

“Umudun Öteki Yüzü” Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi Bağlamında Mültecilik

Gökhan GÜLTEKİN¹

Özet

Bu çalışma, mültecilerin umut dolu yolculuğunun, aslında ne tür sorunları da beraberinde getirdiğini Aki Kaurismäki'nin *Umudun Öteki Yüzü* (Toivon tuolla puolen, 2017) adlı filmi üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla, çalışmada öncelikle göç, göçmenlik, mültecilik, göç-sinema ilişkisi ve Aki Kaurismäki sinemasına dair genel bilgiler ile kavramlara yer verilmiştir. Daha sonra örnekleme dâhil edilen film, Barthes'ın göstergibilimsel yöntemi çerçevesinde analiz edilmiş; filmdeki göstergeler, gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında değerlendirilerek mültecilerin yaşadığı sorunların nasıl yansıtıldığına yönelik anlama ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu analiz sonucunda, Finlandiya'daki mülteci ve göçmenlere karşı takındığı insani tavırla tanınan Kaurismäki'nin, filmde kullandığı çeşitli göstergelerle hem mülteci sorununa hem de mülteciler için bir umudun her zaman olması gerektiğine vurgu yaptığı gözlemlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Mülteci, Göstergibilim, Barthes, *Umudun Öteki Yüzü*, Aki Kaurismäki.

Refugee in The Context of The Semiotic Analysis of The Movie “The Other Side Of Hope”

Abstract

The aim of this study is to discuss what kind of problems refugees face during their journey full of hope with the help of the film *The Other Side of Hope* (Toivon tuolla puolen, 2017) by Aki Kaurismäki. For this reason, firstly terms about immigration, migration, migration-cinema relationship and general knowledge about Aki Kaurismäki cinema have

¹ Arş. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi, cinegultekin@gmail.com **Orcid ID:** 0000-0002-7928-3829
Bu makaleye atf için: Gültekin, G. (2021). “Umudun Öteki Yüzü” Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi Bağlamında Mültecilik. *Aksaray İletişim Dergisi*, 3(1), 62-85. doi:10.47771/aid.835468

been included. Then, the film which has been included to the sample and it has been analyzed within the scope of Barthes's semiological method; the indicators in the film has been evaluated in terms of indicative-indicated relationship and it has been tried to be understood how the problems of the refugees are reflected. As a result of this analysis, it has been observed that Kaurismäki, who is known with the humanistic attitude for the refugees and immigrants in Finland, has emphasized that there should always be hope for both refugees and refugee problem.

Key words: Refugee, Semiotics, Barthes, *The Other Side of Hope*, Aki Kaurismaki.

Giriş

İnsanlar çok eski zamanlardan itibaren, yaşamlarını sürdürdükleri yerleri başka yerlere gitmek için terk etmiştir. Özellikle tarım hayatına geçilene kadar pek çok insan, toplu ya da bireysel olarak, yaşanılan yerden daha 'iyi' olacağına inanılan başka coğrafyalara doğru hareket etmiştir. Oğuz Gök (2016: 66), coğrafi koşullar, ekonomik nedenler, toplumsal, siyasal gelişmeler ve savaşlar gibi etkenler nedeniyle insan hareketliliğinin yüzyıllardır devam ettiğini ifade eder. En nihayetinde bu hareketlilik 'göç' şeklinde kavramsallaştırılmıştır.

"Göç (az veya çok), bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine, yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketi" şeklinde tanımlanabilir (Marshall, 1999: 685). Bu hareketliliğin, toplumlara sosyal, ekonomik, kültürel, siyasi ve psikolojik olarak olumlu ya da olumsuz etkileri olduğu düşünülebilir; fakat göçün, uyum sorunlarını da beraberinde getirdiğini unutmamak gerekir (Tekeli, 2008: 173-174). İnsanlar hem göç esnasında hem de göç ettikleri ülkede şiddet, gasp, tecavüz, dışlanma vb. pek çok eyleme de maruz kalabilmektedir. Hatta ülkeye gidiş şekillerine göre mülteci statüsünü sokulmakta, gidilen ülkenin politikaları doğrultusunda da sınır dışı edilebilmektedir. Dolayısıyla göç, hem umut vadeden hem de acı sonuçların ortaya çıkmasına sebep olacak bir yolculuktur. Dahası, sadece fiziksel değil, insanın terk ettiği ya da gideceği yeri, başına gelenleri, hayallerini veya hayal kırıklıklarını sürekli olarak düşündüğü zihinsel bir yolculuktur. İnsanı ve toplumu bu denli etkileyen göç olgusuna, sinemanın sıkıca sarılması kaçınılmaz olmuştur.

