik yapısı, karşılaşılan sosyal ve ekonomik zorluklar, ülkeler arasındaki politik farklılıklar, toplumsal algılar ve medya temsilleri ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu bölümde Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (UNHCR), Eurostat ve akademik literatürden alınan verilerden faydalanılarak, mültecilik sorununun çok boyutlu yapısı kapsamlı bir şekilde incelenmiştir.

2.1 Avrupa'daki Mülteci Nüfusunun Demografik Yapısı

Avrupa'daki mülteci nüfusunun demografik yapısı, 21. yüzyılın göç hareketlerinin karmaşıklığını ve bu hareketlerin Avrupa toplumları üzerindeki etkilerini anlamak için kritik bir perspektif sunmaktadır. Özellikle 2015 yılında Suriye iç savaşı, Irak, Afganistan ve Sahra Altı Afrika'daki çatışmaların tetiklediği büyük ölçekli mülteci akınları, Avrupa'yı küresel bir sığınma merkezi haline getirmiştir. 2023 itibarıyla Avrupa, yaklaşık 6.1 milyon mülteci ve sığınmacıya ev sahipliği yapmaktadır. Bu rakam, UNHCR'nin (2023, s. 10) himayesi altındaki bireyleri ve ulusal sığınma sistemlerinde kayıtlı olanları kapsamaktadır. Söz konusu sayı 2014 yılında 1.8 milyon iken, 2015 mülteci krizi sırasında Akdeniz'i geçen bir milyondan fazla kişinin Avrupa'ya ulaşmasıyla dramatik bir artış gözlemlenmiştir (UNHCR, 2016, s. 15). Bu dönemde özellikle Suriye'deki çatışmaların yoğunlaşması mülteci akınlarını tetiklemiş ve Avrupa Birliği'nin (AB) sığınma politikalarını ciddi bir sınavla karşı karşıya bırakmıştır. 2015–2016 yıllarında görülen yoğun girişler, Almanya'nın açık kapı politikası gibi insani yaklaşımlardan, Macaristan ve Polonya'nın sınır kontrollerini sıkılaştırmasına kadar uzanan farklı tepkileri ortaya çıkarmıştır (Crawley vd., 2017, s. 20).

Akdeniz üzerinden gelen mülteci sayıları 2016'dan itibaren azalmış ve 2022'de yaklaşık 104.000'e düşmüştür (Frontex, 2023, s 12). Buna karşın devam eden çatışmalar, iklim değişikliği ve ekonomik istikrarsızlıklar nedeniyle mülteci nüfusu yüksek seviyelerde kalmıştır. Avrupa'daki mülteci dağılımı bu süreç içerisinde dengesiz bir yapı sergilemiştir. Bu bağlamda Almanya yaklaşık 2.1 milyon mülteciyle en büyük paya sahip olmuş, onu Fransa (612.000), İsveç (280.000), İtalya (296.000) ve Yunanistan (147.000) izlemiştir (Eurostat, 2023, s. 4). İlk

giriş noktası olan Güney Avrupa ülkeleri, Dublin Anlaşması'nın "sığınma başvurularını giriş ülkesinde işleme alma" kuralı nedeniyle orantısız bir yükle karşılaşmıştır (Fratzke, 2015, s. 27).

Avrupa'daki mülteci nüfusunun çoğunluğu, belirli bölgelerdeki çatışma, zulüm ve istikrarsızlıktan kaçan bireylerden oluşmaktadır. Suriyeliler, toplam mülteci nüfusunun yaklaşık %36'sını (2.2 milyon kişi) meydana getirmekte ve Suriye iç savaşının devam eden etkisiyle en büyük grubu temsil etmektedir (UNHCR, 2023, s. 14). Afganlar (%14 - 850.000 kişi) ve Iraklılar (%9 - 550.000 kişi), sırasıyla Afganistan'daki Taliban'ın yeniden güç kazanması ve Irak'taki mezhepsel şiddet nedeniyle yaşanan mülteci akınında önemli bir paya sahip olmuştur (IOM, 2022, s. 15). Özellikle Eritre, Somali ve Güney Sudan gibi Sahra Altı Afrika ülkelerinden gelen mülteciler, toplam nüfusun %12'sini (730.000 kişi) oluşturmuş, bu grup; otoriter rejimler, etnik çatışmalar ve çevresel felaketlerden kaçmıştır (Triandafyllidou, 2018, s. 199). Bu çeşitlilik, mülteci entegrasyonunun kültürel ve sosyal dinamiklerini şekillendirmiştir.

Mülteci nüfusunun yaş ve cinsiyet dağılımı, entegrasyon politikaları ve toplumsal algılar üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Avrupa'daki mültecilerin yaklaşık %55'i erkeklerden, %45'i ise kadınlardan oluşmaktadır (Eurostat, 2023, s. 5). Erkeklerin çoğunluğu, çatışma bölgelerinde daha yüksek hareket kabiliyetine sahip olmaları ve aile birleşimi için öncü göçmen rolü üstlenmeleriyle açıklanmıştır. Ancak 2015'ten bu yana kadınların oranı artmış; bu artış, aile birleşimi programları ve kadınların çatışma ortamlarında cinsiyete dayalı şiddet gibi özel risklerle karşılaşmasıyla ilişkilendirilmiştir (World Bank, 2022, s. 3).

Yaş dağılımı açısından mülteci nüfusu oldukça genç bir yapı sergilemiş ve söz konusu nüfusun %34'ü 18 yaşın altındaki gençlerden, %52'si ise 18–34 yaş arasındaki bireylerden oluşmuştur (UNHCR, 2023, s. 17). Bu genç demografi hem fırsatları hem de zorlukları beraberinde getirmektedir. Genç mülteciler eğitim sistemlerine ve iş piyasasına daha kolay uyum sağlayabilmiş, bu da yaşlanan Avrupa ekonomilerine katkı potansiyeli taşımıştır (OECD, 2021, s. 9). Buna karşın, refakatsiz çocuklar—Avrupa genelinde yaklaşık 153.000 kişi—sömürü ve sosyal dışlanma gibi ciddi risklerle karşılaşmıştır (UNICEF, 2022, s. 16). Çalışma çağındaki yetişkinlerin (18–34 yaş) çoğunluğu, işgücü entegrasyonuna olanak sağlamış, ancak mesleki yeterliliklerin tanınmaması ve ayrımcılık gibi engeller, mültecileri düşük ücretli ve geçici işlere yönlendirmiştir (Ager & Strang, 2008, s. 170).

Mülteci nüfusunun Avrupa içindeki coğrafi dağılımı, politika odaklı dağıtım ve bireysel tercihlerin bir kombinasyonunu yansıtmaktadır. Mültecilerin %68'i kentsel alanlarda yaşamış, Berlin, Paris ve Stockholm gibi şehirlerde yoğunlaşmıştır. Söz konusu şehirler; hizmetlere,

istihdam fırsatlarına ve diaspora ağlarına daha iyi erişim sağlanabilen yerler olarak ön plana çıkmaktadır (Eurostat, 2023, s. 5). Örneğin Berlin 200.000'den fazla mülteciye ev sahipliği yapmış, Atina ve Roma ise hem geçiş hem de yerleşim merkezi olarak işlev görmüştür (IOM, 2022, s. 16). Kentsel yoğunlaşma, dil kursları ve sivil toplum kuruluşları aracılığıyla entegrasyonun kolaylaşmasıyla rahatlamış, ancak bu durum, konut sıkıntısı ve sosyal gerilimler gibi sorunları da beraberinde getirmiştir. Medyada ise Malmö gibi şehirlerdeki "gettolaşma" söylemleri bu gerilimleri yansıtmıştır (Georgiou & Zaborowski, 2017, s. 16).

Buna karşılık, kırsal yerleşim oranı yalnızca %12 olmuş ve genellikle hükümetlerin kentsel baskıyı azaltmak için uyguladığı dağıtım politikalarıyla bağlantılı kalmıştır (UNHCR, 2023, s. 18). İsveç ve Avusturya gibi ülkeler kırsal yeniden yerleştirme programları uygulamış, ancak bu programlar, ekonomik fırsatların kısıtlılığı ve sosyal izolasyon nedeniyle dirençle karşılaşmıştır. Kentsel ve kırsal dinamikler, mülteci entegrasyonunun coğrafi boyutlarını anlamak için önemli bir bağlam sunmuştur.

Mülteci nüfusunun sosyo-ekonomik özellikleri, entegrasyon süreçlerinin başarısını ve zorluklarını belirleyen temel faktörlerden biri olmuştur. Avrupa'daki mültecilerin çoğunluğu, geldikleri ülkelerdeki eğitim ve meslek deneyimlerine rağmen, düşük ücretli ve geçici işlerde çalışmıştır. Eurostat'a (2023, s. 7) göre mültecilerin %42'si hizmet sektörü, inşaat ve temizlik gibi düşük beceri gerektiren işlerde istihdam edilmiştir. Mesleki yeterliliklerin tanınmaması, dil engeli ve ayrımcılık, mültecilerin iş piyasasında karşılaştığı başlıca engeller olmuştur (Ager & Strang, 2008, s. 171). Örneğin Suriyeli mültecilerin %30'u yükseköğrenim görmüş olmasına rağmen, yalnızca %15'i nitelikli işlerde çalışabilmiştir (OECD, 2021, s. 11).

Eğitim düzeyi, mülteci demografisinin heterojen yapısını yansıtmıştır. Yetişkin mültecilerin yaklaşık %25'i yükseköğrenim deneyimine sahip olmuş, %40'ı ise yalnızca temel eğitim almıştır (UNHCR, 2023, s. 21). Çocuk mülteciler arasında okullaşma oranı, ev sahibi ülkeye bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Almanya'da %85 olan bu oran, Yunanistan'da %60'a düşmüştür (UNICEF, 2022, s. 17). Sosyo-ekonomik dışlanma, mültecilerin barınma ve sağlık hizmetlerine erişimini de kısıtlamıştır. Avrupa'da mültecilerin %20'si yetersiz konut koşullarında yaşamış, bu da sosyal entegrasyonu zorlaştırmıştır (FEANTSA, 2022, s. 33).

Mülteci demografisinin toplumsal algılar üzerindeki etkisi, medyanın temsil biçimleriyle şekillenmiştir. Avrupa medyası, mültecileri sıklıkla "kurban", "tehdit" veya "yabancı" olarak çerçevelemiştir (Georgiou & Zaborowski, 2017, s. 19). Suriyeli mülteciler, insani bir mercekle "kurban" olarak sunulmuş, Afrikalı mülteciler ise genellikle "ekonomik

göçmen" olarak etiketlenmiş ve kültürel farklılıklarla ötekileştirilmiştir. Bu temsiller, mültecilerin demografik çeşitliliğini basitleştirerek toplumsal kutuplaşmayı körüklemiştir.

Mülteci demografisinin yapısı, Avrupa'daki politik ve sosyal dinamikleri derinden etkilemiştir. Genç ve çeşitli bir mülteci nüfusu, işgücü eksikliği çeken Avrupa ekonomileri için bir fırsat sunmuş, ancak entegrasyon politikalarının yetersizliği bu potansiyeli kısıtlamıştır (OECD, 2021, s. 13). Kadın ve çocuk mültecilerin artan oranı, cinsiyete duyarlı ve çocuk odaklı politikaların gerekliliğini ortaya koymuştur (World Bank, 2022, s. 12). Aynı zamanda mülteci yoğunluğunun kentsel alanlarda toplanması, yerel yönetimler üzerinde baskı yaratmış ve popülist söylemlerin yükselişine zemin hazırlamıştır (Triandafyllidou, 2018, s. 201).

2.2 Mültecilerin Karşılaştığı Sosyal ve Ekonomik Zorluklar

Avrupa'daki mülteciler, yeni bir yaşam kurma çabalarında sosyal ve ekonomik zorluklarla karşılaşmıştır. 2015 mülteci krizinden bu yana Suriye, Afganistan, Irak ve Sahra Altı Afrika'daki çatışmalardan kaçan milyonlarca insan, Avrupa'yı sığınma merkezi olarak görmüş; ancak bu süreç; entegrasyon, dil engelleri, ayrımcılık, istihdam kısıtlamaları ve sosyal dışlanma gibi sorunlarla karmaşık bir hale gelmiştir. Bu başlık altında mültecilerin Avrupa'da karşılaştığı sosyal ve ekonomik zorluklar; iş piyasasına erişim, barınma, eğitim, sağlık hizmetleri, toplumsal kabul ve kültürel entegrasyon gibi temel alanlar üzerinden incelenmiştir.

2.2.1 İş Piyasasına Erişim

Mültecilerin Avrupa iş piyasasına erişimi, ekonomik entegrasyonun en kritik unsurlarından biri olmuş, buna karşın mesleki yeterliliklerin tanınmaması, dil engelleri ve ayrımcılık süreci zorlaştırmıştır. Eurostat (2023, s. 10) verilerine göre, 2023 itibarıyla Avrupa'daki mültecilerin yalnızca %58'i iş piyasasında aktif olmuş, bunların %42'si ise hizmet sektörü, inşaat, temizlik ve tarım gibi düşük beceri gerektiren işlerde istihdam edilmiştir. Bu durum, mültecilerin geldikleri ülkelerdeki mesleki becerilerinin Avrupa iş piyasasında yeterince değerlendirilmediğini göstermiştir.

Dil engelleri, iş piyasasına erişimde temel bir sorun oluşturmuştur. Almanya'da yapılan bir çalışma, mültecilerin %60'ının ev sahibi ülkenin dilini başlangıç seviyesinde bile konuşamadığını, bu durumun iş bulma olasılıklarını %40 oranında azalttığını ortaya koymuştur (Dustmann vd., 2017, s. 499). Ayrımcılık da ekonomik dışlanmayı pekiştirmiştir; özellikle Ortadoğu ve Afrika kökenli mülteciler, iş başvurularında ırkçı önyargılarla karşılaşmıştır (Zschirnt & Ruedin, 2016, s. 1117).

Aile birleşimi ve çocuk bakımı gibi ek sorumluluklar, özellikle kadın mültecilerin iş piyasasına katılımını sınırlamıştır. Dünya Bankası'na (2022) göre mülteci kadınların yalnızca %45'i istihdam edilmiş, bu oran erkeklerde %65'e ulaşmıştır. Çocuk bakımı hizmetlerine erişim eksikliği ve kültürel normlar, kadınların ekonomik bağımsızlığını zorlaştırmıştır. Bahse konu durum, mülteci demografisinin cinsiyet dinamiklerinin ve entegrasyon politikalarının cinsiyete duyarlı olması gerektiğini ortaya koymuştur.

2.2.2. Barınma ve Yetersiz Konut Koşulları

Barınma, mültecilerin Avrupa'daki sosyal ve ekonomik entegrasyonunda temel bir ihtiyaç olmuş; ancak yetersiz konut koşulları ve yüksek kira maliyetleri bu alanda ciddi zorluklar yaratmıştır. Avrupa'da mültecilerin %20'si kalabalık, güvensiz veya sağlıksız konutlarda yaşamış, söz konusu durum sosyal dışlanmayı ve sağlık sorunlarını artırmıştır (FEANTSA, 2022). Özellikle kentsel alanlarda; Berlin, Paris ve Atina gibi şehirlerdeki konut sıkıntısı, mültecileri düşük gelirli mahallelere veya geçici barınaklara yönlendirmiştir. Yunanistan'daki mülteci kamplarında, 2023 itibarıyla 40.000'den fazla kişi yetersiz altyapıya sahip koşullarda barınmıştır (UNHCR, 2023, s. 22).

Konut piyasasındaki ayrımcılık, mültecilerin barınma sorunlarını derinleştirmiştir. İsveç'te yapılan bir çalışma, mülteci kökenli bireylerin kiralık daire başvurularında yerli vatandaşlara göre %30 daha az olumlu yanıt aldığını göstermiştir (Ahmed & Hammarstedt, 2019). Bu ayrımcılık, mültecilerin sosyal entegrasyonunu engellemiş ve "gettolaşma" olarak adlandırılan mahalle yoğunlaşmalarını artırmıştır. Kırsal alanlarda barınma, daha az rekabetçi olsa da, ekonomik fırsatların kısıtlılığı ve sosyal izolasyon nedeniyle mülteciler için cazip olmamıştır. Avusturya ve İsveç'teki kırsal yeniden yerleştirme programları, mültecilerin yalnızca %12'sinin kırsal alanlarda yaşadığını ve çoğunun kentsel bölgelere geri döndüğünü göstermiştir (UNHCR, 2023, s. 23). Sözü edilen durum, barınma sorununun yalnızca fiziksel bir mesele olmadığını, aynı zamanda sosyal ve ekonomik entegrasyonla iç içe geçtiğini ortaya koymuştur.

2.2.3 Eğitim ve Entegrasyon Engelleri

Eğitim, mültecilerin uzun vadeli entegrasyonunda kilit rol oynamış; ancak dil engelleri, eğitim sistemine erişim eksikliği ve sosyo-ekonomik dezavantajlar, bu alanda önemli sorunlar oluşturmuştur. Avrupa'daki mülteci çocukların %80'i temel eğitime erişmiş, buna karşın okullaşma oranları ülkeler arasında farklılık göstermiştir. Buna göre Almanya'da %85 olan söz konusu oran, Yunanistan'da %60'a düşmüştür (UNICEF, 2022, s. 18). Refakatsiz çocuklar,

özellikle eğitim süreçlerinde daha fazla zorlukla karşılaşmış; bu grup, travma sonrası stres bozukluğu ve sosyal dışlanma gibi ek riskler taşımıştır (Kohli, 2011, s. 312).

Yetişkin mülteciler için mesleki eğitim ve dil kursları, iş piyasasına entegrasyon için kritik olmuş; ancak bahse konu programlara erişim sınırlı kalmıştır. OECD'ye (2021, s. 14) göre, mültecilerin yalnızca %35'i düzenli dil kurslarına katılmış, yaşanan gelişme iş bulma olasılıklarını olumsuz etkilemiştir. Eğitim sistemindeki bürokratik engeller ve finansman eksikliği, özellikle Güney Avrupa ülkelerinde mülteci eğitimi için ciddi bir sorun oluşturmuştur. Örneğin İtalya'da mülteci çocukların %40'ı dil desteği olmadan standart müfredata entegre edilmiş, bu da akademik başarılarını sınırlamıştır (UNHCR, 2022, s. 12).

2.2.4 Sağlık Hizmetlerine Erişim ve Psikolojik Zorluklar

Sağlık hizmetlerine erişim, mültecilerin Avrupa'daki yaşam kalitesini doğrudan etkilemiş; ancak yetersiz sağlık altyapısı, dil engelleri ve ayrımcılık, diğer alanlarda olduğu gibi bu alanda da olumsuz etkiler yaratmıştır. Avrupa'da mültecilerin %15'i düzenli sağlık hizmetlerinden yoksun kalmış, özellikle mülteci kamplarında yaşayanlar bulaşıcı hastalıklarla ve kronik sağlık sorunlarıyla karşı karşıya kalmıştır (WHO, 2022). Örneğin Yunanistan'daki Moria kampında, 2020 yılında 12.000 mülteci, temel sağlık hizmetlerine erişim olmadan yaşamıştır (MSF, 2020).

Psikolojik sağlık, mülteciler için özel bir zorluk alanı olmuştur. Savaş, göç ve ayrımcılık deneyimleri, mültecilerin %30'unda travma sonrası stres bozukluğu (PTSD) ve depresyon gibi sorunlara yol açmıştır (Fazel vd., 2012). Buna karşın ruh sağlığı hizmetlerine erişim, dil engelleri ve kültürel damgalanma nedeniyle sınırlı kalmıştır. Almanya'da yapılan bir çalışma, mültecilerin yalnızca %10'unun ruh sağlığı desteği aldığını göstermiştir. Kadın mülteciler ve çocuklar, cinsiyete dayalı şiddet ve aile kaybı gibi ek travmalarla daha yüksek risk taşımıştır (World Bank, 2022, s. 14).

2.2.5 Toplumsal Kabul ve Ayrımcılık

Toplumsal kabul, mültecilerin Avrupa'daki sosyal entegrasyonunun temel bir unsuru olmuş; ancak ırkçılık, önyargılar ve kültürel farklılıklar sözü edilen süreci zorlaştırmıştır. Avrupa'da mültecilerin %40'ı günlük yaşamda ayrımcılıkla karşılaşmış, söz konusu durum özellikle Ortadoğu ve Afrika kökenli bireylerde daha yüksek oranlarda gözlemlenmiştir (FRA, 2019, s. 15). Örneğin İsveç'te mültecilerin %35'i iş yerinde veya kamusal alanlarda ırkçı söylemlere maruz kalmıştır (SCB, 2021, s. 10).

Medya, toplumsal algıları şekillendirmede önemli bir rol oynamış; mülteciler sıklıkla "tehdit" veya "yabancı" olarak damgalanmıştır (Georgiou & Zaborowski, 2017, s. 23). Bahse konu temsiller, mültecilerin toplumsal kabulünü zorlaştırmış ve aşırı sağ hareketlerin yükselişini körüklemiştir. Örneğin 2015 sonrası Avrupa'da aşırı sağ partilerin oy oranları %15 artmış, bu durum mülteci karşıtı söylemlerin popülerleşmesine yol açmıştır (Mudde, 2019, s. 22).

Buna karşılık yerel toplulukların dayanışma çabaları, mültecilerin toplumsal entegrasyonuna katkı sağlamıştır. Almanya'da sivil toplum kuruluşlarının %60'ı mültecilere dil kursları ve sosyal destek sunmuş, bu da toplumsal kabulü artırmıştır (AIDA, 2023, s. 29).

2.2.6 Kültürel Entegrasyon ve Kimlik Çatışmaları

Kültürel entegrasyon, mültecilerin Avrupa toplumlarıyla uyum sağlamasında önemli bir rol oynamış; ancak dil, din ve kültürel normlardaki farklılıklar kimlik çatışmalarına yol açmıştır. Mültecilerin %70'i ev sahibi ülkenin kültürel normlarını öğrenmek için çaba göstermiş, buna karşın %45'i kimliklerini koruma ile entegrasyon arasında bir gerilim yaşadığını belirtmiştir (ESS, 2022, s. 15). Özellikle Müslüman mülteciler, laik Avrupa toplumlarında dini pratikleri nedeniyle önyargılarla karşılaşmıştır (Pew Research Center, 2017, s. 47).

Dil öğrenimi, kültürel entegrasyonun temel bir unsuru olmuş; bununla birlikte dil kurslarına erişim eksikliği söz konusu süreci yavaşlatmıştır. Finlandiya'da mültecilerin yalnızca %30'u düzenli dil kurslarına katılmış, bu da kültürel uyumu zorlaştırmıştır (European Migration Network, 2022, s. 13). Kültürel etkinlikler ve sosyal etkileşim entegrasyonu desteklemiştir. Örneğin İsveç'teki kültürel festivaller, mültecilerin yerel topluluklarla bağ kurmasını %25 oranında artırmıştır (SCB, 2021, s. 12).

2.2.7 Politik ve Yapısal Engeller

Mültecilerin sosyal ve ekonomik zorlukları, Avrupa'daki politik ve yapısal engellerle yakından ilişkilendirilmiştir. AB'nin Dublin Anlaşması, mültecilerin sığınma başvurularını ilk giriş ülkesinde işleme alma kuralıyla, Yunanistan ve İtalya gibi ülkelere orantısız bir yük bindirmiştir (Fratzke, 2015, s. 31). Bu durum, mültecilerin sosyal ve ekonomik entegrasyonunu zorlaştıran bürokratik engeller yaratmıştır. Örneğin Yunanistan'da sığınma başvurularının ortalama işlem süresi 18 ay olmuş, bu da mültecilerin iş piyasasına ve sosyal hizmetlere erişimini geciktirmiştir (AIDA, 2023, s. 33).

Ulusal politikalar arasındaki farklılıklar, mültecilerin karşılaştığı zorlukları çeşitlendirmiştir. Almanya'nın entegrasyon programları, mültecilerin %60'ının iki yıl içinde iş bulmasını sağlamış; buna karşın Polonya'da mültecilere yönelik sınırlı destek, istihdam oranlarını %20'ye düşürmüştür (OECD, 2021, 22).

2.3 Avrupa Ülkelerinin Mülteci Politikalarındaki Farklılıklar

Avrupa'daki mülteci krizi, 2015 yılında Suriye iç savaşı ve diğer bölgesel çatışmaların tetiklediği büyük ölçekli göç dalgalarıyla yoğunlaşmış ve Avrupa Birliği (AB) ülkelerinin sığınma politikalarındaki farklılıkları ortaya çıkarmıştır. Coğrafi konum, ekonomik kapasite, siyasi ideolojiler ve toplumsal algılar, Avrupa ülkelerinin mülteci politikalarını şekillendirmiş; bu durum, ortak bir AB sığınma sisteminin uygulanmasında ciddi zorluklar yaratmıştır. Bu başlık altında, Avrupa ülkelerinin mülteci politikalarındaki farklılıklar; sığınma prosedürleri, entegrasyon programları, sınır yönetimi ve uluslararası yük paylaşımı gibi temel alanlar üzerinden incelenmiştir.

2.3.1 Sığınma Prosedürlerindeki Farklılıklar

Avrupa ülkeleri, sığınma başvurularının işlenmesi ve değerlendirilmesinde farklı prosedürler uygulamıştır. AB'nin Dublin Anlaşması, mültecilerin sığınma başvurularını ilk giriş yaptıkları ülkede işleme alma kuralını getirmiş; ancak söz konusu kural, Yunanistan ve İtalya gibi Güney Avrupa ülkelerine orantısız bir yük bindirmiştir (Fratzke, 2015, s. 36). Örneğin, 2022'de Yunanistan'da sığınma başvurularının ortalama işlem süresi 18 ay olmuş, bu süre Almanya'da altı aya düşmüştür (AIDA, 2023, s. 37). Sözü edilen farklılıklar, mültecilerin belirsizlik içinde uzun süre beklemesine yol açmış ve entegrasyon süreçlerini zorlaştırmıştır.

Almanya, 2015'te yaklaşık bir milyon mülteciyi kabul ederek "açık kapı" politikası uygulamış; bahse konu politika, hızlı sığınma prosedürleri ve entegrasyon programlarıyla desteklenmiştir (BAMF, 2022, s. 14). Buna karşılık Macaristan ve Polonya ise sığınma başvurularını sıkı bir şekilde kısıtlamış; Macaristan'da 2022'de yalnızca 45 sığınma başvurusu kabul edilmiştir (UNHCR, 2023, s. 25). Bu kısıtlayıcı yaklaşımlar mülteci karşıtı söylemlerle birleştiğinde, sığınmacıların temel haklara erişimini engellemiştir.

Bazı ülkeler, sığınma prosedürlerinde yenilikçi yaklaşımlar benimsemiştir. İsveç, mülteci çocukların sığınma süreçlerinde özel danışmanlar atamış ve bahse konu uygulama, çocukların haklarının korunmasında %30 oranında iyileşme sağlamıştır (UNICEF, 2022, s. 19). Buna karşın sözü edilen iyi uygulamalar, AB genelinde standartlaşmamış ve politik farklılıkların gölgesinde kalmıştır.

2.3.2 Entegrasyon Programlarındaki Çeşitlilik

Entegrasyon politikaları mültecilerin iş piyasasına, eğitime ve sosyal hizmetlere erişimini kolaylaştırmada kritik bir rol oynamış; buna karşın Avrupa ülkeleri arasında bu konuda belirgin farklılıklar gözlemlenmiştir. Almanya, kapsamlı entegrasyon programlarıyla öne çıkmış; 2023 yılı itibarıyla mültecilerin %60'ı dil kurslarına ve mesleki eğitime erişmiş, bu da ülkede iki yıl içinde istihdam oranlarının %65'e yükselmesini sağlamıştır (OECD, 2021, s. 17). Sözü edilen programlar, mültecilerin ekonomik bağımsızlığını desteklemiş ve toplumsal kabulü artırmıştır.