İnsanın göç edişini, toprağından ya da evinden zorla koparılmasını, isteyerek ayrılmasını veya ayrılmak zorunda bırakılmasını öyküleştiren filmler, genellikle 'diaspora', 'sürgün' ve 'göç(men)' sineması gibi isimler altında karşımıza çıkmaktadır. Bu filmler arasında bazı farklar bulunmaktadır. Örneğin 'sürgün sineması'nda, evinden veya yurdundan bir şekilde uzakta kalan bireye geri dönme motivasyonu yüklenmektedir (Kolker, 1999: 74). Buna karşın,

'göçmen sineması'nda bireye yüklenen motivasyon, genellikle topluma uyum sağlayıp sağlayamama, kendi kültürünü yaşatmaya çalışma ya da asimile olma ve gidilen yeni vatanda var olma çabası üzerinedir. Öte yandan Özkoçak'ın (2019: 436) vurguladığı gibi, bu filmlerde sadece göç eden bireye ele alınmamaktadır; bizzat göç eden yönetmenler tarafından çekilen filmler de aynı isimler altında düşünülebilmektedir. Dolayısıyla bir şekilde toprağını terk edip, başka ülkelere giden sinemacıların yaptığı filmlerle, göçün konu edildiği filmleri de birbirinden ayırt etmek gerekmektedir. Bu minvalde, göçmen yönetmenlerin çektiği filmlerin 'aksanlı sinema' adıyla da anıldığı gözlemlenir. Naficy (2001: 10), ortaya koyduğu bu kavram ile Batı'da yaşayan sürgün, diasporik ya da postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların, 1960'lardan itibaren hem kendi ülkeleriyle hem de yerleştikleri ülkelerle aralarında oluşan gerilimi yansıttıkları filmleri vurgular.

Görüldüğü üzere göç, ne şekilde ve hangi amaçla gerçekleşirse gerçekleşsin sinemada kullanılan önemli bir temadır. Üstelik bu temanın kullanılması için, yönetmenin göçmen olmasına da gerek yoktur. Dolayısıyla sinema-göç ilişkisi üzerine yapılacak bir çalışmada, filmlerde göç ve göçmen/mülteci temsiline mi yoksa göçmen yönetmenlerin filmlerine mi vurgu yapılacağına belirlenmesi gerekmektedir. Bu çalışma, mültecilik meselesine vurgu yapmayı tercih etmiş ve mültecilerin umut dolu yolculuğunun, aslında ne tür sorunları da beraberinde getirdiğini Aki Kaurismäki'nin *Umudun Öteki Yüzü* (Toivon tuolla puolen, 2017) adlı filmi kapsamında tartışmayı amaçlamıştır. Bu amaç kapsamında öncelikle göç, göçmen ve mülteci kavramları, göçün ortaya çıkardığı sorunlar, göç-sinema ilişkisi ve Aki Kaurismäki sinemasına dair genel bilgilerin yer aldığı kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Daha sonra çalışmanın metodoloji kısmına geçilmiş, örnekleme alınan filmin analiz edileceği yöntem; Barthes'ın göstergebilimine ilişkin temel bazı bilgiler aktarılmış ve *Umudun Öteki Yüzü* filmi Barthes'ın göstergebilimsel anlayışı çerçevesinde çözümlenmiştir. Böylece filmdeki göstergeler aracılığıyla, mültecilerin umutları ve hayal kırıklıklarına dair anlama ulaşılmaya çalışılmıştır.

Kavramsal Çerçeve

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri bir şekilde insanların gündeminde olan göç, TDK'ya göre "ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret" anlamına gelmektedir (sozluk.gov.tr). Uluslararası Göç Örgütü (IOM) ise göçü şu şekilde tanımlamaktadır (2013: 35-36): "Bir kişinin veya bir grup insanın uluslararası bir sınırı geçerek veya bir Devlet içinde yer değiştirmesi. Süresi, yapısı ve nedeni ne olursa olsun

insanların yer değiştirdiği nüfus hareketleridir. Buna, mültecilerin, yerinden edilmiş kişilerin, ekonomik göçmenlerin, aile birleşimi gibi farklı amaçlarla hareket eden kişilerin göçü de dâhildir.” Bu tanımlamada, ulusal ya da uluslararası boyutları olan göçün, göçmenlik ve mülteci kavramlarını beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır.

William Petersen’a göre en basit anlamıyla göç; ilkel, zorlama sonucu, tercihen ya da kitlesel olmak üzere dört tipte gerçekleşebilmektedir (Akt. Yalçın, 2004: 14-16). Göçü tercihen seçenler ya da göç etmek zorunda kalanlar ise farklı statülerde değerlendirilir. Her ne şekilde olursa olsun doğup büyüdüğü ülkeden başka ülkeye tercihen göç eden kişiler ‘göçmen’ olarak adlandırılmaktadır. Bu kişiler, buldukları ülkedeki olumsuz koşullar (itici faktörler) veya gidecekleri ülkedeki olumlu koşullar (çekici faktörler) nedeniyle, gönüllü olarak göç eder. Buna karşın mülteciler, buldukları ülkedeki zulüm ve ölüm tehdidiyle karşılaştıkları için, gönülsüz olarak başka ülkeye göç eden kişilerdir. Bir göçmen, vatandaşı olduğu ülkenin daima hayatını güvence altında tutmaya çalıştığını düşünebilirken; mülteci, ülkesinin artık güvenli bir yer olmadığını bilmekte ve daha güvenli bir yere gitmek zorunda kalmaktadır (Çakran ve Eren, 2017: 3-8).