Buna karşılık, Polonya ve Çekya gibi Orta ve Doğu Avrupa ülkeleri entegrasyon programlarına sınırlı kaynak ayırmış; Polonya'da mültecilerin yalnızca %20'si dil kurslarına katılmış, bu da istihdam oranlarını %25'te tutmuştur (AIDA, 2023, s. 38). Güney Avrupa'da İtalya ve Yunanistan, ekonomik kısıtlamalar ve altyapı eksikliği nedeniyle entegrasyon programlarında yetersiz kalmıştır (UNHCR, 2022, s. 14).

Kuzey Avrupa ülkeleri, özellikle İsveç ve Danimarka, entegrasyon politikalarında sosyal refah sistemlerine odaklanmış; ancak bahse konu ülkeler arasında bile farklılıklar ortaya çıkmıştır. İsveç, mültecilere geniş sosyal destekler sunmuş ve kültürel etkinliklerle toplumsal uyumu %25 oranında artırmıştır (SCB, 2021, s. 18). Danimarka ise daha katı entegrasyon koşulları uygulamış; mültecilerin sosyal yardımlara erişimi, dil öğrenme ve istihdam şartlarına bağlanmıştır (Udlændingestyrelsen, 2022, s. 11). Söz konusu farklılıklar, mültecilerin entegrasyon deneyimlerini çeşitlendirmiş ve eşit olmayan sonuçlar doğurmuştur.

2.3.3 Sınır Yönetimi ve Güvenlik Odaklı Yaklaşımlar

Avrupa ülkelerinin sınır yönetimi politikaları, mülteci akınlarına yanıt verme biçimlerinde önemli farklılıklar göstermiştir. Güney Avrupa ülkeleri, Akdeniz üzerinden gelen mülteci akınlarının ilk giriş noktası olmuş; ancak bu ülkeler, sınırlı kaynaklar nedeniyle etkili sınır yönetimi sağlayamamıştır. 2022'de İtalya, deniz yoluyla gelen 105.000 mülteciyi kaydetmiş, ancak yalnızca %30'u resmi sığınma süreçlerine yönlendirilmiştir (Frontex, 2023, s. 13). Yunanistan, mülteci kamplarındaki kapasite sorunları ve insan hakları ihlalleriyle eleştirilmiş; Moria kampında 2020'de 12.000 mülteci yetersiz koşullarda barınmıştır (MSF, 2020, s. 4).

Macaristan ve Polonya, güvenlik odaklı sınır yönetimi politikaları benimsemiş; Macaristan, 2015'te Sırbistan sınırına tel örgüler çekmiş ve mülteci girişlerini %90 oranında azaltmıştır (UNHCR, 2023, s. 27). Bu yaklaşım, insan hakları örgütleri tarafından "geri itme"

(pushback) uygulamaları olarak eleştirilmiş ve mültecilerin uluslararası koruma hakkını ihlal ettiği belirtilmiştir (HRW, 2016, s. 15). Buna karşılık Almanya ve İsveç, sınır yönetiminde daha insani bir yaklaşım sergilemiş; Almanya, 2015'te sınır kontrollerini gevşeterek mülteci akınlarını düzenlemeye odaklanmıştır (BAMF, 2022, s. 17).

AB'nin Frontex ajansı, sınır güvenliğini koordine etme çabası göstermiş; ancak üye ülkeler arasındaki görüş ayrılıkları bu çabaları sınırlamıştır. Örneğin 2022'de Frontex'in bütçesi 754 milyon avroya ulaşmış, ancak bu kaynakların %60'ı sınır devriyelerine harcanmış, mülteci entegrasyonuna ise yalnızca %5 ayrılmıştır (Frontex, 2023, s. 13).

2.3.4 Uluslararası Yük Paylaşımı ve Dayanışma Sorunları

AB'nin mülteci politikalarındaki en büyük zorluklardan biri, uluslararası yük paylaşımı konusunda üye ülkeler arasında dayanışma eksikliği olmuştur. 2015 mülteci krizinde AB'nin kota sistemi önerisi, mültecilerin üye ülkelere dağıtılmasını amaçlamış; ancak Macaristan, Polonya ve Çekya gibi ülkeler bu sistemi reddetmiştir (European Commission, 2016, s. 3). Söz konusu reddediş, AB'nin ortak sığınma politikalarının uygulanmasında derin bir görüş ayrılığı yaratmış ve Güney Avrupa ülkelerine orantısız bir yük bindirmiştir. Örneğin 2022'de Yunanistan, 147.000 mülteciye ev sahipliği yapmış, bu rakam Polonya'da yalnızca 20.000 olmuştur (Eurostat, 2023, s. 11).

Almanya ve İsveç yük paylaşımına daha fazla katkı sağlamış; Almanya, 2015–2022 arasında 2.1 milyon mülteciyi kabul etmiş, İsveç ise 280.000 mülteciye sığınma hakkı tanımıştır (UNHCR, 2023, s. 28). Buna karşın, sözü edilen ülkeler bile iç siyasi baskılar nedeniyle zaman içerisinde politikalarını sıkılaştırmak zorunda kalmıştır. İsveç, 2016'dan itibaren aile birleşimi kurallarını zorlaştırmış, bu da mülteci akınlarını %40 oranında azaltmıştır (SCB, 2021, s. 20). Fransa, yük paylaşımında orta yol izlemiş, 612.000 mülteciyi kabul etmiş, ancak entegrasyon programlarına sınırlı kaynak ayırmıştır (AIDA, 2023, s. 39).

2.3.5 Siyasi İdeolojilerin Politikalar Üzerindeki Etkisi

Avrupa ülkelerindeki mülteci politikaları, siyasi ideolojilerden güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Almanya'da Angela Merkel'in liderliğindeki merkez sağ hükümet 2015'te insani bir yaklaşım benimsemiş; bahse konu politika toplumsal dayanışmayı artırmış, ancak aşırı sağ partilerin (AfD) oy oranını %12'ye yükseltmiştir (Mudde, 2019, s. 23). Buna karşılık Macaristan'da Viktor Orbán'ın popülist hükümeti, mülteci karşıtı söylemleri güçlendirmiş ve sığınma başvurularını neredeyse tamamen durdurmuştur (HRW, 2016, s. 17). Polonya'da

Hukuk ve Adalet Partisi (PiS) mültecileri "kültürel tehdit" olarak çerçevelemiş, bu da toplumsal kutuplaşmayı artırmıştır (Pew Research Center, 2017, s. 49).

Kuzey Avrupa'da İsveç'teki sosyal demokrat hükümetler, mültecilere geniş sosyal destekler sunmuş; buna karşın 2022 seçimlerinde aşırı sağın yükselişi, politikaları daha kısıtlayıcı bir yöne kaydırmıştır (SCB, 2021, s. 21). Danimarka'da sosyal demokratlar bile mülteci akınlarını azaltmak için "sıfır sığınmacı" hedefi benimsemiştir (Udlændingestyrelsen, 2022, s. 12). Bu ideolojik farklılıklar, mülteci politikalarının tutarlılığını zayıflatmış ve AB'nin ortak bir sığınma sistemi oluşturma çabalarını engellemiştir.

2.3.6 Mülteci Politikalarının Sosyo-Ekonomik Sonuçları

Mülteci politikalarındaki farklılıklar, mültecilerin sosyo-ekonomik entegrasyonunda eşitsiz sonuçlar doğurmuştur. Almanya'da kapsamlı entegrasyon programları, mültecilerin %65'inin iki yıl içinde iş bulmasını sağlamış; ancak Polonya'da sınırlı destek, istihdam oranlarını %20'ye düşürmüştür (OECD, 2021, s. 19). Yunanistan'da uzun sığınma süreçleri, mültecilerin iş piyasasına erişimini geciktirmiş ve %40'ının yoksulluk sınırının altında yaşamasına yol açmıştır (AIDA, 2023, s. 42).

Eğitim alanında, İsveç'teki mülteci çocukların %85'i temel eğitime erişmiş; ancak İtalya'da bu oran %60'ta kalmıştır (UNICEF, 2022, s. 25). Sağlık hizmetlerine erişimde de benzer eşitsizlikler gözlemlenmiştir; Almanya'da mültecilerin %90'ı sağlık hizmetlerinden yararlanırken, Yunanistan'da bu oran %65'e düşmüştür (WHO, 2022, s. 19). Bu farklılıklar, mültecilerin yaşam kalitesini ve toplumsal entegrasyonunu doğrudan etkilemiştir.

2.3.7 AB'nin Ortak Sığınma Sistemi ve Gelecek Perspektifleri

AB, 1999'daki Tampere Zirvesi'nden bu yana ortak bir sığınma sistemi oluşturmayı hedeflemiş; ancak üye ülkeler arasındaki politik farklılıklar bu hedefi gerçekleştirmeyi zorlaştırmıştır. 2020'de sunulan Yeni Göç ve İltica Paktı, yük paylaşımını ve sığınma prosedürlerini standartlaştırmayı amaçlamış; buna karşın Macaristan ve Polonya'nın muhalefeti, paktın uygulanmasını sınırlamıştır (European Commission, 2020, s. 8). UNHCR, AB'nin ortak bir sığınma sistemi için daha fazla dayanışma ve finansman gerektiğini vurgulamış; bu bağlamda 2023'te AB bütçesinin yalnızca %2'si mülteci entegrasyonuna ayrılmıştır (UNHCR, 2023, s. 30).

Gelecekte, mülteci politikalarının daha adil ve etkili olabilmesi için, üye ülkeler arasında yük paylaşımının güçlendirilmesi gerektiği ifade edilmiş; Almanya ve İsveç gibi ülkeler bu

konuda öncülük etmiş; ancak Güney ve Doğu Avrupa ülkelerinin kapasitelerinin artırılması, ortak bir sistem için kritik bulunmuştur.

3. SİNEMA VE MÜLTECİLİK TEMSİLLERİ

Sinemada mültecilik temsilleri göç olgusunun; sosyal, kültürel, ekonomik ve politik boyutlarını yansıtan karmaşık bir anlatı alanı olarak ele alınmıştır. Modern ve postmodern dönemlerde bireysel ve toplumsal kimliklerin yeniden şekillendiği bu tema, sinemanın hem bireysel mücadelelerini hem de toplumsal dinamiklerini sorgulama işlevini öne çıkarmıştır. Bu bölümde mülteci deneyiminin sinemada nasıl temsil edildiği, bu temsillerin hangi teorik çerçevelerle desteklendiği ve çağdaş Avrupa bağlamında nasıl bir dönüşüm geçirdiği ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Göçmen sinemasının tarihsel evrimi, estetik ve tematik özellikleri ile küresel politikalar içindeki konumu da derinlemesine analiz edilerek, sinemanın ötekileştirme pratiklerini yapıbozuma uğratma potansiyeli ve hümanist bir direniş alanı olarak işlevi aktarılmıştır. Sinemanın bu anlatı gücünü ve yapıbozum potansiyelini anlamak için öncelikle mülteciliğin geleneksel medya mecralarında nasıl konumlandırıldığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Önceki bölümde tartışılan medyadaki kurbanlaştıran veya tehdit odaklı kurulan mülteci çerçevelemeleri, toplumsal algıyı şekillendiren temel unsurlardır. Sinema, bu noktada sadece bir yansıtıcı değil, aynı zamanda medyanın inşa ettiği bu stereotiplere karşı alternatif bir temsil alanı ve karşı-söylem geliştirme mecrası olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, aşağıdaki başlıklarda mülteci deneyiminin sinemasal düzlemdeki iz düşümleri ve bu temsillerin teorik kökenleri ele alınacaktır.

3.1 Sinemada Mülteci Deneyiminin Temsili

Sinemada mülteci deneyiminin temsili, göç olgusunun sosyal, kültürel, ekonomik ve politik boyutlarının karmaşık bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Bu alan, bireysel ve toplumsal kimliklerin yeniden şekillendiği modern ve postmodern dönemlerde sinema için zengin bir anlatı kaynağı oluşturmaktadır. Göçmenlik, sinemada hem bireysel mücadelelerin hem de toplumsal dinamiklerin ele alındığı çok katmanlı bir tema olarak öne çıkmıştır. Bu başlık altında, mülteci deneyiminin sinemada nasıl temsil edildiği, hangi teorik çerçevelerle desteklendiği ve çağdaş Avrupa bağlamında bu temsillerin nasıl dönüştüğü analiz edilmiştir. Bununla birlikte göçmen sinemasının tarihsel evrimi, estetik ve tematik özellikleri ile günümüz küresel politikalarındaki yeri derinlemesine incelenmiştir.

Göçmenlik, sinema sanatında bireylerin ve toplulukların kimlik arayışlarını, kültürel geçiş süreçlerini ve toplumsal çatışmalarını yansıtan temel bir tema olarak öne çıkmıştır. Modern ve postmodern dönemlerde göçmenlerin yeni toplumsal yapılarda karşılaştığı zorluklar sinema aracılığıyla dramatize edilmiş; bu durum, toplumsal gerçekliklerin hem yeniden üretilmesini hem de sorgulanmasını sağlamıştır. Göçmenlik temsilleri, bireysel mücadelelerin

ötesinde, asimilasyon, entegrasyon ve yabancı düşmanlığı gibi toplumsal dinamikleri ele alarak çok katmanlı bir anlatı alanı oluşturmuştur (Ulusay, 2008, s. 8). Örneğin Avrupa sinemasında göçmen hikâyeleri, sıklıkla kültürel ötekileştirme ve kimlik ikiliği gibi evrensel temalar üzerinden işlenmiştir. Bu temsiller, seyircilerin göçmen deneyimine empatiyle yaklaşmasını sağlarken, aynı zamanda toplumsal önyargıları ve politikaları eleştirmiştir (Loshitzky, 2010, s. 22).

Sinema, göçmenlik temasını işlerken hem bireysel hem de kolektif düzeyde çok yönlü bir inceleme sunmuştur. Göçmenlerin yeni toplumlarda karşılaştığı dil bariyerleri, ekonomik dezavantajlar ve sosyal dışlanma, sinemada dramatik bir anlatı malzemesi olarak kullanılmıştır. Örneğin Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) filmi, Türk kökenli göçmenlerin Almanya'daki kimlik arayışını ve kültürel çatışmalarını güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Bu tür filmler, göçmenlerin hem bireysel mücadelelerini hem de toplumsal bağlamdaki yerlerini ele alarak sinemanın toplumsal gerçeklikleri sorgulama işlevini ortaya koymuştur. Bununla birlikte göçmenlik temsilleri, sıklıkla medyanın stereotipik çerçevelerine karşı bir alternatif sunmuş; bu sayede sinema, bireysel hikâyeler üzerinden insanileştirici bir bakış açısı geliştirmiştir (Georgiou & Zaborowski, 2017, s. 28). Bu nedenle göçmenlik ve sinema arasındaki ilişki, toplumsal dönüşümleri anlamada önemli bir kültürel araç olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda göçmen kimliğinin ikiliği, sinemada hem bireysel hem de toplumsal düzeyde derinlemesine ele alınmış; bu durum, göçmenlerin kökenleriyle yeni toplumlar arasındaki gerilimi anlamada önemli bir perspektif sunmuştur.

Göçmen kimliğinin ikiliği, sinemada mülteci deneyiminin temel bir unsuru olarak öne çıkarılmıştır. Fransız araştırmacı Nejma Monkachi (2003), göçmenlerin yeni bir toplumda kendilerini yeniden inşa etme sürecinde kökenleriyle yeni roller arasında bir gerilim yaşadıklarını belirtmiştir. Bu gerilim, göçmenlerin geçmişlerine bağlılık ile yeni toplumun dinamiklerine uyum sağlama çabası arasında bir denge kurma mücadelesi olarak sinemada dramatize edilmiştir. Göçmenlerin bireysel ve kolektif mücadeleleri, sinemada hem dramatik hem de politik bir anlatı malzemesi olarak işlenmiştir. Örneğin yabancılaşma, ayrımcılık ve kimlik arayışı gibi evrensel temalar, göçmen hikâyelerinde sıkça ele alınmıştır.

Sinemada yabancının temsili, Knut Hicketler tarafından dört ana kategoride sınıflandırılmıştır (Bilis, 2004, s. 59). Bu sınıflandırma, sinemanın toplumsal önyargılarının hem pekiştirilmesi hem de sorgulanma potansiyelini ortaya koymuştur. Sözü edilen sınıflandırmada yer alan kategorilere aşağıda yer verilmiştir.

Tehlikeli Yabancı. Yabancı, izleyici için bir tehdit unsuru olarak sunulmuş ve toplumsal korkuları körükleyen önyargılar pekiştirilmiştir. Bu temsiller, göçmenlerin suçla ilişkilendirildiği filmlerde açıkça gözlemlenmiştir.

Hiyerarşik Alt Sınıf Yabancı. Yabancı, toplumsal hiyerarşide alt sınıfa yerleştirilmiş ve ekonomik-sosyal dezavantajları vurgulanmıştır. Bu tür temsiller, göçmenlerin marjinal konumlarını abartma eğiliminde bulunmuştur.

Kovalanan ve Yardıma Muhtaç Yabancı. Egemen düzen tarafından tehdit edilen yabancı, izleyicide acıma hissi uyandırmak amacıyla tasvir edilmiştir. Bu filmler, göçmenleri pasif ve savunmasız figürler olarak göstererek hümanist bir duygusallık yaratmıştır.

Komedi Unsuru Yabancı. Yabancı, mizahi bir şekilde sunulmuş ve tehdit algısı azaltılarak hiyerarşik üstünlük kurulması kolaylaştırılmıştır. Komedi, yabancıyı "zararsız" bir figüre dönüştürerek izleyiciye rahatlık sağlamıştır.

Bu temsiller, sinemanın toplumsal gerçeklikleri yeniden üretme işlevini yansıtmış ve göçmenlerin yaşam koşullarının çağın siyasal ve sosyal dinamiklerinin bir aynası olarak işlendiği görülmüştür (Rotha, 1968, s. 342).

Göç olgusu sinemada bireysel hikâyelerin ötesinde, toplumsal bağlamlar üzerinden de ele alınmıştır. Ulusay (2008, s. 10) tarafından söz konusu olgu, göçmenlerin kültürel pazarlar için bir hedef kitle oluşturduğu ve çokkültürlülük ile melezlik gibi temaların farklı anlatı biçimleriyle işlendiği şeklinde ifade edilmiştir.

3.2 Göçmen Sinemasının Teorik Çerçevesi

Göçmen sineması, hem göçmenlerin hikâyelerini anlatan filmleri hem de göçmen sinemacılar tarafından üretilen yapımları kapsayan geniş bir alan olarak tanımlanmıştır. Bu alan, sinema türleri arasındaki sınırları bulanıklaştıran ve ulusal ile küresel dinamikleri birleştiren bir yapıda ele alınmıştır. Göçmen sinemasının teorik çerçevesi, kavramın tartışmalı doğasını ve sinema türleriyle ilişkisini derinlemesine inceleyen bir perspektif sunmuştur.

Göçmen sineması kavramı, hem göçmen hikâyelerini konu edinen filmleri hem de göçmen sinemacılar tarafından üretilen yapımları içerecek şekilde geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Bununla birlikte Sandra Ponzanesi (2012, s. 12) tarafından, "göçmen sineması" etiketinin sınırlayıcı olduğu ve yönetmenle zorunlu bir korelasyon kurmanın sorunlu olduğu savunulmuştur. Buna rağmen göçmen sineması; "sürgün", "postkolonyal", "diaspora", "ulus-aşırı", "etnik göçmen" ve "aksanlı" gibi kavramlarla tanımlanmış ve bu kavramlar, sinemanın

çeşitliliğini ve ulusal sınırları aşan niteliğini vurgulamıştır. Mariagiulia Grassilli (2008, s. 1238) tarafından göçmen sinemasının Üçüncü Sinema ile ilişkilendirildiği ve ulusal ile kültürel sınırları aşan bir doğaya sahip olduğu belirtilmiştir. Anna Trifonova (2018, s. 26) ise göçmen filmlerinin küresel bağlamda Amerikan, Avrupa ve Üçüncü Sinema'dan farklılaştığını savunmuş ve bu farklılaşmanın, göçmen sinemasının kendine özgü bir alan oluşturduğunu gösterdiğini ifade etmiştir. Bu aşamada sinema türlerinden ve bu türlerin göçmenlik ile ilişkisinden de bahsetmek geremektedir.

Göçmenlik olgusu, sinemada farklı türler aracılığıyla ele alınmış ve bu türler, göçmen sinemasının estetik ve tematik çeşitliliğini ortaya koymuştur. Çalışmada sözü edilen sinema türleri şu şekilde sınıflandırılmıştır:

Birinci Sinema (Ticari/Hollywood Sineması). Bu tür sinemada popüler anlatılara odaklanmış ve kolay anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Bu filmler, geniş kitlelere hitap etme ve ticari başarı hedefiyle üretilmiştir.

İkinci Sinema (Burjuva Sineması). Bu tür sinemada kendi üretim ve dağıtım ağları oluşturulmuş, Hollywood'a alternatif bir estetik sunulmuştur. Daha sanatsal ve deneysel yapımlar bu kategoride yer almıştır.

Üçüncü Sinema. Bu tür sinemada ise baskı altındaki toplulukların sesi yükseltilmiş ve seyirci aktif bir katılımcı haline getirilmiştir (Solanas & Getino, 2000, s. 272). Ella Shohat ve Robert Stam (1994, s. 22) tarafından Üçüncü Sinema üç alt sınıfa ayrılmış, sözü edilen sınıflar ise "üçüncü dünya halklarının kendi filmleri", "birinci ve ikinci dünya destekli filmler" ile "diasporik melez filmler" olarak tanımlanmıştır.

Göçmen sineması, Üçüncü Sinema ile benzerlikler taşımış, ancak Özgür Yaren (2008, 61) tarafından, ulusal sinema paradigmasına dayalı bir ayrım yerine daha akışkan bir kimlik anlayışıyla tanımlanması gerektiği vurgulanmıştır. Bu akışkanlık, göçmen sinemasının yerel ve küresel dinamiklere yanıt verme kapasitesini artırmıştır.

3.3 Göçmen Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Göçmen sineması, tarihsel olarak farklı dönemlerde evrilmiş ve her dönemde toplumsal ve siyasal dinamiklerden etkilenmiştir. Bu gelişim, göçmen sinemasının hem tematik hem de estetik açıdan zenginleşmesini sağlamıştır.

1970'lerde, Rainer Werner Fassbinder gibi ana akım dışı Avrupalı sinemacılar tarafından göçmen sorunlarını sorgulayan filmler üretilmiştir. Bu filmler göçmenlerin

toplumsal dışlanmasını ve kimlik mücadelelerini ele almış, 1980'lerde ise İngiltere'de Siyah-Britanyalı filmler gibi belirli topluluklara odaklanan yapımlar ortaya çıkmıştır. Türk sinemacılar Tunç Okan ve Tevfik Başer, Almanya ve İsviçre'de bu dönemde dikkat çekmiş ve göçmen toplulukların sorunlarını görünür kılmayı amaçlayan "görev bilinci"yle hareket etmiştir.

1990'larda, göçmen kökenli sinemacılar tarafından kendi hikâyeleri anlatılmaya başlanmış ve bu dönem, göçmenlerin sesini duyurması açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Gençlik ve suç türlerinden esinlenen bu filmler, ana akım sinemanın dışında, bağımsız ve düşük bütçeli yapımlarla özgün bir alan yaratmıştır.

2000'lerde, göçmen filmleri hem tematik olarak hem de nicel olarak zenginleşmiş, "görev filmleri" ve "kurbanlaştırma anlatılarından" ziyade çokkültürlülüğün avantajlarını vurgulayan, melezliğe odaklanan iyimser filmler öne çıkmıştır (Malik, 1996, s. 205). Göçmen sineması, bu dönemde akademik olarak tanımlanmış ve sınıflandırılmıştır. Fatih Akın ve Gurinder Chadha gibi sinemacılar, göçmenlik temalarını bir metafor olarak kullanmış ve bu, göçmen sinemasının sınırlarını genişletmiştir.

Son yıllarda kaçak göçmen ve sığınmacı hikâyeleri, göçmen sinemasının önemli bir alt türü olarak ortaya çıkmıştır. Xavier Koller'in *Umuda Yolculuk* (1990) filmiyle başlayan bu akım, Avrupa Kalesi'ne ulaşmaya çalışan belgesiz göçmenlerin tehlikeli yolculuklarını konu edinmiştir. Örnek filmler arasında *In This World* (Winterbottom, 2002), *Exils* (Gatlif, 2004), *Welcome* (Lioret, 2009), *Le Havre* (Kaurismäki, 2011), *Terraferma* (Crialese, 2011), I*t's a Free World* (Loach, 2007), *Biutiful* (Iñárritu, 2010) ve *Illégal* (Masset-Depasse, 2010) yer almış; bu filmlerde; sınır geçişleri, bürokrasi ve "yeri olmayan mekânlar" gibi temalar işlenmiştir. Ponzanesi (2012, s. 15) tarafından, Marc Augé'nin "olmayan yerler (non-lieux)" kavramı kullanılarak sığınmacıların havaalanları, limanlar ve kamplar gibi anonim alanlarda hapsolduğu belirtilmiştir.

3.4 Göçmen Sinemasının Estetik ve Tematik Özellikleri

Göçmen sineması farklı alt kategoriler aracılığıyla çeşitlendirilmiş ve bu kategoriler, göçmen deneyiminin çok boyutlu doğasını yansıtmıştır. Her bir alt kategori, göçmen sinemasının tematik ve estetik zenginliğini ortaya koyan özgün bir bakış açısı sunmaktadır. Söz konusu alt kategoriler; sürgün sineması, postkolonyal etnik kimlik sineması, bağımsız ulus-aşırı sinema, diaspora sineması ve aksanlı sinema şeklinde sıralanmaktadır.

Sürgün sineması, bireyin anavatanından ayrılmasının ve geri dönme arzusunun merkeze alındığı bir tür olarak tanımlanmaktadır (Kolker, 1999, s. 4). Nostalji, kayıp ve kimlik arayışı gibi temalar bu filmlerde öne çıkmış ve genellikle bireysel bir perspektif benimsenmiştir. Anavatanla duygusal bir bağ, sürgün sinemasının temel özelliklerinden biri olarak işlenmiştir.

Postkolonyal etnik kimlik sineması, sinemacının yeni ülkedeki yaşamına odaklanmış ve kimlik dönüşümünün ele alındığı bir tür olarak tanımlanmıştır (Naficy, 2001, s. 6). Geçmiş yerine şimdiki zaman ve yeni mekânlar ön planda tutulmuş, sömürgecilik sonrası kimliklerin karmaşıklığı yansıtılmıştır.

Bağımsız ulus-aşırı sinema, Hamid Naficy (1995, s. 3) tarafından klostrofobik mekânlar ve üçüncü dünya kökenli yönetmenlerin varlığıyla tanımlanmıştır. Avrupa ve Amerika'daki bu sinemacılar, hem kendi kültürlerinden hem de ev sahibi toplumdan etkilenerek özgün bir estetik yaratmıştır.

Diaspora sineması; anavatan, ev sahibi ülke ve diğer diasporik topluluklar arasındaki ilişkilerin irdelendiği bir tür olarak ele alınmıştır (Naficy, 2001, s. 7). Bu kategoride sürgün sinemasından farklı olarak, çok taraflı bir bakış açısı sunulmuş ve kimliklerin çoğulluğu ile sınırlar arasındaki geçişkenlik vurgulanmıştır.

Aksanlı sinema, Hamid Naficy'nin *An Accented Cinema* adlı eserinde, 1960'lardan itibaren üçüncü dünya ve postkolonyal ülkelerden gelen sinemacıların bağımsız filmlerini kapsayacak şekilde tanımlanmıştır (Naficy, 2001, s. 14). Çokdillilik, etnisite, kimlik ve yerinden olma gibi temalar bu filmlerde ele alınmış, aksanlı sinema homojen bir hareket olmaktan ziyade farklılıkların kesişiminden oluşmuştur. Naficy (2001, s. 14) tarafından, aksanlı sinemacılar 1950-1970 arası sömürge sonrası hareketler ve 1980-1990 arası siyasal dönüşümler sonrası ortaya çıkanlar olarak iki gruba ayrılmıştır.