Göçün ekonomi ve güvenlik başta olmak üzere çeşitli nedenleri bulunabilmektedir (Ekici ve Tuncel, 2015: 10). Bununla birlikte göçün merkezinde her şeyden önce insan vardır ve göç eyleminde bulunanlar onur, özgürlük, eşitlik, dayanışma, vatandaşlık ve eşitlik gibi temel insan haklarından mahrum kalabilmektedir (Akıncı vd., 2015: 61-62). Nitekim bunda göçün yoğunlaşmasının da büyük etkisi olmaktadır. Yoğunlaşan göçün diğer bir etkisiyse ırkçılığı da beraberinde arttırmasıdır. Özellikle modern zamanlara gelindiğinde ortaya çıkan ulus devletler, bir taraftan göç hareketlerinin hızlanmasına sebep olurken, diğer taraftan göçü engelleyecek politikalar düzenlemenin peşine düşmüştür. Buna bağlı olarak 1990’lara kadar başka ülkelerden gelen göçmenlerin kabulü noktasında ulusal politikalarla çeşitli düzenlemeler yapılırken; 1990’lı yıllardan itibaren Balkanlar, Orta Doğu ve Afrika’daki çatışmaların sebep olduğu yoğun göç dalgaları karşısında ulusal ve uluslararası yasalar yeterli gelmemiştir. Sonuç ise bazı ülkelerde iyiden iyiye yoğunlaşan göçmenlerin çoğunun, yasa dışı yollarla o ülkelerde bulunması olmuştur (Oğuz Gök, 2016: 66-67). Bu yönüyle düşünüldüğünde göç, pek çok ülke için suç kapsamına alınabilecek bir eylem; göç edenler ise suçlu statüsüne yerleştirilmektedir. Dolayısıyla bu tür bir anlayış, göçmenlerin güvenilir kişiler olduğu düşüncesini ortaya çıkarmakta (Topçuoğlu, 2012: 507), buna bağlı şekilde de göç edilen ülkedeki insanlarda ırkçı duyguları tetikleyebilmektedir.

İrkçi duyguların yoğunlaşması, bir taraftan göçün hedefi konumundaki ülkelerde göçmen veya mülteciye karşı bir hoşgörüsüzlük, dışlama, aşağılama, şiddet vb. eylemleri ortaya çıkartırken, diğer taraftan güvenlik politikalarının da iyiden iyiye sıkılaştırılmasına neden olabilmektedir. Bu açıdan Akçapar (2012: 564-565), özellikle 11 Eylül sonrası dönemde gelişmiş ülkelerin “tehdit altındayız” söylemine başvurarak göçü engellemeye yönelik politikalar geliştirdiğini vurgular. Günümüzde bunun belki de en iyi örneğini ABD başkanı Trump ortaya koymaktadır. Trump, Müslümanlara karşı ırkçı söylemleriyle ön plana çıkmış ve 2011 yılında başlayan Suriye krizi neticesinde ABD’ye hiçbir şekilde Suriyeli mülteci alınmaması gerektiğini savunmuştur (Oğuz Gök, 2016: 69).

Görüldüğü üzere, pek çok nedenle ve çeşitli şekillerde ortaya çıkabilen göç, hem bireyi hem de toplumu etkileyen önemli bir olgudur. Birey ve toplum üzerine bu denli etkisi olan bir olgunun sinemaya yansması da kaçınılmaz olmuştur. Sinema ile göç arasındaki ilişkinin en temel anlamdaysa iki şekilde gerçekleştiği söylenebilir. Birincisi, göçmen veya mülteci yönetmenlerin ortaya koyduğu filmler; ikincisi, göçmen ya da mülteci bireyin temsil edildiği filmler. Bu ikinci türde bazen köyden kente ya da bir kentten başka bir kente yönelik olarak gerçekleşen iç göçün; bazen de ülke sınırlarını aşan dış göçün göç eden birey üzerindeki etkileri ortaya koyulabilmektedir.

Filmlerdeki göçmen ya da mülteci temsiline vurgu yapan Ulusay (2008: 5), göçmenlerin kültürel pazarlar için bir hedef kitle niteliğinde olduğunu ve onların sorunlarının çok kültürlülük, melezlik gibi konularla birlikte farklı anlatı biçimlerinde filmlere konu edildiğini ifade etmektedir. Göçmen temsilleriyle birlikte, özellikle göçmen yönetmenleri odağına alarak ‘aksanlı sinema’ kavramını ortaya çıkartan Naficy (2001) ise göçmen yönetmenlerin ortaya koyduğu filmlerdeki stilin, sinemaya biçim ve içerik anlamlarda neler kazandırdığının da geniş çaplı bir incelemesini yapar.

Göçmen sinemasının özellikle 1990’ların ortasından itibaren bir tür olarak kabul görmeye başladığını ifade eden Yaren (2015: 208-209), bunda 1970’li yıllarda Avrupalı sinemacılar tarafından çekilen öncül filmlerin; 1980’lerde ise İngiltere’deki Siyah-Britanyalı filmleri ve Fransa’daki Kuzey Afrika kökenlileri niteleyen ‘beur filmleri’ gibi göçmen toplulukların sorunlarına odaklanan yapımların etkisi olduğunu vurgular.

Göçmen sineması her ne kadar ‘diaspora’, ‘sürgün’, ‘mülteci’, ‘post-kolonyal’, ‘aksanlı’, ‘üçüncü’, ‘ulus-ötesi’ vb. gibi farklı adları önüne katarak değerlendirilse de temelde ya göçmen veya mülteci yönetmenlerin filmlerini ifade ederken ya da göçmen veya mülteci

bireyleri temsil eden sinema yapımlarından bahsederken kullanılır. Dolayısıyla her ne şekilde adlandırılırsa adlandırılınsın, hepsinin ortaya çıkmasını sağlayan tek bir olgu vardır; göç.

2000'lere gelindiğinde göçmen filmlerinin sayısı ve çeşitlenmesi dikkat çekici oranda artmaya başlarken; bunda şüphesiz aynı yıllarda dünyanın pek çok ülkesinde yaşanan göç hareketliliğindeki yoğunlaşmanın payı olduğu düşünülebilir. Bu filmlerde göçmenlerin uyum sorunları, maruz kaldıkları ırkçı saldırılar, göç yolculuklarının zorluğu, gidilen ülkedeki bürokrasi, denetim ve göçmen politikaları daha çok ele alınır hâle geliyordu. Dahası, bu filmler sadece göçmen ya da mülteci yönetmenler tarafından perdeye yansıtılmıyordu. Özellikle Avrupalı yönetmenler, kendi ülkelerinde her geçen gün yoğunlaşan mültecileri daha iyi anlamaya çalışmış olacak ki, göç ve mülteci sorunu üzerine farkındalık yaratma peşine biraz daha fazla düşmeye başladı. Yaren'in (2015: 213) listelediği; *Bu Dünyada* (In This World, Michael Winterbottom, 2002), *Sürgün* (Exils, Tony Gatlif, 2004), *Hoş geldin* (Welcome, Philippe Lioret, 2009), *Le Havre* (Aki Kaurismäki, 2011), *Memleket* (Terraferma Emanuele Crialese, 2011), *İşte Özgür Dünya* (It's a Free World, Ken Loach, 2007), *Biutiful* (A. G. Innaritu, 2010), *İllegal* (Illégal, O. Masset-Depasse, 2010) gibi filmler, bu açıdan örnek gösterilebilir.

Bugün, dünyanın çeşitli yerlerindeki milyonlarca insan çatışmalar, doğal afetler, zulüm, şiddet, ekonomik kaygılar, umutlar vb. sebeplerle göç edebilmektedir. Özellikle çatışmalar veya iç savaş, insanların vatanından uzak olmasına ve başka ülkelere sığınmasına sebep olmaktadır. Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (BMMYK-UNHCR) tarafından 2015 yılında yayınlanan World at War: Global Trends Forced Displacement in 2014 başlıklı rapora göre 59,5 milyon birey, savaş ve çatışmalar nedeniyle, zorla yerinden edilmiş durumdadır. Suriye, bunun en iyi örneğidir (Çakran ve Eren, 2017: 2). Suriye'deki milyonlarca insanın, iç savaş ve çatışmalar nedeniyle topraklarını terk etmek zorunda olmaları, sinemanın da yakından ilgilendiği bir durum olmuş; son birkaç yıldır Avrupalı yönetmenler Suriyeli mültecilerin sorunlarına odaklandıkları filmler çekmiştir. Bunlardan birisi de bu çalışmada analiz edilen *Umudun Öteki Yüzü* filminin yönetmeni Aki Kaurismäki'dir.

1957 yılında Finlandiya'da doğan Aki Kaurismäki, sinemaya 1980'lerin başında oyunculuk ve senaryo yazarlığı yaparak başlamıştır. Kaurismäki'nin ilk uzun metrajlı filmi 1983'te Rus yazar Dostoyevski'nin romanından uyarladığı *Suç ve Ceza*'dır. Diğer edebiyat uyarlamaları arasında Shakespeare'in Hamlet eserinden uyarladığı ve Helsinki sanayi bölgesinde geçen garip olaylarla kurguladığı *Hamlet Goes Business* (Hamlet liikemaailmassa, 1987) ve

Puccini'nin La Boheme operası sayesinde ünlü olan *Bohemian Life* (La vie de boheme, 1992) adlı filmleri yer almaktadır (Cardullo, 2012: 226-227).

Kaurismäki'nin kara mizahı, melankolisi ve kaybeden, uyumsuz, isyankâr kahramanlarının hâkim olduğu özgün bir anlatı yapısı vardır. Biçimsel ve tematik açıdan stabil ve dizgesel bir sinemacı olarak kabul edilen Kaurismäki'nin en önemli özellikleri yalın anlatımı ve geleneksel değerleri işlemesidir. Öte yandan Kaurismäki, sert bir üslupla, umutsuz insani varlığa savunmacı bir cevap olarak kara mizah kullanmaktadır (Cardullo, 2012: 226). Bazı filmleri doğaçlama üzerine kuruludur, yani senaryosu yoktur. Setteki karakterlere diyalog yazdırdığı da görülmektedir (Nesting, 2013: 38).