Göçmen sineması, estetik ve tematik özellikleriyle sinema çalışmalarında kendine özgü bir yer edinmiş ve çok yönlü bir anlatı dili geliştirmiştir. Bu özellikler, göçmen deneyiminin karmaşıklığını ve çeşitliliğini yansıtmıştır.

3.4.1 Ortak Motifler

Göçmen filmleri; çokdillilik, nostalji, kimlik sorgulaması ve melezlik gibi ortak motifler etrafında şekillendirilmiştir. Çokdillilik, göçmenlerin anadilleri ile ev sahibi ülkenin dili arasındaki geçişi yansıtmış; nostalji, anavatanla duygusal bağı ifade etmiş; kimlik sorgulaması, arada kalmışlık ve geçişkenlik durumlarını ele almış; melezlik ise kültürel kimliklerin birleşiminden doğan yeni kimlikleri kutlamıştır.

3.4.2 Estetik Çeşitlilik

Göçmen sineması, estetik olarak homojen bir yapıda değerlendirilmemiş; sinemacılar, hem anavatanlarının hem de ev sahibi ülkenin sinema geleneklerinden etkilenmiştir. Belgesel-realist yaklaşımlar, dramatik anlatılar ve masalsı üsluplar, göçmen filmlerinde bir arada bulunmuş, ancak Ballesteros (2015; Akt. Özkoçak, 2019) tarafından, belgesel ve gerçekçi yaklaşımların nadir olduğu belirtilmiştir. Bu estetik çeşitlilik, göçmen sinemasının evrensel bir tür olarak tanınmasını sağlamıştır.

3.4.3 Yeri-Olmayan Mekânlar

Sığınmacı filmleri, Marc Augé'nin "yeri olmayan" kavramıyla ilişkilendirilmiş ve Ponzanesi (2012, s. 17) tarafından; havaalanları, limanlar, sığınmacı kampları gibi anonim mekânların sığınmacıları pasif bir bekleyişe zorladığı belirtilmiştir. Bu mekânlar, topluluk inisiyatifini engellemiş ve sığınmacıların savunmasızlığını pekiştirmiştir. Örneğin Illégal (Masset-Depasse, 2010) filmindeki toplama merkezleri, sığınmacıların hareket özgürlüğünü kısıtlayan bir hapishane gibi tasvir edilmiştir.

4. AKİ KAURİSMÄKİ: KİMLİĞİ VE SİNEMASI

Aki Kaurismäki'nin sineması; "Finlandiya sinemasının ulusal ve uluslararası bağlamda yeniden canlanışının simgesi" olarak değerlendirilmektedir. 2002 Cannes Film Festivali'nde *Geçmişi Olmayan Adam (Mies Vailla Menneisyttä)* filminin Büyük Ödül'ü kazanması ve Kati Outinen'in En İyi Kadın Oyuncu ödülüne layık görülmesi, Kaurismäki'nin yönetmen kimliğini ve Finlandiya sinemasının küresel başarısını vurgulamıştır (Nestingen, 2004, s. 97). Kaurismäki'nin spontane kişiliği, Cannes'da kırmızı halıda dans ettiği ikonik görüntüyle somutlaşmış; bu görüntü, onun sinemasının ulusal kültür, film tarihi ve uluslararası kültürel etkileşimlerle ilişkisini yansıtmıştır. Bu bölüm, Kaurismäki'nin sinemasının estetik ve tematik özelliklerini, ulusal ve uluslararası bağlamlarını, finansman stratejilerini, yıldız oyuncularının rolünü ve kültürel politik duruşunu derinlemesine analiz etmiştir. Ayrıca, Kaurismäki'nin sinemasının akademik çalışmalardaki yeri ve gelecekteki araştırma potansiyelleri de değerlendirilmiştir.

Kaurismäki'nin sineması, Finlandiya'nın toplumsal ve kültürel dinamiklerini yansıtan bir ayna olarak ele alınmış; aynı zamanda küresel sinema sahnesinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Onun filmleri, bireysel mücadelelerden toplumsal eleştirilere uzanan geniş bir yelpazede, titizlikle işlenmiş ve hem yerel hem de uluslararası izleyiciler tarafından takdir edilmiştir. Bu bağlamda, Kaurismäki sinemasının çok boyutlu doğası, onun hem Finlandiya'nın ulusal kimliğiyle hem de küresel sinema pratikleriyle olan ilişkisini anlamada kilit bir rol oynamaktadır.

Kaurismäki sineması, Finlandiya sinemasının 1990'lardaki ve 2000'lerdeki rönesansının öncüsü olarak kabul edilmektedir. 1999'da Finlandiya filmlerinin iç pazarda %20'lik bir paya ulaşması ve 2002'de bu oranın %18 olması, Kaurismäki filmlerinin hem nitelik hem de nicelik açısından bu canlanmaya katkı sağladığını göstermiştir (Nestingen, 2004, s. 97). Kaurismäki; Varjoja paratiisissa (1986), Ariel (1988) ve Tulitikkutehtaan tyttö (1990) gibi *Loser Trilogy* filmleriyle, toplumsal dışlanmışlık ve bireysel mücadele temalarını işlemiş; Kauas pilvet karkaavat (1996) ve Mies vailla menneisyttä (2002) gibi *Finland Trilogy* filmleriyle ise Finlandiya'nın geçmişine nostaljik bir bakış sunmuştur. Kaurismäki'nin sineması, hem ulusal hem de uluslararası bağlamlarda yönetmen kimliğiyle şekillenmiş ve Finlandiya kültürünün özgün bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Bununla birlikte Kaurismäki sineması, Finlandiya sinemasının tarihsel ve kültürel bağlamında önemli bir dönüm noktası olarak görülmüştür. Onun filmleri, Finlandiya'nın

modernleşme sürecinde karşılaşılan toplumsal çelişkileri ve bireysel yalnızlıkları minimalist bir estetikle ele almış; bu, hem yerel izleyicilerle güçlü bir bağ kurmasını hem de uluslararası alanda evrensel temalar üzerinden yankı uyandırmasını sağlamıştır. Söz konusu genel bakış, Kaurismäki'nin sinemasının temel özelliklerini ve etkilerini anlamada bir zemin oluşturmuştur.

4.1 Yönetmen Kimliği ve Estetik Yaklaşımı

Kaurismäki'nin yönetmen kimliği; minimalist estetiği, ironik anlatımı ve toplumsal eleştirisiyle tanımlanmıştır. Sakari Toiviainen (2002, s. 13) tarafından, Kaurismäki sinemasının kaynakları, estetiği ve temaları, erken dönemdeki kardeşi Mika ile işbirliğinden Finland Trilogy'ye kadar uzanan bir süreçte incelenmiştir. Filmlerinde, 1940'lar ve 1950'ler Hollywood B-sineması ile Avrupa stüdyo sinemasından etkiler gözlemlenmiş; bu etkiler, onun sinemasını "meta-sinema" olarak konumlandırmıştır (Werner, 2004, s. 470). Kaurismäki, sessiz sinema ve stüdyo sinemasına göndermeler yaparak, sinematik anlatıyı eleştirel bir şekilde yeniden canlandırmış ve küresel Hollywood'un ticari imgelerine karşı direnç göstermiş; minimalist sahne düzeni kullanımı, filmlerinde hem nostaljik hem de evrensel bir atmosfer yaratmıştır.

Kaurismäki'nin yönetmen kimliği, onun sinemasında estetik ve tematik tutarlılığın bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Minimalist yaklaşımı, gereksiz süslemelerden arındırılmış bir görsel dil sunmuş; ironik anlatımı ise toplumsal eleştirilerini keskin ama erişilebilir bir şekilde iletmiştir. Bu özellikler, Kaurismäki sinemasını hem Finlandiya'nın yerel bağlamında hem de küresel sinema sahnesinde özgün bir konuma yerleştirmiştir.

Kaurismäki sineması, Finlandiya'nın kaybolmakta olan geçmişini arşivleme çabası olarak yorumlanmıştır. Satu Kyösola (2004, s. 50) tarafından Kaurismäki filmlerinin, Finlandiya'nın epik destanı Kalevala, Suomen kansan vanhat runot koleksiyonu ve Helsinki Şehir Müzesi'nin fotoğraf arşivi gibi önceki arşivleme pratikleriyle benzerlikler taşıdığı belirtilmiştir. Filmlerinde Helsinki'nin maddi kültürü ve toplumsal dokusu nostaljik bir estetikle yeniden inşa edilmiş; bu yaklaşım, geçmişin kayboluşunun paradokslarını yansıtmıştır. Örneğin *Geçmişi Olmayan Adam* filminde, toplumsal kenarda yaşayan karakterler üzerinden Finlandiya'nın refah devleti öncesi dönemine bir gönderme yapılmıştır.

Kaurismäki'nin nostaljik bakışı, Finlandiya'nın modernleşme sürecinde yitirilen kültürel ve toplumsal değerlere bir saygı duruşu olarak ele alınmıştır. Filmlerinde Helsinki'nin sokakları, eski binaları ve toplumsal dayanışma gibi unsurlar, geçmişin ruhunu çağdaş bir bağlama taşıyarak izleyiciye hem tanıdık hem de uzak bir dünya sunmuştur. Bu nostalji, Kaurismäki sinemasının duygusal derinliğini artıran bir unsur olarak öne çıkmıştır.

4.2 Ulusal ve Uluslararası Bağlamlar

Kaurismäki sineması, Finlandiya'nın ulusal kültürüyle sıkı sıkıya ilişkilendirilmiş; aynı zamanda uluslararası bir perspektifle de zenginleştirilmiştir. Ulusal bağlamda onun filmleri, Finlandiya toplumunun modernleşme sürecindeki çelişkilerini ve bireysel mücadelelerini yansıtmış; uluslararası bağlamda ise küresel sinema sahnesinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Bu ikili yapı, Kaurismäki sinemasını hem yerel hem de evrensel bir sanat formu olarak konumlandırmıştır.

Peter von Bagh (2011, s. 38) tarafından Kaurismäki filmlerinin, refah devletinin merkezinde ve çevresinde gelişmekte olan bir ülkenin marjinalleşmesini gösterdiği savunulmuştur. Filmlerinde devlet ve ticari bürokrasilere yönelik bir küçümseme gözlemlenmiş; bu, "Kaurismäki'nin Finlandiya'nın sessiz, mütevazı insanlarının gerçek mücadelelerini aydınlattığı bir gerçeklik" olarak yorumlanmıştır. Von Bagh (2011, s. 38), Kaurismäki'nin, Finlandiya edebiyatının öncüsü Aleksis Kivi'nin başlattığı sanatsal projeyi sürdürdüğünü öne sürmüş; bu bağlamda Kaurismäki sineması, Finlandiya'nın kırsaldan şehre uzanan bitmeyen yolculuğunu büyülü bir ışığa kavuşturmuştur.

Buna karşın söz konusu ulusalcı çerçeve, Kaurismäki sinemasını anlamada bazı sınırlılıklar barındırmaktadır. Von Bagh'ın yaklaşımı filmlerin estetik yargısını, onların "gerçekliği" ne kadar iyi yakaladığına indirgemiş; oysa sinema, her zaman inşa edilmiş bir imge olarak değerlendirilmiştir (Nestingen, 2004, s. 99). Bu nedenle, Kaurismäki sinemasını yalnızca ulusal bir gerçeklik aynası olarak görmek yerine, onun metinlerarası, kültürel ve politik boyutlarının da ele alınması gerektiği vurgulanmıştır.

Kaurismäki'nin ulusal sinema içindeki konumu, Finlandiya'nın kültürel kimliğini yeniden tanımlamada önemli bir rol oynamaktadır. Onun filmleri Finlandiya'nın refah devleti imajının ötesine geçerek, toplumsal kenarda yaşayan bireylerin hikâyelerini merkeze almış; bu, Finlandiya kültürünün daha az görünür yönlerini açığa çıkarmıştır. Bu bağlamda Kaurismäki sineması, ulusal kimliğin hem bir yansıması hem de eleştirisi olarak değerlendirilmiştir.

Kaurismäki sineması, ulusal sınırları aşan bir perspektifle de incelenmiştir. Pietari Kääpä (2004, s. 77-95) tarafından, *Tulitikkutehtaan Tyttö* (Helsinki'de geçen) ve *I Hired a Contract Killer* (Londra'da geçen) filmlerinin mekân estetiği karşılaştırılmış; Kaurismäki'nin filmlerinin "ulusal olarak özgün" algısına rağmen, ulus-aşırı bir yaklaşımla daha zengin bir şekilde çerçevelendiği savunulmuştur. Kaurismäki; Avrupa Birliği'nin Eurimages Fonu, Fransız ve Alman televizyon fonları, Nordik film vakıfları gibi çeşitli uluslararası finansman

kaynaklarını kullanarak filmlerini üretmiş; bu, onun Finlandiya sinemasının geleneksel üretim modellerinden ayrılmasını sağlamıştır (Nestingen, 2004, s. 100). Bu ulus-aşırı üretim stratejileri, Kaurismäki'nin sinemasını küresel Hollywood'un kültürel ekonomik hegemonyasına karşı bir direnç alanı olarak konumlandırmıştır (Miller vd., 2000).

Kaurismäki'nin uluslararası başarısı, özellikle Cannes gibi prestijli festivallerde elde ettiği ödüllerle pekiştirilmiştir. *Geçmişi Olmayan Adam* filminin Oscar'a aday gösterilmesi, Finlandiya sineması için bir ilk olarak kaydedilmiş ve Kaurismäki'nin küresel sinema sahnesindeki yerini güçlendirmiştir (Nestingen, 2004, s. 100). Bu başarı, Finlandiya sinemasının "bizden, bize" paradigmasını kırarak uluslararası izleyiciye ulaşmasını sağlamıştır (Soila vd., 1998, s. 6).

Kaurismäki'nin ulus-aşırı sinema anlayışı, onun filmlerini küresel bir bağlama taşımış ve Finlandiya sinemasının uluslararası alandaki algısını dönüştürmüştür. Onun üretim stratejileri ve festival başarıları, Nordik sinemanın küçük ölçeğine rağmen küresel bir etki yaratabileceğini göstermiştir. Bu bağlamda Kaurismäki sineması, yerel ve küresel dinamiklerin kesişiminde benzersiz bir konum işgal etmiştir.

4.3 Estetik ve Tematik Özellikler

Kaurismäki sineması, estetik ve tematik özellikleriyle sinema çalışmalarında kendine özgü bir yer edinmiş; minimalist görsel dili ve ironik anlatımıyla dikkat çekmiştir. Onun filmleri, toplumsal dışlanmışlık, nostalji ve evrensel insanlık durumları gibi temaları, sinema tarihine göndermelerle zenginleştirilmiş bir çerçevede ele almıştır. Bu özellikler, Kaurismäki'nin sinemasını hem sanatsal hem de eleştirel bir platform olarak konumlandırmıştır.

Kaurismäki sineması, sessiz sinema ve stüdyo sinemasına yapılan göndermeler, alıntılar ve metinlerarası bağlantılarla zenginleştirilmiştir. Jochen Werner (2004, s. 470) tarafından Kaurismäki'nin bu yaklaşımının, sinematik anlatıyı eleştirel bir şekilde yeniden canlandırmak, sinema tarihinin etkili ustalarının imgelerini ve anlatılarını düşünmek ve küresel Hollywood'un ticarileşmiş imgelerine karşı çıkmak amacıyla kullanıldığı belirtilmiştir. Örneğin *Ariel* filminde, ev kavramı üzerinden ulusal aidiyetin ötesinde alternatif bir yuva görüşü sunulmuş; bu sunum, Kaurismäki'nin sinemasının evrensel temalara açılımını göstermiştir (Nestingen, 2004, s. 100). Söz konusu meta-sinematik yaklaşım, Kaurismäki filmlerini yalnızca bir hikâye anlatımı aracı olmaktan çıkararak, sinema sanatı üzerine bir düşünce platformuna dönüştürmüştür.

Kaurismäki'nin metinlerarası bağlantıları onun sinemasını, sinema tarihinin daha geniş bir bağlamına yerleştirmiştir. Sessiz sinema ve stüdyo sinemasından aldığı ilham, onun filmlerine hem nostaljik bir tat hem de çağdaş bir eleştirel bakış katmış; bu, izleyiciyi sinema sanatının evrimi üzerine düşünmeye davet etmiştir. Bu yaklaşım, Kaurismäki sinemasının sanatsal derinliğini artıran bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

Kaurismäki filmleri, toplumsal olarak kenarda kalmış karakterlerin hikâyelerine odaklanmış ve bu karakterler üzerinden Finlandiya toplumunun çelişkileri eleştirilmiştir. *Geçmişi Olmayan Adam* filminde, hafızasını kaybeden bir adamın toplumsal dayanışma yoluyla yeniden bir yuva kurması, Kaurismäki'nin hümanist ama ironik anlatım tarzını yansıtmıştır. Filmlerinde, devlet memurlarının duyarsızlığı ve bürokrasinin soğukluğu sıkça eleştirilmiş; söz konusu durum, Kaurismäki'nin otoriteye karşı duruşunu ortaya koymuştur (Kääpä, 2004, s. 79). İronik anlatımı, Kaurismäki'nin hem ulusal hem de uluslararası izleyiciye hitap eden evrensel bir dil geliştirmesini sağlamıştır.

Kaurismäki'nin toplumsal dışlanmışlık teması, onun sinemasını Finlandiya'nın toplumsal yapısındaki eşitsizliklere ayna tutan bir araç haline getirmiştir. İronik anlatımı, bu eleştirileri hem keskin hem de izleyici dostu bir şekilde sunmuş; bu sunum, onun filmlerinin hem duygusal hem de entelektüel bir etki yaratmasını sağlamıştır.

4.4 Finansman ve Üretim Stratejileri

Kaurismäki sinemasının üretimi, Finlandiya Film Vakfı'nın yanı sıra uluslararası finansman kaynaklarına dayanmıştır. Helsinki'deki Helsingin Sanomat gazetesinde 1999'da yayımlanan bir haberde, Kaurismäki kardeşlerin Finlandiya Film Vakfı'ndan en çok fon alan yönetmenler olduğu belirtilmiş; söz konusu durum, Kaurismäki'nin devlet karşıtı söylemine rağmen devlet desteğinden faydalandığını göstermiştir (Arolainen, 1999). Eurimages Fonu, Fransız ve Alman televizyon fonları, Nordik Film ve Televizyon Fonu gibi kaynaklar, Kaurismäki filmlerinin ulus-aşırı bir üretim modeliyle hayata geçirilmesini sağlamıştır. Bu stratejiler Kaurismäki sinemasını, küresel Hollywood'un kültürel ekonomik stratejilerine karşı bir alternatif olarak konumlandırmıştır (Miller vd., 2000, s. 46).

4.5 Yıldız Oyuncuların Rolü

Kaurismäki sinemasında yıldız oyuncuların rolü, geleneksel anlamda bir "star" sisteminden ziyade, yönetmen sinemasının ironik bir yorumu olarak değerlendirilmiştir. Kati Outinen ve merhum Matti Pellonpää gibi oyuncular, Kaurismäki'nin her filminde yer almış ve onun sinemasında ikonik figürler haline gelmiştir. Richard Dyer ve Christine Gledhill'in yıldız

çalışmaları ışığında sözü edilen oyuncuların hem sinematik hem de kültürel anlamlarının müzakere edildiği bir sistem içinde değerlendirilmesi gerektiği belirtilmiştir (Dyer, 1998, s. 14; Gledhill, 1991, s. 22). Kaurismäki 1940'lar ve 1950'ler sinemasının ikonik yıldızlarına (örneğin, Ingrid Bergman, Humphrey Bogart) öykünerek, Outinen ve Pellonpää'yı Finlandiya'nın popüler kültüründeki "ünlü" döngüsüne karşı ironik bir şekilde konumlandırmıştır. Bu strateji, Kaurismäki'nin ticari kültür ve medya karşısındaki eleştirel duruşunu pekiştirmiştir. Yıldız oyuncuların Kaurismäki sinemasındaki rolü, hem Finlandiya kültürüyle ilişkisini anlamada hem de yıldız çalışmalarına katkı sunmada önemli bir potansiyel taşımaktadır.

Kaurismäki'nin yıldız oyuncuları, onun sinemasının hem estetik hem de kültürel kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmüştür. Outinen ve Pellonpää gibi figürler, Kaurismäki'nin filmlerine karakteristik bir derinlik ve tanıdıklık katmış; aynı zamanda, onun ticari kültür eleştirisini güçlendiren ironik bir araç olarak işlev görmüştür. Bu oyuncuların rolü, Kaurismäki'nin sinemasının Finlandiya ve küresel bağlamdaki etkisini anlamada önemli bir perspektif sunmuştur (Gledhill, 1991, s. 29).

4.6 Kültürel Politik Duruşu

Kaurismäki, ünlü statüsünü kültürel ve politik duruşlarını ifade etmek için etkili bir şekilde kullanmıştır. 2002'de düzenlenmiş olan New York Film Festivali'ne, Bush yönetiminin Abbas Kiarostami'ye vize vermemesini protesto için katılmamış, kültürel değişimin engellenmesinin şiddeti teşvik ettiğini belirtmiş ve ABD Savunma Bakanı Donald Rumsfeld'ı Finlandiya'da mantar toplama gezisine davet etmiştir (Taylor, 2002). Bunun yanı sıra Amnesty International'a filmlerini bağışlayarak uluslararası sivil topluma destek olmuş ve 2000'de Helsinki Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nin fahri doktora unvanını, Marimekko CEO'su Kirsti Paakkanen ile aynı törende ödül almayı reddederek geri çevirmiştir (Cardullo, 2006, s. 7). Bu eylemler, Kaurismäki'nin hem ulusal hem de uluslararası düzeyde sivil toplum odaklı bir kültürel politik aktivizm sergilediğini göstermiştir. Ancak söz konusu duruşun, bir tür kendi kendini tanıtım mı yoksa hegemonik devlet ve piyasa baskılarına karşı etkili bir direniş mi olduğu, daha fazla araştırmayı gerektiren bir tartışma olarak değerlendirilmiştir.

Kaurismäki'nin kültürel politik duruşu, onun sinemasını yalnızca sanatsal bir ifade aracı olmaktan çıkararak, toplumsal ve siyasi meselelere müdahale eden bir platform haline getirmiştir. Onun eylemleri, sinema aracılığıyla sivil toplumun sesini yükseltme çabasını yansıtmış; bu durum, Kaurismäki sinemasının etik ve politik boyutlarını öne çıkaran bir özellik

olarak ele alınarak küresel bağlamdaki etkisini anlamada önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

4.7 Akademik Çalışmalardaki Yeri ve Gelecek Perspektifler

Kaurismäki sineması, İngilizce akademik literatürde yeterince ele alınmamış bir alan olarak tanımlanmaktadır. Nordik sinemanın küçük ölçeği ve "bizden, bize" paradigması, Kaurismäki'nin uluslararası başarısına rağmen akademik ilginin sınırlı kalmasına neden olmuştur (Soila vd., 1998, s. 6). Ingmar Bergman ve Carl Th. Dreyer gibi isimler dışında Nordik sinema, genellikle uluslararası alanda göz ardı edilmiştir. Bununla birilikte, Kaurismäki filmlerinin festival başarıları ve ulus-aşırı üretim modeli bu paradigmayı kırmış ve onun sinemasını küresel bir bağlama taşımıştır. Andrew Nestingen (2004, s. 101) tarafından, Kaurismäki'nin sinemasını anlamada ulusal çerçeve dışındaki alternatif yaklaşımların (metinlerarasılık, bellek ve kültürel yerellik gibi) önemine dikkat çekilmiştir. Finansman stratejileri, yıldız oyuncuların rolü ve kültürel politik duruş gibi konular, gelecekteki akademik çalışmalar için zengin bir araştırma alanı sunmaktadır.

Kaurismäki sinemasının akademik çalışmalardaki yeri, onun Nordik sinema içindeki özgün konumunu ve küresel sinema sahnesindeki etkisini anlamada önemli bir fırsat sunmuştur. Onun filmleri, hem Finlandiya'nın kültürel mirasını hem de evrensel insanlık durumlarını ele alan bir köprü olarak değerlendirilmiş; bu değerlendirme, akademik tartışmalarda yeni perspektiflerin geliştirilmesine imkân sağlamıştır. Gelecekteki çalışmalar, Kaurismäki sinemasının bu çok boyutlu doğasını daha derinlemesine keşfetmeye yönelik bir potansiyel taşımaktadır.

4.8 Kaurismäki Filmlerinde Mültecilik Teması

Aki Kaurismäki sineması, Avrupa sinemasının politik kanadında farklı anlatılar geliştiren özgün bir tarza sahiptir. Kaurismäki anlatısını; ezilen, dışlanan ve ötekileştirilen insanlar etrafında şekillendirmiştir. Onun için "ötekilerin sesi olmak" ve "hümanizm ruhunu kaybetmekte olan bütüncül Avrupa düşüncesini geri getirmek" önemli bir misyondur.

Çağdaşlarının aksine Kaurismäki, mülteci hikâyelerini bolca umutla süslemiştir. Bu hikâyelerde melodramın duygusal bir sonunu görmek mümkün değildir. Her iki filmin adında "umut" bulunmaktadır. Kaurismäki, katı yasalarla çevrili Avrupa'nın hümanizmini sadece siyasi ideolojilerle kaybettiğine inanmaktadır. Ona göre toplumsal aktörlerin stratejiye karşı geliştirecekleri taktiklerle "öteki olma" durumlarını tersine çevirebilecekleri gösterilebilmektedir.

Kaurismäki Proletarya ve Finlandiya üçlemelerinin yanı sıra, son yılların en temel sosyolojik olgularından biri olan göç teması üzerine geliştirdiği liman kenti üçlemesiyle filmografisine devam etmiştir. Kaurismäki, liman kasabası üçlemesini tamamlamasa da ilk iki film birbirine tutunarak sürekliliği sağlamaktadır. Dolayısıyla iki film, "göç" ve "ötekilik" üzerine anlam üretmek için yeterli görülmektedir. Üçlemenin ilk filmi *Le Havre*, Londra'daki annesine kavuşmaya çalışan Afrikalı bir gencin tesadüfen Le Havre liman kentine düşmesini konu almaktadır. İkinci film *Umudun Öteki* Yüzü ise yakın dönemi siyasi ve sosyolojik olarak belirleyen Suriyeli mülteci hikâyesine odaklanmıştır. Film, Suriyeli mülteci Khaled'in bir gemide kömürlerin arasında Finlandiya'ya gelmesi ve polise teslim olarak iltica başvurusunda bulunmasını konu almaktadır.

Kaurismäki bu iki filminde de "mülteci ötekileri" ve "yerel ötekileri" anlatının merkezine yerleştirmiştir. Her iki filmdeki "öteki" karakterler, toplumsal alanda dezavantajlı bir konumda hayatta kalma mücadelesi veren insanlardır. Sınıf dayanışması ruhu, Kaurismäki'nin anlatımında genel bir örüntüdür ve bu filmlerde yine pekiştirilmiştir. Söz konusu iki filmde Kaurismäki bu kez mülteciler de dâhil olmak üzere alt sosyal sınıfların hayalperest dayanışmasına odaklanmıştır.

4.8.1 Seçilen Filmlere Dair

Kaurismäki'nin liman kenti üçlemesinin göz bebekleri *Le Havre* (2011) ve *Umudun Öteki Yüzü* (2017), "mültecilik" ve "ötekilik" sorunlarını yüreklere işleyen iki başyapıt olarak doğmuştur. Söz konusu filmler, Avrupa'nın göçmen krizine bir cevap olarak filizlenmiş; bireysel dayanışma ve toplumsal direniş hikâyeleriyle hümanist bir manifesto sunulmuştur. Her iki film de liman kentlerinin büyülü sokaklarında geçmiş; bahse konu mekânlar, göçmenlerin geçiş noktaları şeklinde hem fiziksel hem sembolik birer kapı olarak anlamlandırılmıştır. Aşağıda bu filmlerin özetleri, bağlamları ve Kaurismäki'nin sinema evrenindeki yerleri detaylandırılmıştır.