Kaurismäki, hikâyesini anlatırken ve karakterlerini oluştururken 'yolculuk' temasına başvurur. Karakterlerini izole edilmiş, yabancılaşmış insanlar arasından seçerken; onları daha iyi bir noktaya ulaştırmaya çalışması, destinasyon yaratma çabası ile filmlerindeki karakterlerin bir dizi kültürel-politik tartışmaya girmesi, yandaşlarının bulunması ve çatışmalara sahne olması göze çarpmaktadır (Nesting, 2013: 39). Karakterlerini genellikle Finlandiya işçi sınıfı ve kaybedenler; marjinalleşmiş ve yalnız insanlar arasından seçen Kaurismäki, öykülerinin insan hikâyelerine dayandığını ifade etmektedir. Tiyatro oyunculuğuna karşı olduğunu söyleyerek filmlerinde sıradan veya olayı bizzat deneyimleyen insanları kullanmaktadır (Cardullo, 2012: 234). Kaurismäki'nin kahramanları, içinde buldukları koşullardan arınıp, ütopyik bir yere doğru gitmez. Gidecekleri yer, onlara kurtuluşu vaat etmemekte; ancak bir umudu taşımakta ya da sadece var olabilme imkânını içinde barındırmaktadır (Nesting, 2013: 118-120).

Kaurismäki filmlerinde diyalog, kısa ifadelerle veya kısa süreli değiş tokuşlarla sınırlıdır. Aslında, duyduğumuz konuşmanın çoğu karakterlerden değil, onların izlediği televizyondan, filmlerden ya da dinlediği radyo ve müzik kutusundan gelmektedir. Bu insanlar izole edilmiş ve gerek bedensel gerekse manen parçalanmıştır (Cardullo, 2012: 229-230). Filmlerinin çoğunluğunda canlı bir müzikal performans kullanan Kaurismäki, çatışmaları müzik yoluyla derinleştirmektedir (Nesting, 2013: 26).

Filmlerinde gelecek, çaresizlerin ve evsizlerin kendilerine olduğu kadar birbirlerine de yardım etmesi gereken bir dünyadan oluşmakta, bu nedenle de adeta haklarından mahrum edilmiş bir toplum tablosu çizilmektedir. Ayrıca birçok filmi için "mutlu sonla mı bitmekte?" diye sorulduğunda hem "evet" hem de "hayır" cevabını vermek gerekir (Cardullo, 2012: 237-238). Yabancılaşma konusunda melodramatik unsurlar kullanan (Nesting, 2013: 42) Kaurismäki, yaşamın kenarına itilmiş, yersiz yurtsuz karakterlerini sunuş biçimi ve onları bu konuma iten

toplumsal değerlerin eleştirisinin yanında, bu insanların yaşamını daha anlaşılır kılmayı amaçlayan ahlaki sorumluluğun da bilincindedir (Ankara Sinema Derneği, t.y.).

Sanat sineması alanında küresel düzeyde kabul görmüş olan Aki Kaurismäki, 2011’de dünyanın en iyi 40 yönetmeni arasında 19. sırada yer almıştır. Kaurismäki, Cannes Film Festivali’nde Palme d’Or (Altın Palmiye)’a dört kez aday gösterilmiştir. 2011’de aynı festivalde *Umut Limanı* (Le Havre, 2011) adlı filmi ile FIPRESCI (Uluslararası Film Eleştirmenleri - Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) Ödülü’nü kazanmıştır. 1990’lı yıllarda Finlandiya’nın küçük film endüstrisinin öncü yeteneği olarak kabul edilen Kaurismäki, Finlandiya’nın dünyaya açılan uluslararası sanatçısı olarak kabul edilmektedir (Fipresci, t.y.).

Metodoloji

Bu çalışmanın amacı, mültecilerin umut dolu yolculuğunu ve bu yolculuğun beraberinde getirdiği sorunları bir bütün olarak anlamlandırmaya çalışmaktır. Bu minvalde, birer anlamlandırma alanı olarak düşünülebilecek olan filmler önemli olabilmektedir. Çalışmanın temele aldığı mültecilik sorununa dikkat çekebilmesi açısından ise özellikle göç filmlerinin evren olarak seçilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. Bu evrenden amaçlı örneklem alma yöntemiyle Aki Kaurismäki’nin yönetmenliğini yaptığı *Umudun Öteki Yüzü* filmi seçilmiş ve çalışma sadece bu film ile sınırlandırılmıştır. Örneklem bağlamında mültecilik sorunu üzerine anlamlandırma yapabilmek amacıyla, Barthes’ın göstergebilimsel yöntemi kullanılmıştır.

Göstergebilim, dünyayı anlamlandırmaya ve göstergelerin doğasını araştırmaya odaklanır (Gottdiener, 2005: 15). Göstergebilimin hareket noktasını oluşturan ‘gösterge’yi Rifat şu şekilde açıklamaktadır (2009: 11):

Gösterge, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Dolayısıyla sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir. Söz gelimi, toplumsal bir dizge (sistem) olan ve temelde insanlar arasında bildirişimi (iletişim) sağlayan ‘doğal diller’, gösterge diye adlandırılan birimlerin (örneğin sözcüklerin) kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur.

Göstergebilimin kavramsal kökeni, Eski Yunancada ‘gösterge’ ve ‘işaret’ anlamına gelen ‘semeion’ sözcüğüne dayanmaktadır (Erkman-Akerson, 2005: 49). 20. yüzyıla gelindiğinde göstergebilim; dil, dizgi, belirtke vs. gösterge dizelerini inceleyen bilim olarak kabul görmeye başlamıştır. Bu yönüyle dilbilimden ayrı ve bir anlamda onu kapsayıcı özellikte

değerlendirilen göstergebilim, “dilsel olmayan göstergelerin incelenmesi” olarak tanımlansa (Guiraud, 1994: 17) da bu kapsayışın Barthes tarafından kabul edilmediğini; göstergebilimin aslında dilbilimin alt dalı olarak görülmesi gerektiğini düşünmek de mümkündür. Zira Saussure, kendi temellerini attığı dilbilimi, ileride kurulacağını öngördüğü göstergebilimin altbölümü olarak düşünürken, Barthes ise bu düşüncenin tam tersini savunur; dilbilimin daha kapsayıcı olduğunu. Bunun temel sebebi, Barthes’ın dil olmadan göstergelerin anlamlandırılmayacağı düşüncesidir (Rifat, 2013: 184). Bu noktada Barthes’ın göstergebilimsel yöntemini kavrayabilmek için, öncelikle düşüncelerini etkileyen Saussure ve onun kurucusu olduğu dilbilime kısaca değinmek gerekir.

Dilbilim, genel kabuller çerçevesinde, Ferdinand de Saussure tarafından kurulmuştur. Saussure, dilbilim üzerindeki görüşlerini toplumsal ve ruhsal bir olgu olarak gördüğü “dil/söz” üzerine konumlandırırken, bireyin üstünde ortak bir dizge olarak kavramsallaştırdığı dilin işleyişini çözümlenmeye çalışır. Bu da konuşmaları oluşturan sözün incelenmesiyle olabilir. Bu anlamda Saussure için her dilsel ögenin, ancak diğer ögelerle ilişkisi açısından ele alınması ve dolayısıyla dil dışı özelliklerin dışta bırakılması gerekir. Böylece dil, Saussure’ün ‘gösteren’ ve ‘gösterilen’ ilişkilerinden meydana geldiğini söylediği ‘gösterge’lerle oluşturulmuş bir yapı olarak ortaya çıkar (Saussure, 1998; Rifat, 2013: 26; Stam vd., 2019: 29). Böyle bir anlayış, Saussure’ün tek boyutlu bir sistem üzerinden hareket ettiğini göstermektedir. Öte yandan Saussure, her ne kadar sadece dilbilime odaklanmış olsa da göstergebilimin temel yapısını da ortaya koyar (1998: 46):

Demek ki, göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek.

Saussure ile neredeyse eş zamanlı şekilde göstergebilimin temellerini atan ve onu destekleyenlerce çağdaş göstergebilimin kurucusu sayılan Charles Sanders Peirce, temel düşün dünyasını şekillendirdiği mantık üzerinden bir göstergeler kuramı tasarlamıştır. Onun göstergeleri, Saussure’de olduğu gibi ikili karşıtlıklar değil, bunun yerine üçlükler şeklinde ortaya çıkar. Peirce, göstergeleri üç ayrı üçlüğe göre bölümlendirir (Rifat, 2014: 233-234):

Birinci üçlüğe göre, ‘nitel gösterge’, ‘tekil gösterge’, ‘kural gösterge’; ikinci üçlüğe göre, ‘görüntüsel gösterge’, ‘belirti’, ‘simge’; üçüncü üçlüğe göre, ‘terim’, ‘önerme’, ‘kanıt’. Birinci bölümlenme, göstergenin yalnız bir nitelik, gerçek bir varlık veya genel bir kural olmasına; ikincisi, göstergenin nesne ile ilişkisine, kendi başına bir özellik bulundurmasına veya yorumlayanla ilişki kurmasına; üçüncüsü ise yorumlayıcının göstergeyi olasılık, gerçek ve mantık çerçevesinde canlandırmasına göre yapılmaktadır.

Peirce’ün göstergeler kuramına rağmen, *Göstergebilimin İlkeleri* adlı eserinde Barthes, gayet açık bir şekilde girişi şu cümleyle yapar (1979: 1): “Göstergebilim henüz kurulmuş değil. Onun için, bu inceleme yönteminin hiçbir elkitabı bulunmaması doğal.” Nitekim hem ürkekçe hem de hevesle başladığını itiraf ettiği bu eserinde Saussure’ün ikili karşıtlıklarından hareket eden ve onun düşüncelerinden faydalanan Barthes’ın dört ana başlık üzerinden göstergebilimin ilkelerini serimlediği görülür: 1. *Dil ve Söz*; 2. *Gösterilen ve Gösteren*; 3. *Dizge ve Dizim*; 4. *Düzanlam ve Yananlam*.

Saussure’ün dilbilim üzerindeki görüşlerinde gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur. Gösteren, ‘anlatım’ düzlemini; gösterilen ise ‘içerik’ düzlemini ifade eder. Barthes’a (1979: 31-35) göre bu ayrım, sadece dilbilimde değil, göstergebilimde de göstergelerin incelenbilmesine olanak tanır. Ona göre, aslında göstergebilimsel gösterge de tıpkı dilbilimsel göstergede olduğu gibi bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur. Gösterilen, göstergeyi kullanan kişinin bu göstergeden anladığı şeydir. Anlamı sağlayan, gösterilene aracı olan ise gösterendir.