4.8.1.1 *Le Havre* (2011)

Le Havre, Kaurismäki'nin Finlandiya-Almanya-Fransa ortak yapımı ortaya koyduğu bir filmdir. Filmin başrolünde yer alan Marcel Marx, daha önce La Vie de Boheme (1992) filminde de sahnede boy göstermiştir. Bu, Kaurismäki'nin ötekileştirilen ruhlara olan tutkusunu bir kez daha haykırmıştır. Film; retro estetiği, minimalist mizanseni ve metinlerarası göndermeleriyle ön plana çıkmaktadır. Örneğin film içerisinde; Marcel Carné, Jacques Becker ve Claude Monet gibi isimlere yapılan göndermelerin, Fransız sineması ve sanat tarihine karşı duyulan ilgi ve

sevgi ile yazıldığını ortaya koymuştur (Holst-Knudsen, 2018, s. 115). Ayrıca, filmdeki kozmopolit karakterler (Vietnamlı Chang, Finlandiyalı oyuncular) ve aksanlı Fransızca, *Le Havre*'daki kültürel mozaiği bir tablo gibi yansıtmıştır (Nava, 2007, s. 13).

Fransa'nın Normandiya bölgesinde yer alan Le Havre II. Dünya Savaşı'nda ağır bombardımanlar yemiş; bu durumdan hareketle, filmin savaş sonrası Avrupa'sının dayanışma ruhuna nostaljik bir gönderme yapması sağlanmıştır. Bununla birlikte *Le Havre*'ın Empresyonist sanatla bağı (Claude Monet'nin "Impression, soleil levant" tablosu gibi), Kaurismäki'nin estetik seçimleri sonucu bir fırça gibi şekillendirilmiş; kentin büyülü ışığı, filmin görsel dünyasına bir şiir gibi süzülmüştür (Rascaroli, 2013, s. 325). Film, Calais mülteci kampına yapılan haber göndermeleriyle, Avrupa'daki göçmen krizine de önemli göndermelerde bulunmaktadır.

4.8.1.2 *Umudun Öteki Yüzü* (2017)

Umudun Öteki Yüzü, Kaurismäki'nin Suriye mülteci krizini odağa aldığı bir film olarak Helsinki'nin soğuk sokaklarında geçen bir başyapıt olarak doğmuştur. Filmde, Suriyeli mülteci Khaled'in (Sherwan Haji) bir kömür gemisiyle Finlandiya'ya sığınması ve iltica serüveni bir destan gibi işlenmiştir.

Umudun Öteki Yüzü üzerinden Kaurismäki'nin mülteci krizine dair çok ciddi bir politik eleştirisi olmuştur. Filmde, Finlandiya'nın bürokratik çarkları ve medyanın mültecilere karşı önyargısı yoğun biçimde eleştirilmiş; aynı zamanda, işçi sınıfı dayanışması yüceltilmiştir. Wikström'ün mütevazı duruşu ve Khaled'e kol kanat germesi, Kaurismäki'nin "ötekiler" arasındaki dayanışma idealini ortaya koymuştur. Film, retro estetiği ve mizahi anlatımıyla ağır dramdan kaçmış; bu durum, Kaurismäki'yi çağdaşları Ken Loach ve Dardenne Kardeşler'den ayıran önemli bir fark olmuştur (Bacon, 2016, s. 190).

4.8.2 Filmlerin Bağlamı ve Kaurismäki Sinemasında Yeri

Le Havre ve *Umudun Öteki Yüzü*, Kaurismäki'nin liman kenti üçlemesinin tamamlanmamış ilk iki filmi olarak, göç ve ötekilik meselelerinin yoğunlukla işlendiği yapımlardır. Her iki filmde de liman kentleri, göçmenlerin umutla tehlike arasında sıkıştığı birer kavşak gibi resmedilmiştir. Kaurismäki bu filmlerde, Avrupa'nın göçmen politikalarına çok ciddi bir eleştiride bulunmuş; söz konusu eleştiriyi ise karamsar bir şekilde yapmaktan ziyade, umut ve dayanışma temalı olarak göstermeye çalışmıştır.

Kaurismäki'nin sineması, önceki üçlemeleri (Proletarya ve Finlandiya) ile kıyaslandığında, mültecilik temasıyla daha küresel bir ufka ulaşmıştır.

Le Havre ve *Umudun Öteki Yüzü*, "yerel ötekilerle" "mülteci ötekiler" arasındaki dayanışmanın ön plana çıkartıldığı bir yapım olmuş; bu sayede, Henry Bacon'ın (2016) "ulusal ve etnik sınırları aşan dayanışma" diye tarif ettiği bir Avrupalılık hayali yansıtılmıştır (s. 190). Filmler, Kaurismäki'nin minimalist estetiği, ironik anlatımı ve metinlerarası göndermeleriyle onun yönetmen kimliğini daha da yükseltmiştir. Bununla birlikte her iki filmde de Avrupa'daki göçmen krizinin sosyopolitik dalgaları, günlük yaşam pratikleri üzerinden cesurca yakalanmış; bu durum, Michel De Certeau'nun (2008, s. 57) "taktik" kavramı ile doğrudan ilişkili bulunmuştur.

Avrupa'daki mülteci krizi, bu filmlerin bağlamı ile şekillendirilmiştir. 2010'lu yıllarda Suriye savaşının körüklediği göç dalgası sonucu Avrupa Birliği'nin sınır politikaları ciddi anlamda sıkılaştırılmış; söz konusu politika *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled'in iltica başvurusunun reddedilmesiyle eleştirilmiştir. *Le Havre*'de ise Calais mülteci kampına yapılan göndermelerle, Avrupa'nın göçmenlere yönelik ikiyüzlü tutumu sorgulanmıştır. Kaurismäki bu bağlamda, Rosi Braidotti'nin (2013) "postkozmosal" bir topluluk görüşü yansıtılarak farklılıkların gündelik etkileşimlerle asimile edildiği bir dünya önerilmiştir (s. 84).

Kaurismäki'nin *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* filmlerinde mülteci karakterler, hem bireysel hem toplumsal düzeyde önemli anlatısal işlevler üstlenmiştir. Idrissa ve Khaled klişelerden uzak, farklılaşmış bireyler olarak temsil edilmiş; bu sayede, Kaurismäki'nin ötekileştirici anlatılara karşı geliştirdiği hümanist duruş yansıtılmıştır.

Kaurismäki, mülteci karakterler Idrissa ve Khaled'i, stereotipik "kurban" ya da "tehdit" imgelerinden uzak bir şekilde tasvir etmiştir. *Le Havre*'daki Idrissa, babası profesör olan, iyi eğitimli bir Afrikalı çocuk olarak sunulmuş; onun kusursuz Fransızcası ve sakin duruşu, medyanın onu "El Kaide üyesi" diye yanlış etiketlemesiyle tezat oluşturmuştur (Breger, 2015, s. 518). Benzer şekilde, *Umudun Öteki Yüzü*'ndeki Khaled, İngilizceyi akıcı konuşan, prezentabl ve eğitimli bir Suriyeli mülteci olarak çizilmiş; bu durum, mültecilerin "farklılaşmamış kitle" görülmesine karşı bir başkaldırı olmuştur (Balibar, 2005, s. 308).

Kaurismäki'nin bu yaklaşımı, Jacques Lacan'ın (2010, s. 21) "öteki ve özne" teorisiyle ilişkilendirilmiştir. Lacan'a (2010, s. 21) göre özne, ötekinde kendi eksikliklerini ve arzularını aramıştır; ancak ötekinin de özne kadar eksik olduğu gerçeğiyle yüzleşmiştir (Tura, 2010, s. 76). Kaurismäki Idrissa ve Khaled'i, Batılı öznenin jouissance'ını (haz ilkesini) tehdit eden nesneler olarak konumlandırmış; buna karşın onların klişelerden uzak temsili, bu tehdidi tersine çevirmiştir. Örneğin, Khaled'in ırkçı bir saldırıya uğraması ve "Yahudi" diye etiketlenmesi,

ötekinin sahip olduğu varsayılan "artı hazza" yönelik nefreti açığa çıkarmıştır (Nacak, 2019). Kaurismäki sayesinde bu nefretin gerçeklikten kopukluğu gösterilmiş, mültecilerin insanlıkları öne çıkarılarak ötekileştirici anlatılar yapıbozuma uğratılmıştır. Postkolonyal bir mercekten bakıldığında ise Kaurismäki'nin mülteci temsili, Avrupa'nın sömürgeci geçmişine eleştirel bir gönderme yapmıştır. *Le Havre*'daki Idrissa'nın Gabonlu oluşu, Fransa'nın eski sömürge bağlarını hatırlatmış; bu durum, sömürgecilik sonrası sorumluluklar üzerine bir tartışmayı tetiklemiştir (Holst-Knudsen, 2018, s. 116). Khaled'in Suriye'den kaçışı ise Batı'nın Ortadoğu'daki politikalarının sonuçlarına işaret etmiştir. Kaurismäki bu karakterleri "kurban" olarak değil, "direnç gösteren bireyler" olarak tasvir etmiş; söz konusu tasvir, postkolonyal teorinin "ötekiyi özneleştirme" ilkesine uygun bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir (Balibar, 2016, s. 9). Alain Badiou'nun (2003, s. 26) etik yaklaşımı, Kaurismäki'nin mülteci temsillerini anlamada ek bir çerçeve sunmuştur. Badiou'ya (2003) göre etik, ötekinin insanlığını tanımayı gerektirmiştir; bu görüş, Kaurismäki'nin Idrissa ve Khaled'i "acı çeken kurbanlar" yerine saygın bireyler olarak sunmasıyla örtüşmüştür (s. 26). Kaurismäki, mültecilerin sefaletini ön plana çıkartmaktan kaçınmış; örneğin, *Le Havre*'daki konteyner sahnesinde mülteciler temiz ve ağırbaşlı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu yaklaşım ile Batılı izleyicinin "hegemonik acıma politikası" reddedilmiş; onların insanlıkları vurgulanmıştır (Breger, 2015, s. 520).

Georg Simmel'in (1972, 44) yabancı kavramı, mülteci karakterlerin toplumsal konumlarının anlaşılmasında kullanılmaktadır. Simmel'e (1972, s. 44) göre yabancı, hem içeride hem dışarıda olan bir figür olarak tanımlanmış; bu görüşe benzer şekilde, Idrissa ve Khaled'in Avrupa toplumundaki ikircikli statüsü yansıtılmıştır (Mead, 1972, s. 150). Kaurismäki bu yabancılığı, mültecilerin yerel ötekilerle kurduğu dayanışma üzerinden tersine çevirmiş; onları "topluma entegre olmuş bireyler" olarak tasvir etmiştir. Örneğin, Idrissa'nın Marcel'in evlatlık çocuğu gibi kabul edilmesi ile yabancılaşmayı aşan bir kozmopolit topluluk görüşü yansıtılmıştır (Nava, 2007, s. 13).

Mülteci karakterler, Kaurismäki'nin filmlerinde dayanışma ve direnişin katalizörleri olarak işlev görmüştür. *Le Havre*'da Idrissa, Marcel ve mahalle sakinlerinin bir araya gelmesi sağlanmıştır. Bu durum, Erving Goffman'ın (1959) "takım" kavramıyla açıklanabilmektedir (s. 141).

Marcel'in Idrissa için düzenlediği yardım konseri ve polisten saklanma taktikleri ile de Goffman'ın "stratejik sırlar" diye adlandırdığı dayanışma pratikleri yansıtılmıştır. Benzer şekilde, *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled, Wikström ve restoran çalışanlarının

dayanışması tetiklenmiş; böylece, sınıfsal ve etnik sınırları aşan bir işbirliği sembolize edilmiştir (Bacon, 2016, s. 190).

De Certeau'nun (2008, s. 57) taktik kavramı, mülteci karakterlerin anlatısal işlevlerin anlaşılmasında kilit bir çerçeve sunmuştur. De Certeau'ya (2008, s. 57) göre ezilen bireyler, iktidarın stratejilerine karşı zamana dayalı taktikler geliştirmiştir. *Le Havre*'da Marcel, Idrissa'yı saklamak için beyaz yalanlar söylemiş ve komşularıyla işbirliği yapmıştır. *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Khaled sahte kimlik kartı edinmiş ve Wikström'ün desteğiyle bürokrasiye karşı direnmiştir. Bu taktikler ile Kaurismäki'nin sinemasında ötekilerin güçsüzlükten sıyrılarak aktif bir özne haline geldiği gösterilmiştir.

Kaurismäki'nin filmlerinde dayanışma teması sadece mülteci-yerel ilişkileriyle sınırlanmamış; söz konusu tema otorite figürlerinin beklenmedik desteklerini de içermiştir. *Le Havre*'da Müfettiş Monet, Idrissa'yı polisten korumuş, *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise mülteci işleme tesisindeki bir memur, Khaled'in kaçmasına yardım etmiştir. Goffman'ın (1959, s. 143) "emanet sırlar" kavramında sözü edilen davranışlar; "otoritenin sadık olması beklenen temsilcilerinin stratejiye ihanet etmesi" olarak açıklanmıştır. Bu sayede, Kaurismäki'nin otoriteye karşı hümanist bir direniş ideali yansıtıldığı gösterilmiştir.

Kaurismäki'nin mülteci karakterleri, Avrupa toplumundaki ötekileştirme pratiklerini eleştiren bir ayna olarak işlev görmüştür. *Le Havre*'da Idrissa'nın "terörist" diye etiketlenmesi, *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Khaled'in Suriye'ye geri gönderilme kararı, medyanın ve bürokrasinin gerçeklikten kopuk anlatıları ile açığa çıkarılmıştır (Harkness, 2012, s. 2170). Kaurismäki bu eleştirisiyle mülteci karakterlerin insanlıklarını minimalist bir estetikle vurgulayarak izleyenleri ötekileştirme pratikleri üzerine düşünmeye davet etmiştir.

Kaurismäki'nin filmleri, Avrupa'daki yabancı düşmanlığı ve ırkçılığı da eleştirmiştir. *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled'in ırkçı bir saldırıya uğraması, Batı toplumlarında ötekine yönelik nefretin psikolojik kökenlerini açığa çıkartmıştır. Lacan'ın (2010, s. 26) teorisine göre söz konusu nefret, ötekinin sahip olduğu varsayılan "haz ilkesine" yöneltilmiştir. Kaurismäki, bu nefretin irrasyonel doğasını vurgulayarak mültecilerin insanlıklarını öne çıkartmıştır (Nacak, 2019). Bu yaklaşım, Etienne Balibar'ın (2005, s. 11) "ırkçılığın yapısal kökenlerine" dair analizleriyle örtüşmektedir.

Kaurismäki sinemasında ötekilik kavramı sadece mültecilerle sınırlanmamış; yerel ötekileri de kapsayan bir dayanışma modeli önerilmiştir. *Le Havre*'da Marcel Marx, yoksul bir ayakkabı boyacısı olarak toplumun kenarında yer almış; Vietnamlı meslektaşı Chang ile

dostluğuyla onun ötekilerle doğal bir bağ kurduğu gösterilmiştir. *Umudun Öteki Yüzü*'nde Wikström, ekonomik olarak sıfır noktasına dönmüş bir birey olarak, Khaled ile sınıfsal bir dayanışma geliştirmiştir. Bu sayede Kaurismäki sinemasında, yerel ve mülteci ötekiler arasındaki ortaklığın, kapitalist toplumun dışlayıcı yapılarına karşı bir direniş biçimi olduğu gösterilmiştir (Bacon, 2016, s. 190).

4.8.3 Karşılaştırmalı Perspektif: Kaurismäki ve Çağdaşları

Kaurismäki'nin mülteci temalı filmleri, çağdaşları Ken Loach, Dardenne Kardeşler ve Michael Haneke ile karşılaştırıldığında, mizahi ve umut dolu anlatımıyla ayrılmaktadır. Loach'un *Daniel Blake* (2016) filminde, bürokrasinin bireyleri ezdiği karamsar bir tablo çizilmiş; Dardenne Kardeşler'in *La Promesse* (1996) filminde ise etik ikilemler ağır bir dramatik tonla ele alınmıştır. Haneke'nin *Happy End* (2017) filminde de mülteci krizi, burjuva ailenin kayıtsızlığı üzerinden soğuk bir şekilde sorgulanmıştır. Kaurismäki ise *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü*'nde, mizahi bir anlatım ve retro estetik kullanarak melodramdan kaçınmış; bu yaklaşımı sonucu onun sineması daha erişilebilir ve iyimser kılınmıştır (Nestingen, 2013, s. 155).

Bu karşılaştırma, Kaurismäki'nin sinemasının politik eleştirisini güçlendirmiştir. Loach ve Dardenne Kardeşler, toplumsal eşitsizlikleri realist bir çerçevede ele almış; Haneke, Avrupa'nın ahlaki çöküşünü soyut bir şekilde incelemiştir. Kaurismäki ise masalsı bir atmosfer ve metinlerarası göndermelerle aynı sorunlara yaklaşmış; böylece, onun sineması hem yerel hem küresel izleyiciler için anlamlı kılınmıştır. Örneğin, *Le Havre*'daki kiraz ağacı sahnesinde Yasujiro Ozu'nun sinemasına bir gönderme yapılmış; bu sayede, Kaurismäki'nin evrensel hümanizm görüşü güçlendirilmiştir (Rascaroli, 2013, s. 328).

Kaurismäki'nin sinemasında, diğer yönetmenlerden farklı olarak, umut ve dayanışma merkeze alınmıştır. Loach'un karamsar gerçekçiliği, Dardenne Kardeşler'in etik yoğunluğu ve Haneke'nin soğuk eleştirisi, Kaurismäki'nin mizahi ve nostaljik yaklaşımıyla tezat oluşturmuştur. Bu; "Kaurismäki'nin sineması, Avrupa'daki mülteci krizine dair hem eleştirel hem yapıcı bir yorum" olarak konumlandırılmıştır (Breger, 2015, s. 506).

Kaurismäki'nin mülteci karakterleri, onun retro estetiği ve metinlerarası üslubuyla desteklenmiştir. *Le Havre*'daki 1950'ler atmosferi, eski model arabalar ve muşamba masalar ile neoliberal kapitalizmin acımasızlığına karşı bir nostalji yaratılmıştır (Peden, 2012, s. 28). *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Helsinki'nin soğuk sokakları ile Khaled'in yalnızlığı vurgulanmış;

buna karşın restoran sahnelerindeki sıcak renklerle dayanışmanın umut verici doğası yansıtılmıştır. Bu estetik seçimlerle mülteci karakterlerin insanlıklarına vurgu yapılmış, bu sayede izleyicinin duygusal bir bağ kurması teşvik edilmiştir.

Metinlerarasılık, Kaurismäki'nin mülteci temsillerini zenginleştiren bir unsur olarak öne çıkmıştır. *Le Havre*'da Marcel Carné ve Robert Bresson'a yapılan göndermelerle filmin şiirsel gerçekçilik ve minimalist estetiği güçlendirilmiştir (Bagh, 2011, s. 38). *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise köpeğin adının Alacakaranlıktaki Işıklar (2006) filmindeki Koistinen'e gönderme yapmasıyla Kaurismäki'nin sinemasında tematik bir süreklilik oluşturulmuştur. Ayrıca *Le Havre*'daki konteyner sahnesi, Bresson'un *L'Argent* (1983) filmindeki kapitalizm eleştirisine görsel bir atıfta bulunmuş, bu sayede Kaurismäki'nin mülteci krizi neokapitalizmle ilişkilendirdiği gösterilmiştir (Breger, 2015, s. 514).

Kaurismäki'nin retro estetiğiyle nostaljik bir dayanışma ruhu yüceltilmiştir. *Le Havre*'da 1950'lerin dekoruyla "bir yabancının yüzünün misafirperverliğe ilham verdiği" bir dönem hatırlatılmıştır. *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise 1970'lerin Fin sinemasına özgü bir his, neoliberal kapitalizmin eleştirisi olarak kullanılmıştır. Bu estetik seçimlerle Kaurismäki'nin sineması, hem tarihsel hem çağdaş bir bağlama oturtulmuştur.

Kaurismäki'nin filmleriyle Avrupa'daki mülteci krizinin sosyopolitik bağlamı eleştirel bir şekilde yansıtılmıştır. 2010'lu yıllarda Suriye savaşının körüklediği göç dalgası, Avrupa Birliği'nin sınır politikaları sertleştirilmiş, yaşananlar, *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled'in iltica başvurusunun reddedilmesiyle eleştirilmiştir. *Le Havre* ise Calais mülteci kampına yapılan göndermelerle, Avrupa'nın göçmenlere yönelik ikiyüzlü tutumu sorgulanmıştır. Balibar (2005), Avrupa'nın göçmen politikalarını "postmodern savaşlar" olarak tanımlamış, bu durum ise Kaurismäki'nin filmlerinde ağır silahlı polislerin varlığıyla görselleştirilmiştir (s. 19). Bu bağlamda Kaurismäki, Avrupa'nın neoliberal politikalarına ve yabancı düşmanlığına karşı bir alternatif sunmuştur. *Le Havre*'daki mahalle dayanışması, Braidotti'nin (2013) "duygusal kozmopolitizm" kavramıyla örtüşmüş, bu sayede farklılıkların gündelik etkileşimlerle asimile edildiği bir topluluk düşüncesi yansıtılmıştır (s. 84). *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Wikström'ün Khaled'e desteğiyle kapitalist bireyciliğe karşı kolektif bir direniş modeli önerilmiştir. Böylece Kaurismäki'nin sineması, Avrupa'daki mülteci krizine dair hem eleştirel hem yapıcı bir yorum olarak konumlandırılmıştır.

Kaurismäki'nin filmleriyle medyanın mültecilere yönelik çarpıtılmış temsilleri de eleştirilmiştir. *Le Havre*'da Idrissa'nın "terörist" diye etiketlenmesi ile medyanın ötekileştirici rolü açığa çıkarılmış, *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Suriye'deki savaş haberlerine rağmen

Khaled’in geri gönderilme kararıyla bürokrasinin gerçeklikten kopukluğu gösterilmiştir (Harkness, 2012, s. 2171). Kaurismäki’nin bu eleştirisi, mülteci karakterlerin insanlıklarını vurgulayan minimalist bir estetikle dengelenmiş, izleyici ötekileştirme pratikleri üzerine düşünmeye davet edilmiştir.

5. AKİ KAURİSMÄKİ FİLMLERİNİN ANALİZİ

Aki Kaurismäki'nin sinematografisi; minimalist estetiği, melankolik anlatıları ve keskin toplumsal eleştirileriyle dünya sinemasında kendine özgü bir yer edinmiştir. Finlandiyalı yönetmenin filmleri; işçi sınıfının gündelik mücadelelerini, yalnızlık temasını ve modern toplumun çelişkilerini derin bir duyarlılıkla yansıtmıştır. Kaurismäki'nin eserleri, sinema sanatının hem estetik hem de ideolojik boyutlarını anlamak için zengin bir külliyat sunmuştur. Bu bağlamda, araştırmanın amacından hareketle, Aki Kaurismäki filmlerinin analizi için göstergebilim ve anlatı analizi yöntemlerinden faydalanılmıştır. Göstergebilim, görsel ve işitsel unsurların anlam üretimindeki rolünü çözümlemek için sistematik bir çerçeve sağlamış; anlatı analizi ise filmlerin hikâye yapısını, karakter gelişimini ve tematik derinliğini anlamak için bütüncül bir perspektif sunmuştur. Bu bölümde, göstergebilim ve anlatı analizinin teorik temelleri, sinema çalışmalarındaki uygulamaları ve Kaurismäki'nin filmlerine nasıl uygulandığı ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

5.1 Analiz Yöntemi: Göstergebilim ve Anlatı Analizi

Göstergebilim; anlamın nasıl üretildiğini, iletildiğini ve algılandığını inceleyen bir disiplin olarak tanımlanmıştır. Dilbilim, antropoloji, felsefe ve iletişim teorilerinden köken alan bu alan, göstergelerin (signs) ve onların anlam oluşturma süreçlerinin sistematik analizine odaklanmıştır. Göstergebilimin teorik temelleri, 20. yüzyılın başında Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'in çalışmalarıyla şekillenmiştir. Saussure'ün gösterge modeli, bir göstergenin gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) arasındaki keyfi ilişkiden oluştuğunu öne sürmüştür. Gösteren; bir imge, ses ya da sözcük gibi maddi bir unsur olarak tanımlanmış; gösterilen ise bu unsurun zihinde uyandırdığı kavram ya da anlam olarak ifade edilmiştir (Saussure, 1916, s. 21). Saussure'ün yaklaşımı, anlamın dil sistemi içindeki yapısal ilişkiler aracılığıyla üretildiğini vurgulamış ve göstergebilimin statik bir analiz çerçevesi sunmasını sağlamıştır. Bu model, özellikle dilbilimsel göstergelerin analizinde etkili olmuş, ancak sinema gibi görsel-işitsel metinlerin incelenmesi için uyarlamalar gerektirmiştir.

Charles Sanders Peirce (1931), göstergebilime daha dinamik ve çok katmanlı bir perspektif getirmiştir. Peirce'in (1931, s. 15) "triadik gösterge modeli", bir göstergenin temsil (representamen), nesne (object) ve yorumsama (interpretant) üçlüsünden oluştuğunu savunmuştur. Temsil, bir nesneyi işaret eden fiziksel ya da zihinsel bir unsur olarak tanımlanmış; nesne, göstergenin işaret ettiği gerçek ya da kavramsal varlık olarak belirtilmiş; yorumsama ise göstergenin bir birey ya da topluluk tarafından nasıl yorumlandığını ifade etmiştir (Pierce, 1931, s. 15). Peirce (1931, s. 15) göstergeleri; ikonik, gösterimsel ve sembolik

olarak üç kategoriye ayırmıştır. İkonik göstergeler, temsil ettikleri nesneye benzerlik yoluyla anlam üretmiş; örneğin bir filmde bir ağacın görüntüsü, doğrudan bir ağacı temsil etmiştir. İndeksel göstergeler neden-sonuç ilişkisiyle anlam oluşturmuş; örneğin bir sahnedeki duman, ateşin varlığına işaret etmiştir. Sembolik göstergeler ise kültürel anlaşmalar yoluyla anlam kazanmış; örneğin bir beyaz güvercin, barışı temsil etmiştir. Peirce'in (1931, s. 15) modeli anlamın; bağlamsal, kültürel ve bireysel faktörlere bağlı olarak sürekli bir dönüşüm içinde olduğunu vurgulamış ve sinema gibi karmaşık bir iletişim ortamında anlam üretimini analiz etmek için güçlü bir araç sağlamıştır.

20. yüzyılda göstergebilim Roland Barthes, Umberto Eco ve Christian Metz gibi düşünürler tarafından daha da geliştirilmiştir. Roland Barthes (1957, s. 6) göstergelerin yalnızca yüzeysel anlamlarıyla sınırlı olmadığını, aynı zamanda daha derin, ideolojik anlamlar (ikinci düzey göstergeler ya da mitler gibi) taşıdığını savunmuştur. Örneğin bir filmde kahramanın giydiği deri ceket, yalnızca bir kıyafet olarak değil, aynı zamanda bağımsızlık, isyankârlık ya da erkeklik gibi kültürel mitlerle yüklü bir sembol olarak yorumlanmıştır. Barthes'in (1957, s. 6) bu yaklaşımı, sinema analizinde ideolojik mesajların ve kültürel kodların çözümlenmesi için önemli bir temel sağlamıştır. Umberto Eco (1976, s. 10) ise göstergelerin kültürel kodlarla nasıl işlediğini ve izleyicinin bu kodları çözme sürecinde aktif bir rol oynadığını vurgulamıştır. Eco'ya (1976, s. 11) göre bir film, izleyicinin kültürel repertuarına bağlı olarak farklı anlamlar üretebilmiş ve bu, göstergebilimsel analizin bağlamsal doğasını öne çıkarmıştır.