Göstergebilimsel Serüven’de anlamlamada anlatım ve içerik düzleminin birbiriyle ilişki içerisinde yine birbiriyle bağlantılı iki dizge ortaya çıkardığını vurgulayan Barthes (1993: 69-86), ilk dizgenin ikinci dizgenin anlatım düzlemi ya da göstereni olduğunu söyler. Bu noktada Barthes, birinci dizgenin düzanlamı, ikincisinin ise yananlamı oluşturduğunu aktarır. Düzanlam evrensel kabullerden, yananlam ise öznel yorumlardan ortaya çıkmaktadır. Daha farklı bir ifadeyle Barthes, yananlamın kültürel bir etkiyle oluşan anlam olduğunu söyler. Öte taraftan yananlam üzerinde üstdil etkisi bulunmaktadır. Barthes, nitekim bu iki kavramı Louis Hjelmslev’e borçludur. Hjelmslev’in ilk olarak göstergebilim incelemelerinde kullandığı düzanlam, herhangi bir birimin ilk anlamıyken; yananlam, bu ilk anlamın bağlamına göre ortaya çıkan yeni anlamlardır (Rifat, 2009: 38).

Göstergebilimin İlkeleri’nde her şeyi bir gösterge dizgesi olarak görme eğiliminde olan Barthes’ın bu düşüncesini *Çağdaş Söylenler* adlı yapıtında iyiden iyiye geliştirdiği gözlemlenir. Barthes, hem mit (söylen) olarak ele aldığı dış dünyadaki pek çok olgu, durum,

nesne, karakter vs. üzerine örnekler sunar hem de dilbilimin de katkısıyla tüm bu mitlerin nasıl çözümlenebileceğine dair bir düzen ortaya koyar. Bunu yaparken bir taraftan dilbilimden öte taraftan da oluşmakta olan göstergebilimden faydalanır (Rifat, 2013: 183).

Barthes'a (1990: 159) göre, mitlerde 'gösteren', 'gösterilen' ve 'gösterge' olmak üzere üç boyutlu bir ilk dizge bulunmaktadır. Bu dizge, kendinden önce var olan ikincil bir göstergesel dizgeden meydana gelmektedir. İlk dizgede bir kavramla bir imgenin çağrışımsal toplamından oluşan gösterge, ikinci dizgenin sadece göstereni olur. İlk dizge, mitin bizzat kendi dizgesini oluştururken faydalandığı bir 'nesne-dil', ikincisi ise mitin bizzat kendini vurgulayan bir 'üstdil' olarak ortaya çıkar. Barthes, ister mit ister anlatı isterse de söylen olarak düşünülebilecek olan pek çok olgu, olay, karakter, nesne vs. çözümlemesinde kullanılabilecek modelini bu düşünceler çerçevesinde *Şekil 1*'de gösterildiği gibi çizmiştir.

Şekil 1. Barthes'ın Göstergebilimsel Çözümleme Modeli

Dil	1. gösteren	2. gösterilen	
	3. gösterge		
Söylen	I. GÖSTEREN		II. GÖSTERİLEN
	III. GÖSTERGE		

Kaynak: BARTHES, Roland (1990), *Çağdaş Söylenler*, Tahsin Yücel (çev), İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 159.

Bu modelde Barthes (1990: 161), dil düzleminde bulunan göstereni 'anlam', söylen düzlemindekini 'biçim' olarak ele alırken; gösterilene de 'kavram' adını verir. Söylenin üçüncü terimi olarak gösterge ise 'anlamlama'dır ve kişiye özgüdür: "gösterir ve bildirir, anlatır ve benimsetir." Barthes, çağdaş toplumun mitleri olarak gördüğü moda, giysi, film vb. kültürel öğelerin çözümlemesini yaparken tüm bunları dizgeler olarak görüp, anlamlama (signification) kavramı üzerinden göstergebilimle ilişkilendirir. Anlamlama, düzanlam ve yananlam olarak ele alınır. Düzanlam, göstergenin neyi (içerik) temsil ettiğine odaklanırken; yananlam, bu temsili nasıl (biçim) gerçekleştirdiğiyle ilgilidir. Düzanlam, ilk dizgedeki gösteren, gösterilen ve göstergeden oluşurken; yananlam, bu ilk dizgedeki göstergeyi kendi göstereni hâline getiren ikincil dizgedir (Bircan, 2017: 17-25). Bu noktada "bir yananlam dizgesi, anlatım (gösteren) düzleminin de bir anlamlama (gösterge) dizgesince oluşturulduğu dizge" şeklinde düşünülebilir. Eğer bu yananlam dizgesindeki içerik (gösterilen) düzlemi de bir anlamlama (gösterge) tarafından oluşturulursa, o zaman yananlamda bir üstdil bulunmaktadır (Barthes, 1979: 88).