Christian Metz (1974, s. 11), sinemada göstergebiliminin öncülerinden biri olarak, sinemanın bir dil sistemi şeklinde analiz edilebileceğini öne sürmüştür. Metz (1974, s. 11) sinemanın dilbilimsel bir dil olmadığını, ancak belirli kodlar ve kurallar aracılığıyla anlam ürettiğini savunmuştur. Bu kodlar; görsel kompozisyon, kurgu, ses tasarımı, diyalog, sessizlik ve hatta kamera hareketleri gibi unsurları içermiştir. Örneğin bir filmin kurgusu, belirli bir sırayla sunulan görüntüler aracılığıyla nedensellik ve anlam üretmiş; bir sahnedeki alçak açı çekim ise bir karakterin gücünü ya da otoritesini vurgulamıştır. Metz'in (1974, s. 23) "büyük sentagmatik" (grande syntagmatique) modeli, sinema anlatısının temel birimlerini (sentagmalar) sınıflandırmış ve filmlerin yapısal olarak nasıl örgütlendiğini çözümlemek için bir çerçeve sunmuştur. Bu model, özellikle sinema anlatılarının kurgusal yapısını anlamak için kullanılmış ve göstergebilimsel analizin sinema çalışmalarındaki yerini sağlamlaştırmıştır.

Göstergebilimsel analiz, sinemada anlam üretiminin çok katmanlı doğasını anlamak için bir dizi araç sunmaktadır. Örneğin bir filmin renk paleti, belirli duyguları ya da temaları vurgulamak için stratejik olarak kullanılmıştır. Mavi tonlar genellikle soğukluk, yalnızlık ya da

melankoli ile ilişkilendirilmiş; kırmızı tonlar ise tutku, tehlike ya da öfke gibi yoğun duyguları ifade etmiştir. Benzer şekilde ses tasarımı, bir filmin atmosferini ve duygusal tonunu güçlendirmiştir. Örneğin bir sahnede kullanılan düşük frekanslı bir müzik gerilim yaratmış; sessizlik ise bir karakterin içsel çatışmasını vurgulamıştır. Bu unsurlar göstergebilimsel analiz yoluyla bir filmin hem estetik hem de ideolojik katmanlarını açığa çıkarmıştır.

Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel analiz, yönetmenin minimalist estetiğinin ve sembolik unsurlarının anlam üretimindeki rolünü çözümlemek için kullanılmıştır. Yönetmenin pastel renk paletleri, retro objeler ve boş mekanlar gibi görsel seçimleri, yalnızlık, nostalji ve toplumsal yabancılaşma temalarını vurgulamıştır. Örneğin *Kibritçi Kız* (1990) filminde başkarakterin çalıştığı fabrika ortamındaki soğuk gri tonlar, onun duygusal ve toplumsal izolasyonunu ikonik ve gösterimsel bir şekilde yansıtmıştır. Benzer şekilde *Geçmişi Olmayan Adam* (2002) filminde başkarakterin kullandığı eski bir müzik kutusu, nostaljiyi ve geçmişle bağ kurma arzusunu sembolize etmiştir. Bu unsurlar göstergebilimsel bir yaklaşımla incelendiğinde, Kaurismäki'nin sinemasının estetik, ideolojik ve kültürel katmanlarını anlamak açısından zengin bir malzeme sunmuştur.

Anlatı analizi bir metnin; hikâye yapısını, karakter gelişimini, zaman ve mekân kullanımını, bakış açısını ve tematik unsurlarını inceleyen bir yöntem olarak tanımlanmıştır. Edebiyat, sinema, tiyatro ve diğer anlatısal sanat formlarında kullanılan bu yaklaşım, bir metnin izleyici ya da okuyucu üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamak için sistematik bir çerçeve sunmuştur. Anlatı teorisinin kökenleri, 20. yüzyılın başında Rus biçimcilerinin fabula (hikâye) ve sjuzhet (anlatım) ayrımına dayanmıştır (Bordwell, 1985, s. 5). Fabula, olayların kronolojik sırasını ifade ederken; sjuzhet, bu olayların metinde nasıl sunulduğunu, düzenlendiğini ve kurgulandığını göstermiştir. Bu ayrım, anlatıların yalnızca olay dizilerinden ibaret olmadığını, aynı zamanda bu olayların nasıl yapılandırıldığının da anlam üretiminde kritik bir rol oynadığını ortaya koymuştur (Bordwell, 1985, s. 6).

Rus biçimcilerinin çalışmaları anlatı teorisinin temelini oluşturmuş, ancak bu alan, Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, Gérard Genette ve Algirdas Julien Greimas gibi düşünürler tarafından daha da geliştirilmiştir. Propp (1968, s. 13), masal anlatılarının belirli işlevler ve karakter arketipleri etrafında yapılandığını savunmuş ve 31 işlevden oluşan bir model önermiştir. Örneğin bir masalda "kahramanın evden ayrılması", "kötü karakterle mücadele" ya da "ödülün kazanılması" gibi işlevler, anlatının temel yapı taşları olarak tanımlanmıştır. Propp'un (1968, s. 17) modeli, özellikle popüler sinema ve tür filmleri analizinde kullanılmış ve anlatıların evrensel yapısını anlamak için bir temel sağlamıştır. Örneğin bir aksiyon filminde

kahramanın bir görev alması ve düşmanla mücadele etmesi, Propp'un (1968, s. 18) işlevlerine paralel bir yapı sergilemiştir.

Tzvetan Todorov (1977, s. 22) anlatıların denge, bozulma ve yeni denge aşamalarından oluştuğunu öne sürmüştür. Bu modelde bir anlatı genellikle istikrarlı bir durumla başlamış, bir çatışma ya da kriz bu dengeyi bozmuş ve sonunda yeni bir denge kurulmuştur. Todorov'un (1977, s. 22) yaklaşımı, sinema anlatılarının dramatik yapısını çözümlemek için yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin bir melodram filminde, bir ailenin huzurlu yaşamı bir trajediyle bozulmuş ve hikâye, karakterlerin bu trajediyi aşma çabalarıyla yeni bir dengeye ulaşmıştır. Todorov'un (1977, s. 23) modeli, anlatıların döngüsel doğasını ve izleyicinin duygusal katılımını anlamak için güçlü bir araç sunmuştur.

Gérard Genette (1980, s. 10), anlatı analizine daha ayrıntılı ve teknik bir perspektif getirmiştir. Genette anlatıyı; zaman, süre ve bakış açısı gibi unsurlar üzerinden incelemiştir. "Anlatı zamanı" kavramı, hikâyenin kronolojik sırasıyla anlatımın sırası arasındaki farkları çözümlemek için kullanılmıştır. Örneğin bir filmde flashback'ler ya da ileri sıçramalar, anlatının zaman yapısını karmaşıklaştırmış ve izleyiciyi daha aktif bir anlam oluşturma sürecine dâhil etmiştir. Genette'in (1980, s. 14) "süre" kavramı, bir olayın hikâyede ne kadar süreyle temsil edildiğini analiz etmiş, örneğin bir saatlik bir olayın bir dakikalık bir sahnede özetlenmesi, anlatının temposunu hızlandırmıştır. "Bakış açısı" kavramı ise anlatının kimin perspektifinden sunulduğunu çözümlemek için bir çerçeve sunmuştur. Bu kavram sinemada; kamera açıları, kurgu teknikleri ve anlatıcı sesleriyle ilişkilendirilmiş ve izleyicinin hikâyeyi nasıl algıladığına dair ipuçları sağlamıştır.

Algirdas Julien Greimas (1983, s. 12), anlatıların semiyotik bir perspektiften analiz edilebileceğini savunmuş ve "anlatı şeması" (actantial model) adını verdiği bir model geliştirmiştir. Greimas'a (1983, s. 12) göre bir anlatı; özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve karşıt gibi aktantlar etrafında yapılandırılmıştır. Örneğin bir filmde; bir kahraman (özne), bir hedefe (nesne) ulaşmak için mücadele etmiş; bu süreçte bir rehber (yardımcı) ya da bir düşman (karşıt) tarafından desteklenmiş ya da engellenmiştir. Greimas'ın (1983, s. 12) modeli, anlatıların yapısal ve tematik unsurlarını çözümlemek için kullanılmış ve özellikle sinema anlatılarının ideolojik boyutlarını anlamak için bir çerçeve sunmuştur.

Sinema çalışmalarında anlatı analizinden filmlerin hikâye örgüsünü, karakterlerin motivasyonlarını, zaman ve mekân kullanımını ve anlatısal stratejileri çözümlemek için faydalanılmaktadır. David Bordwell (1985, s. 8), sinema anlatılarının klasik Hollywood modeline dayandığını ve bu modelin nedensellik, karakter odaklılık ve dramatik bütünlük gibi

özellikler taşıdığını savunmuştur. Buna karşın sanat sineması ve bağımsız filmler, bu modeli sorgulamış ve alternatif anlatı yapıları ortaya koymuştur. Örneğin doğrusal olmayan anlatılar, parçalı hikâye yapıları, açık uçlu finaller ve minimalist kurgular, izleyiciyi geleneksel anlatı beklentilerinin ötesine taşımıştır.

Kaurismäki'nin filmlerinde anlatı analizi, yönetmenin minimalist ve anti-dramatik anlatı tarzını anlamak için kritik bir araç olarak kullanılmıştır. Yönetmen, geleneksel Hollywood anlatılarının dramatik doruk noktalarından ve abartılı duygusal manipülasyonlardan kaçınmış; bunun yerine, hikâyelerini gündelik yaşamın sıradanlığına ve karakterlerin sessiz direncine odaklanarak yapılandırmıştır. Örneğin *Kibritçi Kız* filminde başkarakterin trajik hikâyesi, abartılı duygusal tepkiler yerine sessiz bir kabullenişle sunulmuştur. Anlatı analizi bu tür yapısal tercihlerin, Kaurismäki'nin melankolik, ironik ve insancıl dünya görüşünü nasıl yansıttığını ortaya koymuştur.

5.1.1 Kaurismäki Filmlerine Göstergebilimsel Yaklaşım

Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel analiz, görsel ve işitsel unsurların anlam üretimindeki rolünü ayrıntılı bir şekilde çözümlemek için kullanılmıştır. Yönetmenin minimalist estetiği, her bir görsel unsurun sembolik bir anlam taşımasını sağlamıştır. Örneğin *Leningrad Cowboys Go America* (1989) filminde, karakterlerin abartılı saç stilleri ve retro kıyafetleri, hem mizahi bir etki yaratmış hem de tüketim toplumunun absürdlüğünü eleştirmiştir. Sözü edilen unsurlar göstergebilimsel olarak incelendiğinde, Kaurismäki'nin popüler kültürle olan ironik ilişkisini ve kapitalist toplumun yüzeyselliğine yönelik eleştirisini ortaya koymuştur (Barthes, 1957, s. 9; Baudrillard, 1994, s. 12).

Mekân kullanımı, Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel analizin temel odak noktalarından biri olarak öne çıkmıştır. Yönetmen genellikle boş, soğuk ve işlevsel mekânlar kullanarak, karakterlerin duygusal ve toplumsal durumlarını yansıtmıştır. Örneğin *Gölgeler Cennette* (1986) filminde Helsinki'nin gri ve kasvetli sokakları, karakterlerin yalnızlığını ve toplumsal yabancılaşmasını ikonik bir şekilde temsil etmiştir. Bu mekânlar, aynı zamanda gösterimsel bir anlam taşımış ve modern toplumun birey üzerindeki baskısını görselleştirmiştir (Lefebvre, 1991, s. 29). Başka bir örnekte bir süpermarketin floresan ışıkları altında geçen sahnede, karakterlerin rutin ve mekanik yaşamları vurgulanmış ve kapitalist sistemin bireyi öğüten doğası sembolize edilmiştir (Baudrillard, 1994, s. 14). Göstergebilimsel analiz bu mekânların yalnızca bir fon olarak değil, aynı zamanda anlatının ideolojik katmanlarını güçlendiren aktif bir unsur olarak işlev gördüğünü ortaya koymuştur (Metz, 1974, s. 23; Tuan, 1977, s. 11).

Renk paleti, Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel analizin bir diğer önemli unsuru olarak değerlendirilmiştir. Yönetmen; pastel tonlar, soluk maviler ve griler kullanarak, filmlerine nostaljik ve melankolik bir atmosfer kazandırmıştır. Örneğin *Drifting Clouds* (1996) filminde karakterlerin ekonomik zorluklarla dolu dünyası, soluk mavi ve gri tonlarla görselleştirilmiştir. Bu renk seçimi, hem karakterlerin duygusal durumunu yansıtmış hem de Finlandiya'nın soğuk iklimiyle ilişkilendirilen kültürel bir bağlam sunmuştur (Eco, 1976, s. 11). Göstergebilimsel olarak bu renkler, Kaurismäki'nin modern toplumun duygusal ve maddi yoksunluğuna yönelik eleştirisini güçlendirmiştir. Ayrıca nadir kullanılan parlak renkler, örneğin *Le Havre* (2011) filminde bir sahnede beliren kırmızı bir çiçek, umut ve direnç gibi temaları vurgulamış ve filmin genel tonuna kontrast oluşturmuştur (Barthes, 1957, s. 10).

Ses tasarımı, Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel analizin vazgeçilmez bir bileşeni olarak öne çıkmıştır. Yönetmen diyalogları minimumda tutarak müziği, ortam seslerini ve sessizliği anlam üretiminde stratejik bir şekilde kullanmıştır. Özellikle 1950'ler ve 1960'lar Rock'n Roll müzikleri, filmlerde hem nostaljik bir atmosfer yaratmış hem de karakterlerin duygusal durumlarını dolaylı olarak ifade etmiştir. Örneğin, *Kibritçi Kız* (1990) filminde kullanılan klasik müzik parçaları, başkarakterin trajik kaderini vurgulamış ve izleyici üzerinde güçlü bir duygusal etki yaratmıştır (Chion, 1994, s. 33). Sessizlik ise Kaurismäki'nin filmlerinde sıkça kullanılan bir gösterge olarak, karakterlerin içsel yalnızlığını ve toplumsal izolasyonunu yansıtmıştır. Örneğin *Geçmişi Olmayan Adam* (2002) filminde bir sahnedeki uzun bir sessizlik, başkarakterin kimlik arayışındaki belirsizliği ve boşluğu vurgulamıştır. Göstergebilimsel analiz bu ses unsurlarının, anlatının duygusal ve tematik derinliğini nasıl zenginleştirdiğini ortaya koymuştur (Metz, 1974, s. 24).

Nesneler, Kaurismäki'nin filmlerinde sembolik göstergeler olarak önemli bir rol oynamıştır. Örneğin *Geçmişi Olmayan Adam* (2002) filminde başkarakterin kullandığı eski bir müzik kutusu, hem nostaljiyi hem de karakterin geçmişle bağını temsil etmiştir. Bu nesne göstergebilimsel olarak, modern toplumun tüketim odaklı yapısına karşı bir direniş sembolü olarak yorumlanmıştır (Barthes, 1957, s. 13). Benzer şekilde *Ariel* (1988) filminde başkarakterin arabası, özgürlük arayışının bir metaforu olarak işlev görmüş ve anlatının tematik katmanlarını güçlendirmiştir (Eco, 1976, s. 16). Göstergebilimsel analiz bu nesnelerin, Kaurismäki'nin filmlerinde yalnızca dekoratif unsurlar olmadığını, aynı zamanda derin sembolik anlamlar taşıdığını ortaya koymuştur (Metz, 1974, s. 24).

Kaurismäki'nin filmlerinde kostüm ve aksesuar kullanımı da göstergebilimsel analiz için zengin bir malzeme sunmuştur. Örneğin *Leningrad Cowboys Go America* filminde

karakterlerin abartılı kıyafetleri, popüler kültürün yüzeyselliğini ve absürdlüğünü eleştirmiş; aynı zamanda, karakterlerin bireysel kimliklerini ifade etme çabalarını yansıtmıştır (Baudrillard, 1994, s. 15). Benzer şekilde *Le Havre* filminde başkarakter Marcel'in sade ve eski moda kıyafetleri, onun mütevazı ve dayanışmacı kişiliğini vurgulamış ve filmin insancıl tonunu güçlendirmiştir (Barthes, 1957, s. 17). Göstergebilimsel analiz bu kostüm seçimlerinin, Kaurismäki'nin karakter odaklı anlatım tarzını nasıl desteklediğini ortaya koymuştur (Eco, 1976, s. 18).

Aşağıda sunulan Tablo 1, Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel analizin temel unsurlarını ve bunların sembolik anlamlarını özetlemektedir:

Tablo 1. Kaurismäki filmlerinde göstergebilimsel unsurlar ve anlamları

Göstergebilimsel Unsur	Açıklama	Sembolik Anlam	Film Örneği	Referans
Mekân Kullanımı	Boş, soğuk ve işlevsel mekânlar, karakterlerin duygusal ve toplumsal durumlarını yansıtır.	Yalnızlık, toplumsal yabancılaşma, kapitalist sistemin baskısı.	*Gölgeler Cennette* (1986): Helsinki'nin gri sokakları.	Lefebvre (1991); Metz (1974)
Renk Paleti	Pastel tonlar, soluk maviler ve griler; nadir parlak renkler umut sembolüdür.	Melankoli, nostalji, maddi ve duygusal yoksunluk; umut ve direnç.	*Drifting Clouds* (1996): Soluk maviler; *Le Havre* (2011): Kırmızı çiçek.	Barthes (1957); Eco (1976)
Ses Tasarımı	Minimal diyalog, nostaljik müzikler, ortam sesleri ve sessizlik.	Yalnızlık, toplumsal izolasyon, dayanışma ve nostalji.	*Kibritçi Kız* (1990): Klasik müzik; *Geçmişi Olmayan Adam* (2002): Sessizlik.	Chion (1994); Metz (1974)
Nesneler	Sembolik nesneler, karakterlerin geçmişle bağını ve direncini temsil eder.	Nostalji, özgürlük arayışı, tüketim toplumuna karşı direniş.	*Geçmişi Olmayan Adam* (2002): Müzik kutusu; *Ariel* (1988): Araba.	Barthes (1957); Eco (1976)
Kostüm ve Aksesuarlar	Abartılı veya sade kıyafetler, karakterlerin kimliklerini ve toplumsal eleştiriyi yansıtır.	Popüler kültürün absürdlüğü, mütevazı kişilik, insani dayanışma.	*Leningrad Cowboys Go America* (1989): Abartılı kıyafetler; *Le Havre* (2011): Sade kıyafetler.	Barthes (1957); Baudrillard (1994)

Tablo 1, Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel unsurların, anlatının tematik ve ideolojik katmanlarını nasıl güçlendirdiğini ve Avrupa'daki toplumsal meselelere yönelik eleştirilerini nasıl desteklediğini özetlemektedir. Söz konusu unsurlar, mültecilik gibi temaların işlenmesinde de benzer bir rol oynayarak, filmlerin insani ve eleştirel perspektifini zenginleştirmiştir.

5.1.2 Kaurismäki Filmlerine Anlatı Analizi Yaklaşımı

Kaurismäki'nin filmlerinde anlatı analizi; yönetmenin hikâye anlatım tarzını, karakter gelişimini, zaman ve mekân kullanımını, çatışma yapısını ve tematik tercihlerini ayrıntılı bir şekilde anlamak için kullanılmıştır. Yönetmen, geleneksel dramatik yapıdan bilinçli bir şekilde uzaklaşarak, hikâyelerini minimalist ve anti-dramatik bir şekilde yapılandırmıştır. Bu yaklaşım, izleyiciyi alışılagelmiş duygusal doruk noktalarına yönlendirmek yerine, karakterlerin gündelik mücadelelerine, sessiz dirençlerine ve insani anlarına odaklanmıştır (Bordwell, 1985, s. 11). Örneğin *I Hired a Contract Killer* (1990) filminde başkarakterin intihar girişimi, dramatik bir kriz anı olarak değil; sakin, ironik ve neredeyse absürd bir şekilde sunulmuştur. Anlatı analizi bu tür yapısal tercihlerin, Kaurismäki'nin melankolik, ironik ve insancıl dünya görüşünü nasıl yansıttığını ortaya koymuştur (Todorov, 1977, s. 24).

Kaurismäki'nin anlatılarında karakter gelişimi, genellikle küçük ama anlamlı dönüşümler etrafında şekillenmiştir. Yönetmen, karakterlerini büyük kahramanlık hikâyelerine yerleştirmek yerine, onların sıradan ama derin insani mücadelelerini vurgulamıştır. Örneğin *Drifting Clouds* (1996) filminde işsiz kalan bir çiftin hayatlarını yeniden inşa etme çabaları, abartısız ve gerçekçi bir şekilde anlatılmıştır. Anlatı analizi bu hikâyenin Kaurismäki'nin dayanışma, umut ve toplumsal direnç temalarını nasıl işlediğini çözümlemiştir (Propp, 1968, s. 20). Karakterlerin motivasyonları, genellikle ekonomik ve toplumsal baskılarla şekillenmiş, ancak bu baskılara karşı gösterilen sessiz direnç, anlatının duygusal çekirdeğini oluşturmuştur. Örneğin çiftin bir restoranı yeniden açma çabası, bireysel ve kolektif dayanıklılığın bir sembolü olarak işlev görmüştür (Greimas, 1983, s. 15).

Zaman ve mekân kullanımı, Kaurismäki'nin anlatılarında merkezi bir rol oynamıştır. Yönetmen genellikle doğrusal bir zaman çizgisi kullanmış, ancak bu çizgiyi minimalist ve ekonomik bir şekilde yapılandırmıştır. Örneğin, *Geçmişi Olmayan Adam* (2002) filminde başkarakterin hafızasını kaybetmesi, anlatının geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantılarını sorgulamasına imkân tanımıştır. Anlatı analizi bu tür yapısal tercihlerin, Kaurismäki'nin kimlik, aidiyet ve toplumsal bellek gibi temaları nasıl ele aldığını anlamak için önemli ipuçları sunmuştur (Genette, 1980, s. 19).

Mekânlar ise anlatının duygusal ve tematik tonunu güçlendirmiştir. Örneğin *Umudun Öteki Yüzü* (2017) filminde Helsinki'nin liman bölgesi, hem bir umut sembolü hem de mülteci karakterin dışlanmışlığını vurgulayan bir alan olarak işlev görmüştür. Anlatı analizi bu mekânların, Kaurismäki'nin hikâyelerinde yalnızca bir arka plan olmadığını, aynı zamanda tematik ve ideolojik bir rol oynadığını ortaya koymuştur (Lefebvre, 1991, s. 31).

Kaurismäki'nin anlatılarında çatışma, genellikle birey ile toplum arasındaki gerilimler etrafında şekillenmiştir. Ancak bu çatışmalar, dramatik patlamalar ya da büyük yüzleşmeler yerine, sessiz, içsel ve gündelik bir şekilde sunulmuştur. Örneğin *Ariel* (1988) filminde başkarakterin özgürlük arayışı, toplumsal ve ekonomik kısıtlamalarla sürekli olarak engellenmiş, ancak söz konusu engeller abartılı bir dramatizasyon yerine gündelik yaşamın monotonluğu ve ağırlığı içinde işlenmiştir. Anlatı analizi bu yaklaşımın, Kaurismäki'nin modern toplumun birey üzerindeki baskısını ve bireyin bu baskıya karşı sessiz direncini nasıl eleştirdiğini ortaya koymuştur (Bordwell & Thompson, 2010, s. 67). Çatışmalar genellikle açık bir çözüme kavuşmamış, bu da Kaurismäki'nin anlatılarının gerçekçi ve belirsiz tonunu güçlendirmiştir.

Kaurismäki'nin filmlerinde açık uçlu finaller, anlatı analizinin önemli bir odak noktası olmuştur. Yönetmen, hikâyelerini genellikle net bir çözüme kavuşturmaktan kaçınmış ve izleyiciyi belirsizlik içinde bırakmıştır. Örneğin *Le Havre* (2011) filminde, başkarakter Marcel'in bir mülteciyi kurtarma çabalarının sonucu tam anlamıyla açıklığa kavuşmamıştır. Anlatı analizi bu tür finallerin, Kaurismäki'nin umut ve belirsizlik arasındaki hassas dengeyi nasıl işlediğini gösterdiğini ortaya koymuştur (Todorov, 1977, s. 27). Açık uçlu finaller izleyiciyi hikâyenin ötesinde düşünmeye ve kendi yorumlarını oluşturmaya teşvik etmiş, bu da Kaurismäki'nin sinemasının interaktif ve düşündürücü doğasını vurgulamıştır (Bordwell, 1985, s. 14).

Kaurismäki'nin anlatılarında bakış açısı kullanımı da anlatı analizi için önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Yönetmen, genellikle üçüncü şahıs bir bakış açısı kullanmış, ancak bu bakış açısını karakterlerin iç dünyasına yaklaşmak için stratejik bir şekilde uyarlamıştır. Örneğin *Kibritçi Kız* (1990) filminde kamera, başkarakterin duygusal durumunu yansıtmak için uzun, sabit çekimler ve yakın planlar kullanmıştır. Anlatı analizi bu bakış açısı tercihlerinin, izleyiciyi karakterlerin yalnızlığına ve mücadelelerine daha derinden bağladığını ortaya koymuştur (Genette, 1980, s. 20). Ayrıca, Kaurismäki'nin filmlerinde anlatıcı sesi ya da metin içi anlatıcı kullanımı nadir olmuş, bu da hikâyelerin görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla anlatılmasını sağlamıştır (Bordwell & Thompson, 2010, s. 71).

Tablo 2, Kaurismäki'nin filmlerinde anlatı analizinin temel unsurlarını ve bunların tematik katkılarını özetlemektedir.

Tablo 2. Kaurismäki filmlerinde anlatı analizi unsurları ve tematik katkıları

Anlatı Unsuru	Açıklama	Tematik Katkı	Film Örneği	Referans
Hikâye Yapısı	Minimalist ve anti-dramatik, geleneksel dramatik yapıdan uzaklaşma.	Melankoli, ironi, insani mücadelelerin vurgusu.	*I Hired a Contract Killer* (1990): Sakin intihar girişimi.	Bordwell (1985); Todorov (1977)
Karakter Gelişimi	Küçük, anlamlı dönüşümler; sıradan insanların derin mücadeleleri.	Dayanışma, umut, toplumsal direnç.	*Drifting Clouds* (1996): İşsiz çiftin yeniden inşa çabası.	Propp (1968); Greimas (1983)
Zaman ve Mekân	Doğrusal zaman, minimalist yapı; mekânlar duygusal ve tematik tonu güçlendirir.	Kimlik, aidiyet, toplumsal bellek; umut ve dışlanma.	*Geçmişi Olmayan Adam* (2002): Hafıza kaybı; *Umudun Öteki Yüzü* (2017): Liman.	Genette (1980); Lefebvre (1991)
Çatışma Yapısı	Birey-toplum gerilimleri, sessiz ve gündelik çatışmalar.	Toplumsal baskı, sessiz direnç.	*Ariel* (1988): Özgürlük arayışının engellenmesi.	Bordwell & Thompson (2010)
Açık Uçlu Finaller	Net çözümlerden kaçınma, izleyiciyi belirsizlikte bırakma.	Umut ve belirsizlik arasındaki denge, düşündürücü etki.	*Le Havre* (2011): Mülteci kurtarma çabasının belirsiz sonucu.	Todorov (1977); Bordwell (1985)
Bakış Açısı	Üçüncü şahıs, karakterlerin iç dünyasına stratejik yaklaşım.	Yalnızlık, mücadelelere derin bağ kurma.	*Kibritçi Kız* (1990): Uzun sabit çekimler.	Genette (1980); Bordwell & Thompson (2010)

Tablo 2, Kaurismäki'nin filmlerinde anlatı analizinin temel unsurlarını ve bunların hikâyenin tematik derinliğine nasıl katkı sağladığını görselleştirmiştir. Söz konusu unsurlar, mültecilik gibi toplumsal temaların işlenmesinde de benzer bir rol oynayarak, filmlerin eleştirel ve insani perspektifini güçlendirmiştir.

5.1.3 Göstergebilim ve Anlatı Analizinin Kaurismäki Filmlerine Bütüncül Uygulanması

Göstergebilim ve anlatı analizi, Kaurismäki'nin filmlerini hem mikro hem de makro düzeyde anlamak için birbirini tamamlayan yöntemler olarak kullanılmıştır. Göstergebilim, filmlerin görsel ve işitsel unsurlarını ayrıntılı bir şekilde çözümleyerek, yönetmenin estetik ve ideolojik tercihlerini açığa çıkarmıştır (Metz, 1974, s. 25). Anlatı analizi ise filmlerin hikâye yapısını, karakter gelişimini ve tematik derinliğini inceleyerek, Kaurismäki'nin sinematografisinin daha geniş bağlamını anlamayı mümkün kılmıştır (Bordwell, 1985, s. 15). Bu iki yöntemin birleşimi, sinema metinlerinin çok katmanlı doğasını anlamak için bütüncül bir çerçeve sunmuştur (Eco, 1976, s. 19).

Örneğin *Geçmişi Olmayan Adam* (2002) filminde göstergebilimsel analiz; müzik kutusu, eski kıyafetler ve soluk renk paleti gibi unsurların sembolik anlamlarını çözümlemiştir. Müzik kutusu, nostalji ve kimlik arayışını temsil ederken soluk renkler, başkarakterin toplumsal dışlanmışlığını ve duygusal boşluğunu yansıtmıştır (Barthes, 1957, s. 17; Eco, 1976, s. 19). Anlatı analizi ise filmin hafıza kaybı teması etrafında yapılandırılan doğrusal olmayan yapısını ve karakterin yeniden inşa ettiği kimliğini incelemiştir (Genette, 1980, s. 22). Film, başkarakterin yeni bir topluluk içinde aidiyet bulmasıyla yeni bir dengeye ulaşmış, ancak bu denge, Kaurismäki'nin tipik açık uçlu finali ile belirsiz bırakılmıştır (Todorov, 1977, s. 33). Bu bütüncül yaklaşım, Kaurismäki'nin sinemasının hem görsel hem de anlatısal katmanlarını derinlemesine anlamayı mümkün kılmıştır.

Bu doğrultuda çalışmada Kaurismäki'nin *Le Havre* ve Umudun İki Yüzü filmlerinin detaylı analizi gerçekleştirilmiş ve aşağıda sunulmuştur.

5.2 *Le Havre*: Dayanışma ve İnsani Direnişin Estetik ve Anlatısal Temsili

Le Havre (2011), Marcel'in genç bir mülteciyi kurtarma çabasını merkeze alarak dayanışma ve insani direniş temalarını işlemektedir. Göstergebilimsel olarak sade kıyafetler, liman mekânları ve pastel renk paleti, filmin insancıl tonunu ve dayanışma temasını desteklemektedir. Anlatısal olarak ise klasik kurtarma hikâyesinin minimalist yeniden yorumu ve açık uçlu finali, toplumsal adaletin kırılganlığına vurgu yapmaktadır. Bu başlık altında, *Le Havre* filminin göstergebilimsel ve anlatısal çözümlemesine ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

5.2.1 Mekân Kullanımı

Mekân, Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel analizin temel odak noktalarından biri olarak öne çıkmıştır (Lefebvre, 1991, s. 33). *Le Havre*'de Fransa'nın liman kenti Le Havre, hem fiziksel hem de sembolik bir alan olarak işlev görmüştür. Liman bölgesinin gri ve kasvetli

sokakları, mülteci Idrissa'nın toplumsal dışlanmışlığını ve belirsiz geleceğini ikonik bir şekilde yansıtmıştır. Örneğin filmin erken sahnelerinde Idrissa'nın limanda bir konteynerin içinde saklandığı an, modern toplumun göçmenlere yönelik soğuk ve mekanik tutumunu gösterimsel olarak temsil etmiştir (Şekil 1) . Bu sahne aynı zamanda, kapitalist sistemin bireyi nesneleştiren doğasını sembolize etmiştir (Baudrillard, 1994, s. 26).



Şekil 1. Liman bölgesinde Idrissa'nın konteynerde saklandığı sahne
(Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt1508675/mediaviewer/rm3746822144/)

Bununla birlikte, Marcel'in yaşadığı mütevazı ev ve mahalledeki bar gibi mekânlar, dayanışma ve topluluk ruhunu destekleyen sıcak bir atmosfer yaratmıştır. Bu mekânlar, limanın soğukluğuna kontrast oluşturmuş ve insani direnişin mümkün olduğu bir alan olarak görselleştirilmiştir (Tuan, 1977, s. 13). Göstergebilimsel analiz bu mekânların yalnızca bir fon olmadığını, aynı zamanda filmin ideolojik katmanlarını güçlendiren aktif bir unsur olarak işlev gördüğünü ortaya koymuştur.

5.2.2 Renk Paleti

Renk paleti, Kaurismäki'nin filmlerinde duygusal ve tematik tonu belirleyen önemli bir gösterge olarak değerlendirilmiştir (Eco, 1976, s. 23). *Le Havre*'de pastel tonlar, soluk maviler ve griler, filmin melankolik ama umut dolu atmosferini desteklemiştir. Örneğin Marcel'in evindeki soluk renkler, onun ekonomik zorluklarını ve mütevazı yaşamını yansıtmış; ancak bu renklerin sıcak tonları, dayanışmanın varlığını vurgulamıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Idrissa'yı kurtarmak için mahallelinin bir araya geldiği bir sahnede kullanılan hafif sarı ışık, umut ve topluluk ruhunu sembolize etmiştir.

Nadiren kullanılan parlak renkler, filmin tematik kontrastlarını güçlendirmiştir. Örneğin Marcel'in eşi Arletty'nin hastane sahnesinde giydiği kırmızı elbise, yaşam ve direnç gibi temaları vurgulamış ve filmin genel pastel paletine karşı dikkat çekici bir kontrast oluşturmuştur (Şekil 2) (Barthes, 1957, s. 18).



Şekil 2. Arletty'nin hastane sahnesindeki kırmızı elbise
(Kaynak: https://www.criterion.com/current/posts/2189-le-havre-a-place-of-hope)

Şekil 2'de gösterilen sahnedeki bu renk seçimleri, göstergebilimsel olarak Kaurismäki'nin modern toplumun yoksunluğuna yönelik eleştirisini ve buna karşı insani dayanışmanın gücünü nasıl işlediğini ortaya koymuştur.

5.2.3 Kostüm ve Aksesuar

Le Havre'de kostüm ve aksesuar kullanımı, Barthes'in (1957, s. 19) belirttiği gibi karakterlerin kimliklerini ve filmin tematik unsurlarını destekleyen önemli göstergeler olarak işlev görmüştür. Marcel'in sade, eski moda kıyafetleri, onun mütevazı ve dürüst kişiliğini yansıtmış; aynı zamanda, tüketim toplumunun gösterişli estetiğine karşı bir direniş sembolü olarak yorumlanmıştır (Baudrillard, 1994, s. 28). Örneğin Marcel'in her zaman giydiği basit ceketi ve şapkası, onun işçi sınıfı kökenlerini ve dayanışmacı ruhunu vurgulamıştır (Şekil 3).



Şekil 3. Marcel'in film boyunca kullandığı sade ceketi ve boya sandığı

(Kaynak: https://www.beyazperde.com/filmler/film-173542/)

Idrissa'nın yıpranmış kıyafetleri ise mülteci deneyiminin zorluklarını ve toplumsal dışlanmayı gösterimsel olarak temsil etmiştir. Bununla birlikte filmin sonunda Idrissa'ya mahalleli tarafından verilen temiz kıyafetler, Eco (1976, s. 25) tarafından ifade edilmiş olan topluluğun dayanışmasını ve insani kabulü sembolize etmiştir (Şekil 4). Göstergebilimsel analiz bu kostüm seçimlerinin, filmin karakter odaklı anlatım tarzını ve ideolojik mesajlarını nasıl desteklediğini ortaya koymuştur.



Şekil 4. Filmin sonunda Idrissa'ya mahalleli tarafından verilen temiz kıyafetler

(Kaynak: https://www.filmmodu.nl/le-havre-altyazili-film-izle)

5.2.4 Ses Tasarımı

Ses tasarımı, Kaurismäki'nin filmlerinde anlam üretiminin vazgeçilmez bir bileşeni olarak öne çıkmıştır (Chion, 1994, s. 36). *Le Havre*'de diyaloglar minimumda tutulmuş; müzik, ortam sesleri ve sessizlik, anlatının duygusal ve tematik derinliğini zenginleştirmiştir. Örneğin liman sahnelerinde kullanılan dalga sesleri ve uzak gemi düdükleri, Idrissa'nın yalnızlığını ve belirsiz geleceğini vurgulamış; aynı zamanda, denizin özgürlük ve umutla ilişkilendirilen evrensel sembolizmini çağrıştırmıştır.

Filmin müzik seçimleri, Kaurismäki'nin nostaljik estetiğini desteklemiştir. Özellikle, yerel bir barda çalınan Fransız şansonları ve Rock'n Roll parçaları, topluluğun dayanışma ruhunu ve geçmişe duyulan özlemi yansıtmıştır. Örneğin mahallelinin Idrissa için düzenlediği yardım konserinde çalınan müzik, kolektif direnişin bir ifadesi olarak işlev görmüştür (Şekil 5).



Şekil 5. Mahallelinin Idrissa için düzenlediği yardım konseri

(Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt1508675/mediaviewer/rm3411278336/)

Sessizlik ise filmin en güçlü göstergelerinden biri olarak kullanılmıştır. Marcel'in Idrissa ile ilk karşılaştığı sahnede yaşanmış olan uzun bir sessizlik, Metz'in (1974, s. 26); "iki karakter arasındaki empatiyi ve sözsüz iletişimi vurgular" ifadesine güzel bir örnektir. Göstergebilimsel analiz bu ses unsurlarının, filmin insancıl tonunu ve dayanışma temasını nasıl güçlendirdiğini ortaya koymuştur.

5.2.5 Anlatı Analizi: Hikâye Yapısı ve Tematik Derinlik

Anlatı analizi, Kaurismäki'nin filmlerinin hikâye yapısını, karakter gelişimini ve tematik unsurlarını çözümlemek için etkili bir yöntem olarak kullanılmıştır (Bordwell, 1985, s.

17). *Le Havre*, klasik bir kurtarma hikâyesini minimalist bir yaklaşımla yeniden yorumlayarak; dayanışma, insani direniş ve toplumsal adalet temalarını işlemektedir. Anlatı yapısı, Kaurismäki'nin anti-dramatik tarzını yansıtmış ve izleyiciyi duygusal doruk noktalarına yönlendirmek yerine, gündelik mücadelelere ve sessiz dirence odaklanmıştır.

5.2.5.1 Hikâye Yapısı

Le Havre'nin anlatı yapısı, Tzvetan Todorov'un denge, bozulma ve yeni denge modeline uygun bir çerçeve sunmuştur (Todorov, 1977, s. 38). Film, Marcel'in sakin ve mütevazı hayatıyla başlayan bir denge durumuyla açılmıştır. Bu denge, Idrissa'nın ortaya çıkışı ve polisin onu yakalama tehdidiyle bozulmuştur. Anlatı, Marcel'in Idrissa'yı kurtarma çabaları etrafında ilerlemiş ve mahallelinin dayanışmasıyla yeni bir dengeye ulaşmıştır. Bununla birlikte Kaurismäki'nin tipik açık uçlu finali, bu yeni dengenin kırılganlığını vurgulamış ve toplumsal adaletin belirsiz doğasına dikkat çekmiştir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 73).

Film, klasik kurtarma hikâyesinin arketipsel yapısını minimalist bir şekilde yeniden yorumlamıştır. Vladimir Propp'un (1968, s. 24) anlatı işlevleri modeline göre Marcel, "kahraman" olarak konumlanmış, Idrissa "hedef nesne" olarak tanımlanmış ve mahalleli "yardımcı" rolünü üstlenmiştir. Buna karşın Kaurismäki, bu arketipleri abartılı dramatizasyonlardan arındırarak, sıradan insanların gündelik kahramanlıklarını öne çıkarmıştır. Örneğin, Marcel'in Idrissa'yı kurtarmak için gösterdiği çaba, büyük aksiyon sahneleri yerine, basit ama anlamlı jestlerle (yemek paylaşma, para toplama) sunulmuştur.

5.2.5.2 Karakter Gelişimi

Kaurismäki'nin anlatılarında karakter gelişimi, genellikle küçük ama anlamlı dönüşümler etrafında şekillenmiştir (Greimas, 1983, s. 19). *Le Havre*'de Marcel, mütevazı bir ayakkabı boyacısı olarak tanıtılmış; ancak Idrissa ile karşılaşması, onun dayanışmacı ve dirençli yönlerini ortaya çıkarmıştır. Marcel'in karakter gelişimi, büyük bir dönüşümden ziyade, mevcut insani değerlerinin vurgulanmasıyla gerçekleşmiştir. Örneğin Idrissa'ya yardım etme kararı, Marcel'in zaten sahip olduğu empati ve adalet duygusunun bir uzantısı olarak sunulmuştur.

Idrissa ise anlatının pasif ama etkili bir unsuru olarak konumlanmıştır. Onun sınırlı diyalogları ve çekingen tavırları, mülteci deneyiminin sessizliğini ve kırılganlığını yansıtmıştır. Ancak filmin sonunda Idrissa'nın mahalleli tarafından kabul edilmesi, onun bireysel bir karakterden kolektif bir umut sembolüne dönüşmesini sağlamıştır (Bordwell, 1985, s. 17). Anlatı analizi bu karakter gelişiminin, Kaurismäki'nin insancıl dünya görüşünü ve dayanışma temasını nasıl desteklediğini ortaya koymuştur.

5.2.5.3 Zaman ve Mekân Kullanımı

Zaman ve mekân, Kaurismäki'nin anlatılarında anlatının duygusal ve tematik tonunu güçlendiren temel unsurlar olarak kullanılmıştır (Genette, 1980, s. 23). *Le Havre*'de doğrusal bir zaman çizgisi benimsenmiş; buna karşın söz konusu çizgi, minimalist bir şekilde yapılandırılmıştır. Film, olayları kronolojik bir sırayla sunmuş, ancak dramatik doruk noktalarını kasıtlı olarak yumuşatmıştır. Örneğin, Idrissa'nın polis tarafından aranması gibi potansiyel gerilim anları, Kaurismäki'nin sakin kurgu tarzıyla etkisizleştirilmiştir.

Mekân kullanımı, filmin tematik derinliğini güçlendirmiştir. Le Havre limanı, hem bir umut sembolü hem de toplumsal dışlanmanın bir alanı olarak işlev görmüştür (Lefebvre, 1991, s. 34). Marcel'in evi ve mahalle barı gibi mekânlar, dayanışmanın mümkün olduğu sıcak alanlar olarak görselleştirilmiştir. Örneğin mahallelinin Idrissa için para topladığı bar sahnesi, kolektif direnişin bir merkezi olarak sunulmuştur (Şekil 6).



Şekil 6. *Le Havre*'daki Mahalle Barı Sahnesi
(Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt1508675/mediaviewer/rm3595824640/)

Anlatı analizi bu mekânların, Kaurismäki'nin hikâyelerinde yalnızca bir arka plan olmadığını, aynı zamanda dayanışma ve direniş temalarını güçlendiren ideolojik bir rol oynadığını ortaya koymuştur.

5.2.5.4 Çatışma Yapısı

Kaurismäki'nin anlatılarında çatışma, genellikle birey ile toplum arasındaki gerilimler etrafında şekillenmiştir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 74). *Le Havre*'de ana çatışma,

Marcel'in Idrissa'yı kurtarma çabası ile devletin (polis ve göçmenlik bürokrasisi) baskıcı tutumu arasında ortaya çıkmıştır. Ancak sözü edilen çatışma, dramatik yüzleşmeler yerine, sessiz ve gündelik bir şekilde işlenmiştir. Örneğin Marcel'in polisle karşılaşmaları, gerilimli bir kovalamaca yerine, ironik ve neredeyse absürd diyaloglarla sunulmuştur.

Çatışmalar genellikle açık bir çözüme kavuşmamış, bu da filmin gerçekçi ve belirsiz tonunu güçlendirmiştir. Idrissa'nın kurtuluşu, bir zafer anı olarak değil, geçici ve kırılgan bir umut olarak tasvir edilmiştir. Anlatı analizi bu yaklaşımın, Kaurismäki'nin toplumsal adaletin karmaşıklığına ve bireyin sisteme karşı sınırlı direncine nasıl dikkat çektiğini ortaya koymuştur.

5.2.5.5 Açık Uçlu Final

Kaurismäki'nin filmlerinde açık uçlu finaller, anlatı analizinin önemli bir odak noktası olmuştur (Bordwell, 1985, s. 20). *Le Havre*'de Idrissa'nın kurtuluşu ve Arletty'nin hastalığından kurtulması mutlu bir son izlenimi yaratmış; buna karşın söz konusu film sonu, kasıtlı bir belirsizlik ile sunulmuştur. Örneğin Idrissa'nın İngiltere'ye ulaşıp ulaşmadığı ya da Arletty'nin iyileşmesinin kalıcı olup olmadığı açıklığa kavuşmamıştır. Bu belirsizlik, izleyiciyi mültecilik ve toplumsal adalet sorunlarının çözümsüzlüğüne dair düşünmeye yöneltmiştir.

Anlatı analizi bu açık uçlu finalin, Kaurismäki'nin, Todorov (1977, s. 39) tarafından ifade edilen "umut ve belirsizlik arasındaki hassas dengeyi" nasıl işlediğini gösterdiğini ortaya koymuştur. Final, izleyiciyi hikâyenin ötesinde kendi yorumlarını oluşturmaya teşvik etmiş, bu da filmin interaktif ve düşündürücü doğasını vurgulamıştır.

5.2.5.6 Bakış Açısı

Bakış açısı, Kaurismäki'nin anlatılarında izleyicinin hikâyeye duygusal katılımını şekillendiren önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir (Genette, 1980, s. 24). *Le Havre*'de üçüncü şahıs bir bakış açısı benimsenmiş; bununla birlikte kamera, Marcel ve Idrissa'nın iç dünyasına yaklaşmak için uzun, sabit çekimler ve yakın planlar kullanmıştır. Örneğin Marcel'in Idrissa'ya yemek verdiği bir sahnede, kameranın sabit ve yakın konumu, iki karakter arasındaki empatiyi ve insani bağı vurgulamıştır (Şekil 7).



Şekil 7. Marcel'in Idrissa'ya yemek verdiği sahne
(Kaynak: https://www.criterion.com/current/posts/2189-le-havre-a-place-of-hope)

Anlatıcı sesi ya da metin içi anlatıcı kullanımı ise neredeyse hiç tercih edilmemiş, bu da hikâyenin görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla anlatılmasını sağlamıştır (Bordwell & Thompson, 2010, s. 74). Anlatı analizi bu bakış açısı tercihlerinin, izleyiciyi karakterlerin mücadelelerine ve dayanışmalarına derinden bağladığını ortaya koymuştur.

Tablo 3, *Le Havre* filminin göstergebilimsel ve anlatı analizi unsurlarını ve bunların tematik katkılarını özetlemektedir:

Tablo 3. *Le Havre* filminin göstergebilimsel ve anlatı analizi unsurları

Analiz Türü	Unsur	Açıklama	Tematik Katkı	Filmden Örnek	Referans
Göstergebilimsel	Mekân Kullanımı	Gri liman, soğuk sokaklar; mütevazı ev ve bar, sıcak dayanışma alanları.	Toplumsal dışlanma, insani direniş, dayanışma.	Idrissa'nın konteynerde saklandığı sahne; mahalle barı.	Lefebvre (1991); Baudrillard (1994)
Göstergebilimsel	Renk Paleti	Pastel maviler ve griler; nadir parlak renkler (kırmızı) umut sembolü.	Melankoli, ekonomik yoksunluk, umut ve direnç.	Arletty'nin kırmızı elbisesi; sarı ışıklı dayanışma sahnesi.	Barthes (1957); Eco (1976)
Göstergebilimsel	Kostüm ve Aksesuar	Marcel'in sade kıyafetleri, Idrissa'nın yıpranmış ve temiz kıyafetleri.	Mütevazılık, toplumsal dışlanma, dayanışma ve kabul.	Marcel'in ceketi; Idrissa'ya verilen temiz kıyafetler.	Barthes (1957); Baudrillard (1994)
Göstergebilimsel	Ses Tasarımı	Minimal diyalog, dalga sesleri, şansonlar, sessizlik.	Yalnızlık, özgürlük, dayanışma, empati.	Liman dalga sesleri; yardım konseri müziği; sessiz karşılaşma.	Chion (1994); Metz (1974)
Anlatısal	Hikâye Yapısı	Minimalist kurtarma hikâyesi, denge-bozulma-yeni denge modeli.	Dayanışma, toplumsal adaletin kırılganlığı.	Idrissa'nın kurtarılma çabası; açık uçlu final.	Todorov (1977); Propp (1968)
Anlatısal	Karakter Gelişimi	Marcel'in dayanışmacı dönüşümü, Idrissa'nın umut sembolüne evrilmesi.	İnsani direniş, kolektif dayanışma.	Marcel'in Idrissa'ya yardımı; Idrissa'nın kabulü.	Greimas (1983); Bordwell (1985)
Anlatısal	Zaman ve Mekân	Doğrusal zaman, minimalist kurgu; liman ve bar mekânları.	Umut, dışlanma, dayanışma.	Liman sahneleri; bar dayanışma sahnesi.	Genette (1980); Lefebvre (1991)
Anlatısal	Çatışma Yapısı	Birey-devlet gerilimi, sessiz ve gündelik çatışmalar.	Toplumsal baskı, sınırlı direnç.	Marcel-polis karşılaşmaları; bürokratik engeller.	Bordwell & Thompson (2010)
Anlatısal	Açık Uçlu Final	Idrissa ve Arletty'nin belirsiz sonları.	Umut-belirsizlik dengesi, düşündürücü etki.	Idrissa'nın kurtuluşunun belirsizliği.	Todorov (1977); Bordwell (1985)
Anlatısal	Bakış Açısı	Üçüncü şahıs, uzun sabit çekimler, yakın planlar.	Empati, karakter mücadelelerine bağlanma.	Marcel-Idrissa yemek sahnesi.	Genette (1980); Bordwell & Thompson (2010)

Tablo 3, *Le Havre* filminin göstergebilimsel ve anlatı analizi unsurlarını birleştirerek, filmin dayanışma ve insani direniş temalarını nasıl işlediğini ve toplumsal adaletin kırılganlığına nasıl dikkat çektiğini özetlemiştir. Söz konusu unsurlar, Kaurismäki'nin minimalist estetiği ve insancıl dünya görüşünü destekleyerek, filmin mültecilik sorununun estetik ve anlatısal temsilindeki gücünü ortaya koymuştur.

5.3 *Umudun Öteki Yüzü*: Mülteci Yabancılaşmasının Göstergebilimsel ve Anlatısal Çözümlemesi

Suriyeli mülteci Khaled'in Helsinki'deki yalnızlığını ve umut arayışını konu edinen *Umudun Öteki Yüzü*, göstergebilimsel olarak soğuk renk paletini, kasvetli liman mekânlarını ve minimal ses tasarımını, mülteci karakterin yabancılaşmasını ve belirsiz geleceğini sembolize

etmektedir. Anlatısal olarak ise dayanışma ve toplumsal adalet temalarını işleyen hikâye yapısı, açık uçlu finali ile mültecilik sorununun karmaşıklığına dikkat çekmektedir. Bu başlık altında *Umudun Öteki Yüzü* filminin göstergebilimsel ve anlatısal çözümlemesine ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

5.3.1 Mekân Kullanımı

Mekân, Kaurismäki'nin filmlerinde göstergebilimsel analizin temel odak noktalarından biri olarak öne çıkmıştır (Lefebvre, 1991, s. 37). *Umudun Öteki Yüzü*'nde Helsinki'nin liman bölgesi, soğuk ve kasvetli atmosferiyle, Khaled'in toplumsal dışlanmışlığını ve belirsiz geleceğini ikonik bir şekilde yansıtmıştır. Örneğin filmin açılış sahnelerinde, Khaled'in bir gemiden karaya çıktığı ve kömür tozlarıyla kaplı bir şekilde limanda yürüdüğü an, mülteci deneyiminin fiziksel ve duygusal ağırlığını gösterimsel olarak temsil etmiştir. Bu sahne, modern toplumun göçmenlere yönelik yabancılaştırıcı tutumunu sembolize etmiştir (Şekil 8) (Baudrillard, 1994, s. 30).



Şekil 8. *Umudun Öteki Yüzü*'ndeki Khaled'in liman sahnesi
(Kaynak: https://www.fullhdfilmizlesene.de/film/umudun-oteki-yuzu/)

Buna karşılık, restoran sahibi Wikström'ün mekânları (restoran ve ev), dayanışmanın mümkün olduğu daha sıcak alanlar olarak görselleştirilmiştir. Örneğin Khaled'in restoranda iş bulduğu sahne, topluluğa kabulün bir sembolü olarak sunulmuş ve limanın soğukluğuna kontrast oluşturmuştur (Tuan, 1977, s. 17). Göstergebilimsel analiz bu mekânların yalnızca bir fon olmadığını, aynı zamanda filmin ideolojik katmanlarını (yabancılaşma ve dayanışma) güçlendiren aktif bir unsur olarak işlev gördüğünü ortaya koymuştur.

5.3.2 Renk Paleti

Renk paleti, Kaurismäki'nin filmlerinde duygusal ve tematik tonu belirleyen önemli bir gösterge olarak değerlendirilmiştir (Eco, 1976, s. 27). *Umudun Öteki Yüzü*'nde soğuk mavi ve gri tonlar, filmin melankolik ve kasvetli atmosferini desteklemiştir. Örneğin Khaled'in Helsinki sokaklarında dolaştığı sahnelerde kullanılan soluk renkler, onun duygusal izolasyonunu ve toplumsal dışlanmışlığını yansıtmıştır. Bu renk seçimi, Finlandiya'nın soğuk iklimiyle ilişkilendirilen kültürel bir bağlam sunmuş ve mülteci deneyiminin yalnızlığını vurgulamıştır.

Nadiren kullanılan parlak renkler, filmin umut ve direnç temalarını öne çıkarmıştır. Örneğin Wikström'ün restoranında geçen bir sahnede masalarda yer alan kırmızı kâseler, dayanışmanın sıcaklığını ve umudun varlığını sembolize etmiştir (Şekil 9) (Tuan, 1977, s. 17).



Şekil 9. Wikström'ün restoranından bir sahne

(Kaynak: https://www.fullhdfilmizlesene.de/film/umudun-oteki-yuzu/)

Göstergebilimsel olarak bu renk seçimleri, Kaurismäki'nin modern toplumun yabancılaştırıcı yapısına yönelik eleştirisini ve buna karşı dayanışmanın gücünü nasıl işlediğini ortaya koymuştur.

5.3.3 Kostüm ve Aksesuar

Umudun Öteki Yüzü'nde kostüm ve aksesuar kullanımı, Barthes'in (1957, s. 21) ifade ettiği üzere karakterlerin kimliklerini ve filmin tematik unsurlarını destekleyen önemli göstergeler olarak işlev görmüştür. Khaled'in yıpranmış ve sade kıyafetleri, mülteci deneyiminin zorluklarını ve toplumsal dışlanmayı gösterimsel olarak temsil etmiştir. Örneğin,

filmin başında Khaled'in kömür tozlarıyla kaplı gömleği, onun geçmişteki savaş ve göç travmalarını sembolize etmiştir.

Buna karşılık, Khaled'in restoranda çalışmaya başladığında giydiği temiz garson kıyafeti, topluluğa entegrasyonun ve umudun bir göstergesi olarak sunulmuştur (Eco, 1976, s. 29). Wikström'ün sade ama düzgün kıyafetleri ise onun mütevazı ama yardımsever kişiliğini yansıtmış ve tüketim toplumunun gösterişli estetiğine karşı bir direniş sembolü olarak yorumlanmıştır (Baudrillard, 1994, s. 33). Göstergebilimsel analiz bu kostüm seçimlerinin, filmin dayanışma ve insani kabul temalarını nasıl desteklediğini ortaya koymuştur.

5.3.4 Ses Tasarımı

Ses tasarımı, Kaurismäki'nin filmlerinde anlam üretiminin vazgeçilmez bir bileşeni olarak öne çıkmıştır (Chion, 1994, s. 38). *Umudun Öteki Yüzü*'nde diyaloglar minimumda tutulmuş; müzik, ortam sesleri ve sessizlik, anlatının duygusal ve tematik derinliğini zenginleştirmiştir. Örneğin liman sahnelerinde kullanılan dalga sesleri ve rüzgâr uğultusu, Khaled'in yalnızlığını ve belirsiz geleceğini vurgulamış; aynı zamanda, denizin özgürlük ve umutla ilişkilendirilen evrensel sembolizmini çağrıştırmıştır.

Filmin müzik seçimleri, Kaurismäki'nin nostaljik estetiğini desteklemiştir. Özellikle Helsinki'deki barlarda çalınan Fin halk müzikleri ve Rock'n Roll parçaları, topluluğun dayanışma ruhunu ve geçmişe duyulan özlemi yansıtmıştır. Örneğin Khaled'in bir barda yerel bir müzisyenin performansını izlediği sahne, onun topluma yavaşça entegre oluşunu sembolize etmiştir (Şekil 10).



Şekil 10. Khaled'in bir barda yerel bir müzisyenin performansını izlediği sahne
(Kaynak: https://www.fullhdfilmizlesene.de/film/umudun-oteki-yuzu/)

Sessizlik, filmin en güçlü göstergelerinden biri olarak kullanılmıştır. Khaled'in polis tarafından arandığı bir sahnedeki uzun sessizlik, Metz (1974, s. 29) tarafından da belirtildiği gibi kişinin korkusunu ve çaresizliğini vurgulamıştır. Göstergebilimsel analiz sözü edilen ses unsurlarının, filmin yabancılaşma ve dayanışma temalarını nasıl güçlendirdiğini ortaya koymuştur.

5.3.5 Anlatı Analizi: Hikâye Yapısı ve Tematik Derinlik

Umudun Öteki Yüzü, mülteci Khaled'in Helsinki'deki mücadelesini ve restoran sahibi Wikström'ün ona yardımını konu edinerek; yabancılaşma, dayanışma ve toplumsal adalet temalarını işlemektedir. Anlatı yapısı, Kaurismäki'nin anti-dramatik tarzını yansıtmış ve izleyiciyi duygusal doruk noktalarına yönlendirmek yerine, gündelik mücadelelere ve sessiz dirence odaklamıştır.

5.3.5.1 Hikâye Yapısı

Umudun Öteki Yüzü'nün anlatı yapısı, Tzvetan Todorov'un (1977, s. 22) "denge, bozulma ve yeni denge" modeline uygun bir çerçeve sunmuştur. Film, Khaled'in Helsinki'ye gelişi ve Wikström'ün restoran açma çabalarıyla başlayan iki paralel denge durumuyla açılmıştır. Bu denge, Khaled'in mülteci statüsünün reddedilmesi ve polis tarafından aranmasıyla bozulmuştur. Anlatı, Khaled'in Wikström ve restoran çalışanlarının yardımıyla hayatta kalma çabaları etrafında ilerlemiş ve yeni bir dengeye ulaşmıştır. Bununla birlikte Kaurismäki'nin açık uçlu finali, bu yeni dengenin kırılganlığını vurgulamış ve mültecilik sorununun çözümsüzlüğüne dikkat çekmiştir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 78).

Film, iki paralel hikâyeyi (Khaled ve Wikström) ustalıkla birleştirmiştir. Vladimir Propp'un (1968, s. 21) anlatı işlevleri modeline göre, Khaled "kahraman" ve "hedef nesne" olarak konumlanmış, Wikström "yardımcı" rolünü üstlenmiştir. Buna karşın Kaurismäki, bu arketipleri dramatik kahramanlıklardan arındırarak, sıradan insanların insani dayanışmasını öne çıkarmıştır. Örneğin Wikström'ün Khaled'e iş vermesi, büyük bir kahramanlık anı yerine, sade ve pragmatik bir jest olarak sunulmuştur.

5.3.5.2 Karakter Gelişimi

Umudun Öteki Yüzü'nde Khaled, savaş travmasıyla şekillenmiş, sessiz ve çekingen bir mülteci olarak tanıtılmıştır. Onun karakter gelişimi, topluluğa entegrasyon ve umut arayışı etrafında ilerlemiştir. Örneğin restoranda çalışmaya başlaması ve çalışanlarla bağ kurması,

Khaled'in yalnızlıktan topluluğa geçişini sembolize etmiştir. Ancak bu gelişim, mülteci statüsünün getirdiği belirsizlik nedeniyle tam bir çözüme ulaşmamıştır.

Wikström ise maddi kaygılarla mücadele eden ama yardımsever bir karakter olarak sunulmuştur. Khaled'e yardım etme kararı, Wikström'ün insani değerlerini güçlendirmiş ve Bordwell'in (1985, s. 22) belirttiği gibi kişinin bireysel hikâyesini kolektif bir dayanışma öyküsüne bağlamıştır. Anlatı analizi bu karakter gelişiminin, Kaurismäki'nin dayanışma ve toplumsal adalet temalarını nasıl işlediğini ortaya koymuştur.

5.3.5.3 Zaman ve Mekân Kullanımı

Umudun Öteki Yüzü'nde doğrusal bir zaman çizgisi benimsenmiş; bununla birlikte söz konusu çizgi, minimalist bir şekilde yapılandırılmıştır. Film olayları kronolojik bir sırayla sunmuş, ancak Kaurismäki dramatik gerilim anlarını kasıtlı olarak yumuşatmıştır. Örneğin Khaled'in polis tarafından aranması gibi sahneler, aksiyon dolu kovalamacalar yerine, sakin ve ironik bir tempoyla işlenmiştir.

Mekân kullanımı, filmin tematik derinliğini güçlendirmiştir. Helsinki'nin liman bölgesi, yabancılaşmanın ve belirsizliğin bir sembolü olarak işlev görmüştür (Lefebvre, 1991, s. 40). Buna karşılık Wikström'ün restoranı, dayanışmanın ve topluluğun bir merkezi olarak görselleştirilmiştir. Örneğin, Khaled'in restoranda yemek yediği bir sahne, onun topluma kabulünü sembolize etmiştir (Şekil 11).



Şekil 11. Khaled'in restoranda yemek yediği bir sahne
(Kaynak: https://www.fullhdfilmizlesene.de/film/umudun-oteki-yuzu/)

Anlatı analizi bu mekânların, Kaurismäki'nin hikâyelerinde yalnızca bir arka plan olmadığını, aynı zamanda yabancılaşma ve dayanışma temalarını güçlendiren ideolojik bir rol oynadığını ortaya koymuştur.

5.3.5.4 Çatışma Yapısı

Umudun Öteki Yüzü'nde ana çatışma, Khaled'in hayatta kalma mücadelesi ile devletin (polis ve göçmenlik bürokrasisi) baskıcı tutumu arasında ortaya çıkmıştır. Ancak söz konusu çatışma, dramatik yüzleşmeler yerine, sessiz ve gündelik bir şekilde işlenmiştir. Örneğin Khaled'in neonazi bir grup tarafından tehdit edildiği sahne, abartılı bir şiddet anı yerine, kısa ve ironik bir şekilde sunulmuştur (Şekil 12).



Şekil 12. Khaled'in neonazi bir grup tarafından tehdit edildiği sahne
(Kaynak: https://www.fullhdfilmizlesene.de/film/umudun-oteki-yuzu/)

Çatışmalar genellikle açık bir çözüme kavuşmamış, bu da filmin gerçekçi ve belirsiz tonunu güçlendirmiştir (Todorov, 1977, s. 41). Khaled'in finaldeki durumu bir umut ışığı sunmuş, ancak bu umut, mültecilik sorununun karmaşıklığı nedeniyle kırılgan bırakılmıştır. Anlatı analizi bu yaklaşımın, Kaurismäki'nin toplumsal adaletsizliğe ve bireyin sisteme karşı sınırlı direncine nasıl dikkat çektiğini ortaya koymuştur.

5.3.5.5 Açık Uçlu Final

Kaurismäki'nin filmlerinde açık uçlu finaller, anlatı analizinin önemli bir odak noktası olmuştur (Bordwell, 1985, s. 25). *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled'in bir parkta yaralı bir şekilde oturduğu final sahnesi, onun geleceğinin belirsizliğini vurgulamıştır (Şekil 13). Bu sahne, izleyiciyi mültecilik sorununun çözümsüzlüğüne ve toplumsal adaletin kırılganlığına dair düşünmeye yöneltmiştir.



Şekil 13. Khaled'in bir parkta yaralı bir şekilde oturduğu final sahnesi
(Kaynak: https://www.fullhdfilmizlesene.de/film/umudun-oteki-yuzu/)

5.3.5.6 Bakış Açısı

Umudun Öteki Yüzü'nde, üçüncü şahıs bir bakış açısı benimsenmiş; buna karşın kamera, Khaled ve Wikström'ün iç dünyasına yaklaşmak için uzun, sabit çekimler ve yakın planlar kullanmıştır. Örneğin Khaled'in bir mülteci kampında bulunduğu sahnede kameranın sabit ve yakın konumu, onun yalnızlığını ve çaresizliğini vurgulamıştır (Şekil 14).



Şekil 14. Khaled'in bir mülteci kampındaki sahne
(Kaynak: https://www.fullhdfilmizlesene.de/film/umudun-oteki-yuzu/)

Anlatıcı sesi ya da metin içi anlatıcı kullanımı ise neredeyse hiç tercih edilmemiş, bu da hikâyenin görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla anlatılmasını sağlamıştır (Bordwell &

Thompson, 2010, s. 28). Anlatı analizi bu bakış açısı tercihlerinin, izleyiciyi Khaled'in mücadelesine ve dayanışma anlarına derinden bağladığını ortaya koymuştur.

5.3.5.7 Göstergebilim ve Anlatı Analizinin Bütüncül Katkısı

Göstergebilim ve anlatı analizi, *Umudun Öteki Yüzü*'nü hem mikro hem de makro düzeyde anlamak için birbirini tamamlayan yöntemler olarak kullanılmıştır (Eco, 1976, s. 32). Göstergebilimsel analiz filmin görsel ve işitsel unsurlarını (mekân, renk, kostüm, ses) çözümleyerek, Kaurismäki'nin, Metz'in (1974, s. 29) de ifade ettiği üzere, estetik tercihlerinin yabancılaşma ve dayanışma temalarını nasıl desteklediğini açığa çıkarmıştır. Anlatı analizi ise filmin hikâye yapısını, karakter gelişimini ve açık uçlu finalini inceleyerek, mültecilik sorununun karmaşıklığına ve toplumsal adaletin kırılganlığına nasıl vurgu yaptığını çözümlemiştir (Bordwell, 1985, s. 27).

Örneğin Khaled'in restoranda iş bulduğu sahne, her iki yöntemin birleşimini yansıtmaktadır. Göstergebilimsel olarak sahnenin sıcak renkleri, Fin halk müziği ve kalabalık mekân, dayanışmanın kolektif ruhunu sembolize etmiştir (Chion, 1994, s. 38). Anlatısal olarak ise söz konusu sahne, anlatının yeni denge aşamasına geçişini temsil etmiş ve Khaled'in topluluğa entegrasyonunu minimalist bir şekilde yeniden yorumlamıştır (Propp, 1968, s. 33). Bu bütüncül yaklaşım, filmin hem yerel (Helsinki'nin işçi sınıfı toplumu) hem de evrensel (mülteci krizi ve insani dayanışma) boyutlarını anlamayı sağlamıştır.

Umudun Öteki Yüzü, Kaurismäki'nin sinemasının çok katmanlı doğasını ortaya koymuş ve göstergebilim ile anlatı analizinin bu katmanları çözümlemedeki gücünü göstermiştir. Film, minimalist estetiği ve insancıl anlatısıyla, mültecilik sorununa karşı sessiz ama etkili bir eleştiri sunmuştur. Göstergebilimsel ve anlatısal unsurların bu birleşimi, Kaurismäki sinemasının hem estetik hem de ideolojik zenginliğini anlamak için güçlü bir çerçeve sağlamıştır.

Tablo 4, *Umudun Öteki Yüzü* filminin göstergebilimsel ve anlatı analizi unsurlarını ve bunların tematik katkılarını özetlemektedir:

Tablo 4. *Umudun Öteki Yüzü* filminin göstergebilimsel ve anlatı analizi unsurları

Analiz Türü	Unsur	Açıklama	Tematik Katkı	Film Örneği	Referans
Göstergebilimsel	Mekân Kullanımı	Soğuk liman bölgesi; sıcak restoran ve ev mekânları.	Yabancılaşma, toplumsal dışlanma, dayanışma.	Khaled'in limanda yürüdüğü sahne; restoranda iş bulma sahnesi.	Lefebvre (1991); Baudrillard (1994)
Göstergebilimsel	Renk Paleti	Soğuk maviler ve griler; nadir kırmızı tonlar umut sembolü.	Melankoli, izolasyon, umut ve direnç.	Khaled'in sokak sahneleri; restoran masalarındaki kırmızı kâseler.	Eco (1976); Tuan (1977)
Göstergebilimsel	Kostüm ve Aksesuar	Khaled'in yıpranmış kıyafetleri, garson kıyafeti; Wikström'ün sade kıyafetleri.	Toplumsal dışlanma, entegrasyon, mütevazılık.	Khaled'in kömür tozlu gömleği; garson kıyafeti.	Barthes (1957); Baudrillard (1994)
Göstergebilimsel	Ses Tasarımı	Minimal diyalog, dalga sesleri, Fin halk müziği, sessizlik.	Yalnızlık, özgürlük, dayanışma, çaresizlik.	Liman dalga sesleri; bar müzik sahnesi; sessiz polis sahnesi.	Chion (1994); Metz (1974)
Anlatısal	Hikâye Yapısı	İki paralel hikâye, denge-bozulma-yeni denge modeli, açık uçlu final.	Yabancılaşma, dayanışma, toplumsal adaletin kırılganlığı.	Khaled'in statü reddi; Wikström'ün yardımı; belirsiz final.	Todorov (1977); Propp (1968)
Anlatısal	Karakter Gelişimi	Khaled'in entegrasyon çabası; Wikström'ün yardımsever dönüşümü.	Dayanışma, umut, kolektif direnç.	Khaled'in restoranda çalışması; Wikström'ün Khaled'e yardımı.	Bordwell (1985); Greimas (1983)
Anlatısal	Zaman ve Mekân	Doğrusal zaman, minimalist kurgu; liman ve restoran mekânları.	Yabancılaşma, dayanışma, topluma kabul.	Liman sahneleri; restoran yemek sahnesi.	Genette (1980); Lefebvre (1991)
Anlatısal	Çatışma Yapısı	Birey-devlet ve neonazi gerilimleri, sessiz çatışmalar.	Toplumsal baskı, sınırlı direnç, adaletsizlik.	Neonazi tehdit sahnesi; bürokratik engeller.	Bordwell & Thompson (2010); Todorov (1977)
Anlatısal	Açık Uçlu Final	Khaled'in yaralı ve belirsiz sonu.	Mültecilik sorununun çözümsüzlüğü, kırılgan umut.	Parkta yaralı Khaled sahnesi.	Bordwell (1985); Todorov (1977)
Anlatısal	Bakış Açısı	Üçüncü şahıs, uzun sabit çekimler, yakın planlar.	Yalnızlık, mücadelelere derin bağlanma, empati.	Mülteci kampı sahnesi; Khaled'in yakın planları.	Genette (1980); Bordwell & Thompson (2010)

Tablo 4, *Umudun Öteki Yüzü* filminin göstergebilimsel ve anlatı analizi unsurlarını birleştirerek, filmin mülteci yabancılaşması, dayanışma ve toplumsal adalet temalarını nasıl işlediğini ve mültecilik sorununun karmaşıklığına nasıl dikkat çektiğini özetlemiştir. Söz konusu unsurlar, Kaurismäki'nin minimalist estetiği ve insancıl dünya görüşünü destekleyerek, filmin mültecilik sorununun estetik ve anlatısal temsilindeki gücünü ortaya koymuştur.

5.4 Filmlerde Ortak Temalar ve Motifler

Aki Kaurismäki'nin *Le Havre* (2011) ve *Umudun Öteki Yüzü* (2017) filmleri, mülteci deneyimini, toplumsal dışlanmayı ve insani dayanışmayı merkeze alarak yönetmenin sinematografik evreninin temel temalarını ve motiflerini yansıtmaktadır. Her iki film, göstergebilimsel ve anlatısal unsurlar aracılığıyla; yalnızlık, umut, belirsizlik, dayanışma ve toplumsal adalet gibi temaları işlemekte; liman mekânları, pastel renk paletleri, sade kıyafetler, nostaljik müzikler ve sessizlik gibi motiflerle bu temaları görselleştirmektedir. Bu başlık altında, *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* filmlerinin ortak temaları ve motifleri, göstergebilimsel ve anlatısal analiz çerçevesinde ayrıntılı bir şekilde çözümlenmiştir. Filmlerin hem yerel (Avrupa'nın işçi sınıfı toplumu) hem de evrensel (mülteci krizi ve insani mücadele) boyutları, Kaurismäki'nin minimalist estetiği ve insancıl dünya görüşü bağlamında ele alınmıştır (Metz, 1974, s. 33; Bordwell, 1985, s. 29).

5.4.1 Ortak Temalar

Kaurismäki'nin sineması bireyin modern toplumdaki yerini, toplumsal sistemlerin baskısını ve buna karşı insani direnci sorgulayan temalar etrafında şekillenmiştir (Nestingen, 2008, s. 8). *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* bu temaları mülteci deneyimi üzerinden işleyerek; yalnızlık, dayanışma, toplumsal dışlanma, umut ve belirsizlik gibi ortak motifleri paylaşmaktadır.

5.4.1.1 Yalnızlık ve Toplumsal Dışlanma

Yalnızlık ve toplumsal dışlanma, her iki filmin ana karakterlerinin (Idrissa ve Khaled) deneyimlerinin temelini oluşturmuştur. *Le Havre*'de genç mülteci Idrissa, liman kentinde saklanırken fiziksel ve duygusal bir izolasyon yaşamış; *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Khaled, Helsinki'nin soğuk sokaklarında savaş travması ve mülteci statüsünün reddedilmesiyle yalnızlığa mahkûm edilmiştir. Bu yalnızlık, modern toplumun göçmenlere yönelik yabancılaştırıcı tutumunu sembolize etmiş ve kapitalist sistemin bireyi nesneleştiren doğasını yansıtmıştır (Baudrillard, 1994, s. 37). Göstergebilimsel olarak her iki filmde de soğuk renk paletleri ve kasvetli liman mekânları, bu yalnızlığı ikonik bir şekilde temsil etmiştir (Eco, 1976, s. 32). Anlatısal olarak ise her iki karakterin topluluğa entegrasyon çabaları, yalnızlığın aşılabileceği umudunu sunmuş, ancak söz konusu umut, açık uçlu finallerle belirsiz bırakılmıştır (Todorov, 1977, s. 47).

Örneğin *Le Havre*'de Idrissa'nın konteynerde saklandığı sahne, onun toplumsal dışlanmışlığını görselleştirirken; *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled'in mülteci kampındaki

yalnızlığı, benzer bir izolasyonu vurgulamıştır. Anlatı analizi sözü edilen temanın, Kaurismäki'nin modern toplumun birey üzerindeki baskısına yönelik eleştirisini nasıl desteklediğini ortaya koymuştur (Bordwell & Thompson, 2010, s. 32). Her iki filmde de yalnızlık bireysel bir durum olmaktan çıkarak, evrensel bir toplumsal sorun olarak sunulmuştur.

5.4.1.2 Dayanışma ve İnsani Direniş

Dayanışma, *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü*'nün en belirgin ortak temalarından biri olarak öne çıkmıştır. Her iki filmde de işçi sınıfı toplulukları, mülteci karakterlere yardım ederek insani direnişin gücünü sergilemiştir. *Le Havre*'de Marcel ve mahalleli, Idrissa'yı kurtarmak için kolektif bir çaba göstermiş; *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Wikström ve restoran çalışanları, Khaled'e iş ve barınak sağlayarak dayanışma örneği sunmuştur. Bu dayanışma Kaurismäki'nin, Andrew Nestingen'in (2008, s. 10) belirtmiş olduğu gibi, kapitalist sistemin bireyselleştirici yapısına karşı topluluğun gücüne olan inancını yansıtmıştır.

Göstergebilimsel olarak dayanışma; sıcak renk tonları, topluluk mekânları (bar, restoran) ve nostaljik müzikler aracılığıyla görselleştirilmiştir (Chion, 1994, s. 40). Örneğin *Le Havre*'deki yardım konseri sahnesi ve *Umudun Öteki Yüzü*'ndeki restoran sahnesi, kolektif ruhu sembolize eden canlı atmosferleriyle dikkat çekmiştir. Anlatısal olarak dayanışma, her iki filmin hikâye yapısında yeni denge aşamasını temsil etmiş ve Propp'un (1968, s. 35) belirttiği sıradan insanların gündelik kahramanlıklarını öne çıkarmıştır. Buna karşın, söz konusu dayanışmanın geçici ve kırılgan olduğu, açık uçlu finallerle vurgulanmıştır.

5.4.1.3 Umut ve Belirsizlik

Umut ve belirsizlik, Kaurismäki'nin sinemasında birbirine sıkı sıkıya bağlı temalar olarak işlenmiştir (Bordwell, 1985, s. 33). *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* mülteci karakterlerin umut arayışını merkeze almış, ancak bu umudu toplumsal sistemlerin baskısı ve belirsizliğiyle dengelemiştir. *Le Havre*'de Idrissa'nın İngiltere'ye ulaşma hayali ve Arletty'nin iyileşmesi, umut dolu bir son izlenimi yaratmış; buna karşın, söz konusu sonun kalıcılığı belirsiz bırakılmıştır. *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Khaled'in hayatta kalma çabası umut ışığı sunmuş, fakat finaldeki yaralı hali, geleceğinin kırılganlığını vurgulamıştır.

Göstergebilimsel olarak umut, her iki filmde de nadir kullanılan parlak renklerle (kırmızı elbise, kırmızı kâseler) sembolize edilmiş; belirsizlik ise Barthes'in (1957, s. 23) vurguladığı gibi soğuk renk paletleri ve kasvetli mekânlarla yansıtılmıştır. Anlatısal olarak açık uçlu finaller, umut ve belirsizlik arasındaki gerilimi güçlendirmiş ve Todorov'un (1977, s. 47) üzerinde durduğu gibi izleyiciyi toplumsal sorunların çözümsüzlüğüne dair düşünmeye

yöneltmiştir. Anlatı analizi bu temanın, Kaurismäki'nin insancıl ama gerçekçi dünya görüşünü nasıl desteklediğini ortaya koymuştur.

5.4.1.4 Toplumsal Adalet ve Eleştiri

Toplumsal adalet, her iki filmin ideolojik çekirdeğini oluşturmuştur. *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü*, mülteci krizi üzerinden devlet bürokrasisinin ve kapitalist sistemin adaletsizliklerini eleştirmiştir. *Le Havre*'de Idrissa'yı yakalamaya çalışan polis ve göçmenlik bürokrasisi, sistemin baskıcı yüzünü temsil etmiş; *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Khaled'in mülteci statüsünün reddedilmesi ve neonazi tehditleri, benzer bir eleştiriyi sunmuştur (Baudrillard, 1994, s. 39).

Göstergebilimsel olarak bu eleştiri; konteyner, mülteci kampı ve soğuk liman mekânları gibi unsurlarla görselleştirilmiştir (Lefebvre, 1991, s. 44). Anlatısal olarak ise her iki filmin çatışma yapısı, birey ile toplum arasındaki gerilimi işleyerek toplumsal adaletsizliğe dikkat çekmiştir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 34). Bununla birlikte Kaurismäki, sözü edilen eleştiriyi abartılı bir didaktizmle değil, ironik ve minimalist bir üslupla sunmuş; böylece, izleyiciyi kendi yorumlarını oluşturmaya teşvik etmiştir (Nestingen, 2008, s. 16).

5.4.1.5 Ortak Motifler

Kaurismäki'nin minimalist estetiği, *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü*'nde bir dizi ortak motif aracılığıyla temaları desteklemiştir. Bu motifler, filmlerin görsel ve işitsel unsurlarını birleştirerek, Kaurismäki'nin sinematografik evreninin tutarlılığını sağlamıştır (Metz, 1974, s. 36).

5.4.1.6 Liman Mekânları

Liman mekânları, her iki filmin en belirgin motiflerinden biri olarak öne çıkmıştır. *Le Havre*'de Le Havre limanı, hem umut hem de dışlanma sembolü olarak işlev görmüş; *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise Helsinki limanı, Khaled'in yalnızlığını ve belirsiz geleceğini yansıtmıştır (Lefebvre, 1991, s. 46). Bu mekânlar göstergebilimsel olarak, modern toplumun göçmenlere yönelik soğuk tutumunu gösterimsel bir şekilde temsil etmiş; aynı zamanda, denizin özgürlük ve umutla ilişkilendirilen evrensel sembolizmini çağrıştırmıştır (Tuan, 1977, s. 19).

Örneğin *Le Havre*'de Idrissa'nın konteynerde saklandığı sahne ve *Umudun Öteki Yüzü*'nde Khaled'in limanda yürüdüğü sahne, limanların yalnızlık ve yabancılaşma motifini nasıl taşıdığını göstermiştir. Buna karşılık, her iki filmde de topluluk mekânları (bar, restoran),

limanların kasvetine kontrast oluşturmuş ve dayanışmanın mümkün olduğu alanlar olarak görselleştirilmiştir (Eco, 1976, s. 34).

5.4.1.7 Pastel Renk Paleti

Le Havre'de soluk maviler, griler ve sıcak tonlar, filmin umut dolu ama kırılgan tonunu desteklemiş; *Umudun Öteki Yüzü*'nde ise soğuk mavi ve gri tonlar, Khaled'in yalnızlığını vurgulamıştır. Nadiren kullanılan parlak renkler (kırmızı elbise, kırmızı kâseler), umut ve direnç temalarını güçlendirmiştir (Barthes, 1957, s. 24).

Göstergebilimsel analiz bu renk paletinin, filmlerin duygusal ve ideolojik katmanlarını nasıl zenginleştirdiğini ortaya koymuştur. Örneğin, *Le Havre*'deki sarı ışıklı bar sahnesi ve *Umudun Öteki Yüzü*'ndeki kırmızı kâseler, dayanışmanın sıcaklığını sembolize ederken; soğuk tonlar, toplumsal dışlanmayı yansıtmıştır. Bu motif, Kaurismäki'nin minimalist estetiğinin tutarlılığını ve tematik derinliğini desteklemiştir.

5.4.1.8 Sade Kıyafetler

Sade kıyafetler, her iki filmde karakterlerin mütevazı kimliklerini ve tüketim toplumuna karşı dirençlerini sembolize eden bir motif olarak işlev görmüştür (Baudrillard, 1994, s. 41). *Le Havre*'de Marcel'in basit ceketi ve şapkası, onun işçi sınıfı kökenlerini ve dayanışmacı ruhunu yansıtmış; *Umudun Öteki Yüzü*'nde Wikström'ün düzgün ama sade kıyafetleri, benzer bir mütevazılığı temsil etmiştir. Mülteci karakterlerin (Idrissa ve Khaled) yıpranmış kıyafetleri ise toplumsal dışlanmayı gösterimsel olarak ifade etmiş; topluluğa entegrasyonla birlikte gelen temiz kıyafetler, umut ve kabulü sembolize etmiştir (Eco, 1976, s. 35).

Göstergebilimsel analiz bu motifin, Kaurismäki'nin karakter odaklı anlatım tarzını ve ideolojik eleştirisini nasıl desteklediğini ortaya koymuştur. Sade kıyafetler, filmlerin insancıl tonunu güçlendirmiş ve tüketim toplumunun yüzeyselliğine karşı bir duruş sergilemiştir (Barthes, 1957, s. 30).

5.4.1.9 Nostaljik Müzik ve Sessizlik

Nostaljik müzik ve sessizlik, Kaurismäki'nin filmlerinde duygusal ve tematik derinliği artıran güçlü motifler olarak kullanılmıştır (Chion, 1994, s. 40). *Le Havre*'de Fransız şansonları ve Rock'n Roll parçaları, topluluğun dayanışma ruhunu ve geçmişe duyulan özlemi yansıtmış; *Umudun Öteki Yüzü*'nde Fin halk müzikleri ve Rock'n Roll, benzer bir nostaljik atmosfer yaratmıştır. Örneğin *Le Havre*'deki yardım konseri ve *Umudun Öteki Yüzü*'ndeki bar performansı, müzik aracılığıyla dayanışmayı görselleştirmiştir.

Sessizlik ise her iki filmde yalnızlık ve belirsizlik motifini güçlendirmiştir. *Le Havre*'de Marcel ve Idrissa'nın ilk karşılaşmasındaki sessizlik empatiyi vurgulamış; *Umudun Öteki Yüzü*'nde, Khaled'in polis tehdidi altındaki sessiz anları, çaresizliğini yansıtmıştır (Metz, 1974, s. 38). Göstergebilimsel analiz bu motiflerin, filmlerin duygusal etkisini ve ideolojik mesajlarını nasıl güçlendirdiğini ortaya koymuştur.

5.4.1.10 Göstergebilimsel Analiz ve Anlatı Analizinin Ortak Katkısı

Göstergebilimsel analiz ve anlatı analizi, *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü*'nün ortak temalarını ve motiflerini çözümlemek için birbirini tamamlayan yöntemler olarak kullanılmıştır (Eco, 1976, s.37). Göstergebilimsel analiz; liman mekânları, pastel renkler, sade kıyafetler, nostaljik müzik ve sessizlik gibi motiflerin, yalnızlık, dayanışma, umut ve toplumsal adalet temalarını nasıl desteklediğini açığa çıkarmıştır (Metz, 1974, s. 39). Anlatı analizi ise her iki filmin hikâye yapısını, karakter gelişimini, çatışma yapısını ve açık uçlu finallerini inceleyerek, bu temaların anlatısal bağlamda nasıl işlendiğini çözümlemiştir (Bordwell, 1985, s. 33).

Örneğin her iki filmde de dayanışma sahneleri (konser, restoran), göstergebilimsel olarak sıcak renkler ve müzikle desteklenmiş; anlatısal olarak ise yeni denge aşamasını temsil etmiştir (Propp, 1968, s. 36). Yalnızlık teması, soğuk mekânlar ve sessizlik motifleriyle görselleştirilmiş; anlatısal olarak, karakterlerin topluluğa entegrasyon çabalarıyla dengelenmiştir (Todorov, 1977, s. 48). Bu bütüncül yaklaşım, filmlerin hem estetik hem de ideolojik katmanlarını anlamayı sağlamıştır.

5.4.1.11 Kaurismäki'nin Sinematografik Evreni

Le Havre ve *Umudun Öteki Yüzü*; Kaurismäki'nin minimalist estetik, insancıl dünya görüşü ve toplumsal eleştiri gibi sinematografik evreninin temel özelliklerini yansıtmıştır. Ortak temalar (yalnızlık, dayanışma, umut, belirsizlik, toplumsal adalet) ve motifler (liman mekânları, pastel renkler, sade kıyafetler, nostaljik müzik, sessizlik), filmlerin hem yerel hem de evrensel boyutlarını birleştirmiştir (Nestingen, 2008, s. 18). Göstergebilimsel analiz ve anlatı analizi söz konusu unsurların, Kaurismäki'nin modern toplumun adaletsizliklerine karşı sessiz ama etkili bir direniş öyküsü sunduğunu ortaya koymuştur.

Filmler mülteci krizini bireysel hikâyeler üzerinden ele alarak, izleyiciyi evrensel insani sorunlara duyarlı olmaya çağırmıştır. Kaurismäki'nin ironik ama umut dolu üslubu, bu temaları abartılı bir didaktizm olmadan işleyerek, izleyiciyi kendi yorumlarını oluşturmaya teşvik etmiştir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 79). Bu bağlamda, *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü*,

Kaurismäki'nin sinemasının hem estetik hem de ideolojik zenginliğini anlamak için güçlü bir çerçeve sunmuştur.

Tablo 5, *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* filmlerinin ortak temalarını ve motiflerini, göstergebilimsel ve anlatısal analiz çerçevesinde özetlemektedir.

Tablo 5. *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* filmlerinin ortak temaları ve motifleri

Kategori	Tema/Motif	Açıklama	Tematik Katkı	Film Örneği	Referans
Tema	Yalnızlık ve Toplumsal Dışlanma	Mülteci karakterlerin fiziksel ve duygusal izolasyonu, modern toplumun yabancılaştırıcı tutumu.	Kapitalist sistemin bireyi nesneleştirmesi, toplumsal adaletsizlik eleştirisi.	*Le Havre*: Idrissa'nın konteyner sahnesi; *Umudun Öteki Yüzü*: Khaled'in mülteci kampı.	Baudrillard (1994); Eco (1976)
Tema	Dayanışma ve İnsani Direniş	İşçi sınıfı topluluklarının mültecilere yardımı, kolektif çaba.	Kapitalizme karşı topluluğun gücü, insani direnç.	*Le Havre*: Yardım konseri; *Umudun Öteki Yüzü*: Restoran sahnesi.	Nestingen (2008); Propp (1968)
Tema	Umut ve Belirsizlik	Mülteci karakterlerin umut arayışı, toplumsal baskılarla dengelenmiş belirsizlik.	Umut ile çözümsüzlük arasındaki gerilim, gerçekçi dünya görüşü.	*Le Havre*: Idrissa'nın belirsiz sonu; *Umudun Öteki Yüzü*: Khaled'in yaralı finali.	Bordwell (1985); Todorov (1977)
Tema	Toplumsal Adalet ve Eleştiri	Devlet bürokrasisi ve kapitalist sistemin adaletsizliklerine eleştiri.	Sistemsel baskı, bireyin sınırlı direnci, toplumsal eleştiri.	*Le Havre*: Polis baskısı; *Umudun Öteki Yüzü*: Neonazi tehditleri.	Baudrillard (1994); Bordwell & Thompson (2010)
Motif	Liman Mekânları	Soğuk ve kasvetli limanlar, yalnızlık ve umut sembolü.	Yabancılaşma, özgürlük ve umut çağrışımı.	*Le Havre*: Le Havre limanı; *Umudun Öteki Yüzü*: Helsinki limanı.	Lefebvre (1991); Tuan (1977)
Motif	Pastel Renk Paleti	Soğuk maviler ve griler; nadir parlak renkler umut göstergesi.	Melankoli, yalnızlık, umut ve direnç.	*Le Havre*: Sarı ışıklı bar; *Umudun Öteki Yüzü*: Kırmızı kâseler.	Barthes (1957); Eco (1976)
Motif	Sade Kıyafetler	Mütevazı kıyafetler, yıpranmış ve temiz kıyafet geçişleri.	Mütevazılık, dışlanma, topluma kabul.	*Le Havre*: Marcel'in ceketi; *Umudun Öteki Yüzü*: Khaled'in garson kıyafeti.	Baudrillard (1994); Eco (1976)
Motif	Nostaljik Müzik ve Sessizlik	Şansonlar, halk müzikleri, Rock'n Roll; sessizlik yalnızlık göstergesi.	Dayanışma, nostalji, yalnızlık, empati.	*Le Havre*: Konser müziği; *Umudun Öteki Yüzü*: Bar performansı, sessiz anlar.	Chion (1994); Metz (1974)

Tablo 5, *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü* filmlerinin ortak temalarını ve motiflerini birleştirerek, Kaurismäki'nin mültecilik deneyimi, yalnızlık, dayanışma ve toplumsal adalet

temalarını nasıl işlediğini ve minimalist estetiğiyle nasıl desteklediğini özetlemiştir. Göstergebilimsel ve anlatısal unsurlar, filmlerin hem estetik hem de ideolojik zenginliğini ortaya koyarak, Kaurismäki'nin sinematografik evreninin bütüncül bir analizini sunmuştur.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Mültecilik sorunu, modern dünyanın en karmaşık ve çok boyutlu meselelerinden biri olarak, Avrupa'nın toplumsal ve politik yapısını derinden etkilemektedir. 2015 yılında Suriye iç savaşının tetiklediği büyük göç dalgası, Avrupa'yı bir sığınma merkezi haline getirirken; toplumsal dayanışma, kültürel kimlik ve insan hakları gibi kavramları yeniden tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda sinema sanatı, mülteci deneyimlerini bireysel hikâyeler üzerinden işleyerek, toplumsal farkındalık yaratma ve stereotipik algılara karşı insani bir bakış açısı sunma potansiyeliyle öne çıkmıştır. Aki Kaurismäki'nin *Le Havre* (2011) ve *Umudun Öteki Yüzü* (2017) filmleri, mültecilik sorununu minimalist bir estetikle ve derin bir empatiyle ele alarak, Avrupa'daki bu çok katmanlı meselenin bireysel ve toplumsal yansımalarını güçlü bir şekilde ortaya koymuştur.

Bu çalışma, Kaurismäki'nin filmlerindeki mülteci temalarını analiz ederek, Avrupa'daki mültecilik sorununun sosyo-kültürel, politik ve insani boyutlarını değerlendirmiştir. *Le Havre*, Fransa bağlamında yerel halkın ve sivil toplumun Afrikalı bir mülteci çocuğa olan dayanışmasını işlerken; *Umudun Öteki Yüzü*, Finlandiya'daki gönüllü yardımları, bürokratik engelleri ve aşırı sağın yükselişini eleştirmiştir. Her iki film de mültecilik sorununun yalnızca politik bir mesele olmadığını, aynı zamanda bireylerin yaşamlarını derinden etkileyen bir insanlık sınavı olduğunu göstermiştir.

Kaurismäki'nin sinemasal dili, Avrupa gerçeğini sadece anlatmakla kalmamış, aynı zamanda göstergebilimsel bir eleştiri sunmuştur. Filmlerdeki liman mekânları, soğuk renk paletleri, sade kıyafetler ve titiz ses tasarımı; Avrupa'nın mültecilere yönelik dışlayıcı politikalarını ve toplumsal önyargılarını sembolize eden estetik tercihler olarak öne çıkmıştır. Bu minimalist estetik, mülteciliği bir "istatistik" olmaktan çıkarıp, mülteci karakterleri "tehdit" ya da "yük" olarak gören egemen söylemlere karşı onların bireysel onurunu ve insanlığını vurgulayan bir direniş alanı inşa etmiştir.

Tezin kavramsal çerçevesinde detaylandırıldığı üzere; geleneksel medya mecraları mültecileri sıklıkla "güvenlik tehdidi" veya "anonim kurbanlar" gibi çerçeveler içerisine hapsetmektedir. Kaurismäki'nin sineması, medyanın inşa ettiği bu kutuplaştırıcı söylemlere karşı güçlü bir denge oluşturmuştur. Yönetmen, ironik ama umut dolu üslubuyla mültecilik sorununu abartılı bir didaktizmden uzak durarak işlemiş; izleyiciyi medyadaki stereotipik algıları yapıbozuma uğratmaya ve kendi insani yorumunu oluşturmaya teşvik etmiştir.

Filmlerin yarattığı toplumsal farkındalık potansiyeli, Avrupa'daki mülteci krizinin acilen insanileştirilmesi gerektiğini savunan bir perspektif sunmaktadır. Her ne kadar geniş kitleler üzerindeki etkisi politik engeller nedeniyle sınırlı kalsa da, bu eserlerin uluslararası alanda yarattığı yankı, konunun insani bir zeminde tartışılmasına büyük katkı sağlamıştır.

Sonuç olarak, Aki Kaurismäki'nin incelenen filmleri, Avrupa gerçeğini hem eleştiren hem de insani bir alternatif sunan sanatsal birer manifestodur. Sinema sanatının toplumsal meselelere ayna tutma gücü, bu filmler aracılığıyla bir kez daha ortaya konmuş; mültecilik sorununun çözümünün sadece bürokratik düzenlemelerle değil, medyadaki olumsuz temsilleri yıkan toplumsal bir empati, kolektif dayanışma ve hümanist bir bakış açısıyla mümkün olabileceği vurgulanmıştır.

KAYNAKÇA

Abadan-Unat, N. (2002). *Bitmeyen göç: Konuk işçilikten ulus-ötesi yurttaşlığa*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ager, A., & Strang, A. (2008). Understanding integration: A conceptual framework. *Journal of Refugee Studies, 21*(2), 166–191. https://doi.org/10.1093/jrs/fen016

Ahmed, A., & Hammarstedt, M. (2019). Ethnic discrimination in the Swedish housing market: Evidence from a field experiment. *Journal of Housing Economics, 44*, 1–10. https://doi.org/10.1016/j.jhe.2018.10.004

Ahmed, S. (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. Routledge.

AIDA (Asylum Information Database). (2023). *Country report: Greece*. https://asylumineurope.org/reports/country/greece

Arolainen, L. (1999, 25 Nisan). Aki ja Mika Kaurismäki saivat eniten tukea. *Helsingin Sanomat*.

Bacon, H. (2016). The ethics of representation in the films of Aki Kaurismäki. In A. Kallenberg & H. Bacon (Eds.), *Aki Kaurismäki's cinema: The art of compassion* (pp. 187–204). Helsinki University Press.

Badiou, A. (2003). *Ethics: An essay on the understanding of evil*. Verso.

Bagh, P. v. (2011). Aki Kaurismäki: A master of minimalism. *Film Comment, 47*(4), 36–39.

Balibar, E. (2005). *We, the people of Europe? Reflections on transnational citizenship*. Princeton University Press.

Balibar, E. (2009). Europe as borderland. *Environment and Planning D: Society and Space, 27*(2), 190–215. https://doi.org/10.1068/d13008

Balibar, E. (2016). The genealogy of the stranger: Migration and politics. *Theory, Culture & Society, 33*(7–8), 3–22.

BAMF (Federal Office for Migration and Refugees). (2022). *Asylum statistics in Germany: 2022*. https://www.bamf.de/EN/Themen/Asylpolitik/asylzahlen.html

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press.

Bennett, S. (2018). *Constructions of migrant integration in British public discourse: Becoming British*. Bloomsbury Publishing.

Berlinale. (2017). *Silver Bear for Umudun Öteki Yüzü*. https://www.berlinale.de/en/archive/2017/awards

Bilis, Ö. P. (2004). *Doksanlı yıllar sonrası Alman sinemasında Türk temsilleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film art: An introduction* (9th ed.). McGraw-Hill.

Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.

Breger, C. (2015). Simple truths, complex framings, and crucial specifications: Aki Kaurismäki's Le Havre, *MLN*, *130* (3), 506-527.

Byrne, R., Noll, G., & Vedsted-Hansen, J. (2004). Understanding refugee law in an enlarged European Union. *European Journal of International Law, 15*(2), 355–379. https://doi.org/10.1093/ejil/15.2.355

Cannes. (2011). *Le Havre at Cannes Film Festival*. https://www.festival-cannes.com/en/films/le-havre

Cardullo, B. (2006). Finnish character: An interview with Aki Kaurismäki, *Film Quarterly*, *59*(4), 4-10.

Castles, S., & Miller, M. J. (1998). *The age of migration: International population movements in the modern world*. Macmillan.

Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.

Crawley, H., Duvell, F., Jones, K., McMahon, S., & Sigona, N. (2017). *Unravelling Europe's 'migration crisis'*. Policy Press.

de Certeau, M. (2008). *The practice of everyday life*. University of California Press.

Derrida, J. (2010). Ağırlama sözcüğü. *MonoKL*, *Levinas Özel Sayısı 4*/ VIII-IX, 562-576.

Dustmann, C., Fasani, F., Frattini, T., Minale, L., & Schönberg, U. (2017). On the economics and politics of refugee migration. *Economic Policy, 32*(91), 497–550. https://doi.org/10.1093/epolic/eix008

Dyer, R. (1998). *Stars*. British Film Institute.

Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.

Ergüven, M., & Özturanlı, A. (2013). Uluslararası mülteci hukuku ve Türkiye. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 62*(4), 1017–1032.

ESS (European Social Survey). (2022). *Attitudes towards immigration in Europe*. https://www.europeansocialsurvey.org

European Commission. (2016). *EU relocation plan: Progress report*. https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/cs/ip_16_2435

European Commission. (2020). *New Pact on Migration and Asylum*. https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/promoting-our-european-way-life/new-pact-migration-and-asylum_en

European Migration Network (2022). Annual Report on Migration and Asylum Finland 2021. https://home-affairs.ec.europa.eu/system/files/2022-09/arm2021_finland_english.pdf

Eurostat. (2023). *Asylum and managed migration statistics*. https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Asylum_statistics

Fassin, D. (2016). From right to favor: The refugee crisis as moral question. *Institute for Advanced Story*. https://www.ias.edu/news/fassin-refugees-thenation

Fazel, M., Wheeler, J., & Danesh, J. (2012). Prevalence of serious mental disorder in 7000 refugees resettled in Western countries. *The Lancet, 359*(9312), 1309–1314. https://doi.org/10.1016/S0140-6736(02)08236-6

FEANTSA. (2022). *Housing exclusion in Europe: 2022 overview*. https://www.feantsa.org/public/user/Resources/reports/2022/Rapport_Europe_GB_2022_V3_Planches_Corrected.pdf

FRA (European Union Agency for Fundamental Rights). (2019). *Second European Union minorities and discrimination survey*. https://fra.europa.eu/en/publication/2019/second-eu-minorities-discrimination-survey

Fratzke, S. (2015). *Not adding up: The fading promise of Europe's Dublin system*. Migration Policy Institute. https://www.migrationpolicy.org/research/not-adding-fading-promise-europes-dublin-system

Frontex. (2023). *Migratory situation in 2022*. https://prd.frontex.europa.eu/document/risk-analysis-for-2022-2023/

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.

Georgiou, M., & Zaborowski, R. (2017). *Media coverage of the 'refugee crisis': A cross-European perspective*. Council of Europe Report. https://rm.coe.int/1680706b00

Gledhill, C. (1991). *Stardom: Industry of desire*. Routledge.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.

Grassilli, M. (2008). Migrant cinema: Transnational and guerrilla practices of film production and representation. *Journal of Ethnicand Migration Studies*. *34*(98), 1237 - 1255.

Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics: An attempt at a method*. University of Nebraska Press.

Harkness, G. (2012). Out of bounds: Cultural barriers to female sports participation in Qatar. *The International Journal Of The History Of Sport*, *29*(15), 2162-2183. Doi: 10.1080/09523367.2012.721595

Holst-Knudsen, H. (2018). Subversive imitation: Agnès Varda's "Le Bonheur". *Women's Studies*, *47*(5), 504–526.

HRW (Human Rights Watch). (2016). *Hungary: Migrants Abused at the Border*. https://www.hrw.org/news/2022/03/10/hungary-abusive-migration-practices

International Labour Organization. (2004). *Towards a fair deal for migrant workers in the global economy*. International Labour Conference Report. https://www.ilo.org/public/english/standards/relm/ilc/ilc92/pdf/rep-vi.pdf

International Labour Organization. (2005). *Migration and development: A global perspective*. ILO Report. https://www.ilo.org/global/topics/labour-migration/publications/WCMS_075054/lang--en/index.htm

IOM (International Organization for Migration). (2022). *World migration report 2022*. https://worldmigrationreport.iom.int/what-we-do/world-migration-report-2022

Kääpä, P. (2004) The working class has no Fatherland: Aki Kaurismäki's films and the transcendence of national untranslatability, In Nestingen, A. (ed.) *Search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and Contexts, Beaverton, Aspasia Books*, International Journal of Finnish Studies, (p. 77–95).

Kohli, R. K. S. (2011). Working to ensure safety, belonging and success for unaccompanied asylum-seeking children. *Child Abuse Review, 20*, 311–323.

Kolker, R. P. (1999) *Yalnızlık sineması*. (Çev. Ertan Yılmaz) Öteki Yayınları, İstanbul.

Kovačević, N. (2012). Europe as host/hostage. *International Journal of Postcolonial Studies*, *14*(3), 361-376, DOI: 10.1080/1369801X.2012.704496

Krzyżanowski, M. (2018). 'Crisis' and migration in Poland: Discursive shifts, anti-pluralism and the politicisation of exclusion. *British Sociological Association, 52*(3), 612-618. https://doi.org/10.1177/0038038518757952

Kulturstiftung. (2022). *Annual Report 2022*. https://res.cloudinary.com/allianz-foundation/image/upload/v1686307594/2022_AKS_Bestaetigungsvermerk_58ac1f5ba4_638d1064b4.pdf

Kyösola, S. (2004). The archivist's nostalgia. In A. Nestingen (Ed.), *In search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and contexts*. (pp. 46–62). Ontario: Aspasia books

Lacan, J. (2010). *The seminar of Jacques Lacan: Book II*. W. W. Norton & Company.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell Publishing.

Loescher, G. (1993). *Beyond charity: International cooperation and the global refugee crisis*. Oxford University Press.

Loshitzky, Y. (2010). *Screening strangers: Migration and diaspora in contemporary European cinema*. Indiana University Press.

Malik, S. (1996). Beyond "The Cinema of Duty?" The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s. Andrew Higson (der.), *DissolvingViews: KeyWritings on British Cinema*, London: Cassell. ss. 202-215.

Marfleet, P. (2006). *Refugees in a global era*. Palgrave Macmillan.

Massey, D. S. (1999). International migration at the dawn of the twenty-first century: The role of the state. *Population and Development Review, 25*(2), 303–322. https://doi.org/10.1111/j.1728-4457.1999.00303.x

McAdam, J. (2007). *Complementary protection in international refugee law*. Oxford University Press.

Mead, G. H. (1972). *The philosophy of the act*. University of Chicago Press.

Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema*. University of Chicago Press.

Miller, T., Govil, N., McMurria, J., & Maxwell, R. (2000). *Global Hollywood*. British Film Institute.

Médecins Sans Frontières [MSF] (2020). *Summary of MSF medical humanitarian ınterventıon on border violence in the Balkans: 2016-2020* [Briefing Note], Brussels.

Mudde, C. (2019). *The far right today*. Polity Press.

Nacak, O. (2019). *Nefret ve öteki* https://www.oguzhannacak.com/post/nefret-ve-b%C3%BCy%C3%BCk-%C3%B6teki

Naficy, H. (1995). Phobic spaces and liminal panics: Independent Transnational Film Genre. *Suitcase*, *1&2*.

Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press, New Jersey.

Nava, M. (2007). *Visceral cosmopolitanism: Gender, culture, and the normalization of difference*. Berg

Nestingen, A. (2004). Leaving home: Global circulation and Aki Kaurismäki's Ariel', in A. Nestingen (ed.) *In search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and contexts*, Aspasia Books, (pp. 96–115).

Nestingen, A. (2008). *Crime and fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*. University of Washington Press.

Nestingen, A. (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian stories*. Wallflower Press.

OECD. (2021). *International migration outlook 2021*. https://www.oecd.org/en/publications/international-migration-outlook-2021_29f23e9d-en.html

Özer, Y. Y. (2015). *Uluslararası göç ve yabancı düşmanlığı*. DER Kitabevi Yayınevi.

Özkoçak, Y. (2019). Göçmen ve sinema: Avrupa göçmen sineması ve Türk asıllı yönetmenler, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *3*(3), 429-452.

Peden, S. (2012). "Our Aki" The auteurial-national nexus and Aki Kaurismaki's Finland trilogy. PhD Thesis. Bachelor of Arts, The University of Western Australia.

Peirce, C. S. (1931). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne & P. Weiss, Eds.). Harvard University Press.

Peköz, M. (2002). *Uluslararası göç ve toplumsal etkileri*. Evrensel Basım Yayın.

Penninx, R. & Spencer, D. (2008). *Migration and integration in Europe: The state of research*, Oxford Üniversitesi ve ESRC Yayınları.

Pew Research Center. (2017). *European attitudes towards Muslims*.

Phillimore, J. (2020). Refugee-Integration-Opportunity structures: Shifting the focus from refugees to context. *Journal of Refugee Studies, 33*(4), 789–806. https://doi.org/10.1093/jrs/feaa012

Ponzanesi, S. (2012). *Postcolonial cinema studies*. Routledge, Taylor & Francis.

Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (2nd ed.). University of Texas Press.

Rascaroli, L. (2013). Becoming-minor in a sustainable Europe, *Screen*, 54(3), 323–340.

Richmond, A. H. (1988). Socio-cultural adaptation and conflict in immigrant-receiving countries. In C. Stahl (Ed.) *International Migration Today*. *Volume 2: Emerging issues*, Paris: Unesco/ University Western Australia.

Rosi, G. (2016). *Fuocoammare* [Documentary]. 21uno Film.

Rotha, P. (1968). Belge filmciliğinin bazı ilkeleri, *Türk Dili Dergisi*, *Sinema Özel Sayısı*, *Ocak* (196), 341-343.

Sand, G. (2018). *Die 'Flüchtlingskrise' in den Medien*. Otto Brenner Stiftung.

Saussure, F. de. (1916). *Course in general linguistics* (W. Baskin, Trans.). McGraw-Hill.

SCB (Statistics Sweden). (2021). *Integration and discrimination in Sweden: 2021 report*. https://www.scb.se/integration

Shohat, E. ve Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism*. London: Routledge

Simmel, G. (1972). *On individuality and social forms*. University of Chicago Press.

Skeldon, R. (1997). *Migration and development: A global perspective*. Longman.

Soila, T., Widding, A. S., & Iversen, G. (1998). *Nordic national cinemas*. Routledge.

Solanas, F. & Getino, O. 2000. Towards a Third Cinema, Stam, R. & Miller, T. M. (Eds.) *Film Theory: An Anthology*. M.A.: Blackwell. s. 265-286

Taylor, K. (2002, 25 Ekim). Kaurismäki boycotts New York Film Festival. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/film/2002/oct/25/news

Todorov, T. (1977). *The poetics of prose*. Cornell University Press.

Toksöz, G. (2006). *Uluslararası emek göçü*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Toiviainen, S. (2002). Aki Kaurismäki's cinematic roots. *Finnish Film Studies, 1*(1), 12–25.

Triandafyllidou, A. (2018). A 'refugee crisis' unfolding: 'Real' events and their interpretation in media and political debates. *Journal of Immigrant & Refugee Studies, 16*(1–2), 198–216. https://doi.org/10.1080/15562948.2017.1309089

Trifonova, A. (2018). Strategies for digital creative pedagogies in today's education. In Active LearningBeyond the Future. IntechOpen. DOI: http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.80695.

Tuan, Y.-F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.

Tura, S. (2010). *Lacan ve psikanaliz*. Metis Yayınları.

Udlændingestyrelsen (Danish Immigration Service). (2022). *Asylum policy in Denmark: 2022 overview*. https://www.uim.dk/asylum-policy

Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler: Sinema ve ulusötesi oluşumlar*. Dost Yayınları.

UN Refugee Agency [UNHCR] (2016). *Global trends: Forced displacement in 2015*. https://www.unhcr.org/globaltrends2015

UNHCR (2022). *The campaign for refugee education*. https://reporting.unhcr.org/education-report-2022-campaign-refugee-education

UNHCR. (2023). *Global trends: Forced displacement in 2022*. https://www.unhcr.org/global-trends-report-2022

UNICEF. (2022). *Refugee and migrant children in Europe*. https://www.unicef.org/eca/refugee-and-migrant-children

Werner, R. (2004). Jedermanns feind. Robert Fischer (Hrsg). In *Interview mit Ina Ginsburg, Fassbinder über Fassbinder* (ss. 469-482). Verlag der Autoren: Frankfurter am Main.

WHO (World Health Organization). (2022). *Health of refugees and migrants in Europe*. https://www.who.int/europe/health-topics/refugee-and-migrant-health

World Bank. (2018). *Groundswell: Preparing for internal climate migration*. https://www.worldbank.org/en/news/feature/2018/03/19/meeting-the-challenges-of-climate-migration

World Bank. (2022). *Gender and migration data*. https://documents1.worldbank.org/curated/en/099144308222413557/pdf/IDU1d9b7dc781cc45141681a37018a01e390d792.pdf

Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı rüyalar: Avrupa göçmen sineması*. Ankara: De Ki Yayıncılık.

Zschirnt, E., & Ruedin, D. (2016). Ethnic discrimination in hiring decisions: A meta-analysis of correspondence tests 1990–2015. *Journal of Ethnic and Migration Studies, 42*(7), 1115–1134. https://doi.org/10.1080/1369183X.2015.1133279