Barthes'ın düşüncelerinden hareketle, birer mit ve dolayısıyla anlamlandırma alanı olan filmler, anlam taşıyıcılığı görevini sözcükler ve yazıyı kullanan dilden farklı olarak, özellikle

imgeler aracılığıyla yapar. Bu yönleriyle de bizzat Barthes'ın (1993: 1) işaret ettiği gibi, tıpkı “el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesnelere” vs. tözler kadar göstergebilimin konusuna dâhil edilebilirler; çünkü bir anlamlama dizgesine sahiptirler. Asıl önemli olan ise filmdeki anlamın açığa çıkarılarak yorumlanabilmesidir. Bunun sadece göstergebilimden faydalanılarak yapılabileceğini savunan Lotman (2012: 65-68), özellikle filmdeki farklı çekim yöntemleri; örneğin omuz çekim veya optik kaydırma ile çeşitli anlamlar üretilebileceğini ve bu anlamların göstergebilim aracılığıyla ortaya çıkarılabileceğini söyler. Benzer şekilde Adanır (2012: 51), filmdeki karakterlerin ve nesnelere birer gösterge olarak farklı anlamların oluşturulmasında kullanılabileceğini, düzenlemelerdeki göstergelerin, içinde buldukları duruma göre yananlamlar taşıyabileceğini belirtir. Dolayısıyla filmlerin oluşturulması sürecinde kullanılan karakter, nesne, hayvan, bitki, zaman, mekân, kamera, kurgu, renk, ışık, ses, müzik ve konuşmaların her biri hem düzenlemeler hem de yananlamlar barındırabilir.

Filmlerin dilin yapısına uygun bir gösteren-gösterilen ayrılığına dayanmadığını hatta neredeyse bu iki kavram üzerinde bir özdeşlik olduğunu vurgulamak gerekir. Monaco'nun (2010: 154) örneklendirdiği gibi, “sinemada bir gül, bir gülün görüntüsü olan bir gül görüntüsüdür, ne daha fazla ne daha az” şeklinde bir yargıya varılabilir ve bu yönden gülün sadece düzenlemsal bir yapı olduğu düşünülebilir. Gül üzerinden bir yananlama ulaşılabilmesi için ise sinemanın kodlarından faydalanılmalıdır. Örneğin yönetmen, gülü içinde bulunduğu mekân, zaman, birlikte yer aldığı karakter, rengi, çerçevelenmesi vs. bağlamında çeşitli yananlamlarla doldurabilir. Yönetmen bunu sinemanın kamera, kurgu, karakter vs. çeşitli kodlarından faydalanarak yapar. Dolayısıyla düzenlemeler ve yananlamlar üzerinden yapılan anlamlandırmada sinemanın kodlarından faydalanılmalıdır. Anlamlandırma ise en nihayetinde seyircinin kültürel arka planına bağlıdır.

Barthes'ın ortaya koyduğu iki boyutlu çözümleme modeli, yine bir mit olarak düşünülebilecek olan filmlerin doğasında kendini göstermektedir. Zira sinema göstergebiliminin kurucusu sayılan Metz (2012: 96), düzenlemelerin göstereniyle gösterileninin ilişkisinden meydana gelen gösterenin, yananlamların gösterenini oluşturduğunu vurgular. Bu tür bir açıklama tam olarak Barthes'ın modeliyle uyumu yönünden, filmlerin onun ortaya koyduğu göstergebilimsel model çerçevesinde çözümlenebileceğini hatırlatır. Böyle bir kabulden hareketle, örnekleme dâhil edilen filmin göstergebilimsel çözümlemesinde Barthes'ın düzenlemeler ve yananlamlar kavramları üzerinden iki boyutlu şekilde düşündüğü ‘gösterge-gösteren-gösterilen’ ilişkisi önemli bir çıkış yolu sunmuş olur. Öte yandan Barthes

(1979: 93), göstergibilimsel bir araştırmanın, dil dışındaki anlam dizgelerinin işleyişini belirleyip ortaya çıkarmaya odaklanması gerektiğini salık vermiştir. Böyle bir düşünce, filmde yer alan söz, müzik ve ses olgusunun dışta bırakılması gerektiğiyle birlikte, sadece anlama ulaşılan nesne, canlı, durum vs. üzerinde durulması gerektiğini hatırlatır. Bu çalışmada analiz edilen filmde de dil dışı olan ve sadece anlama ulaşılan göstergeler, hem düzenlamaları hem de yananlamaları açısından iki boyutlu şekilde değerlendirilmiş, yananlamda mitsel çağrışımlar bulunuyorsa, üstdil kavramı devreye sokulmuştur. Böylece mültecilerin umutları ve sorunları üzerine bir anlamlama gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Filmde, Helsinki’de yaşayan restoran işletmecisi Wickström (Sakari Kousmanen) ve Suriye’deki savaş nedeniyle yaşadığı kentten kaçarak kız kardeşi ile göç yollarına düşen Suriyeli mülteci Khaled (Sherwan Haji)’in Finlandiya’da kesişen öyküsü göç, mültecilik, bürokratik işlemler, ırkçılık gibi temalar üzerinden ele alınmaktadır. Çıktıkları zorlu, uzun ve tehlikeli yolculukta kız kardeşini kaybeden Khaled, bir geminin kazan dairesinde saklanarak Helsinki’ye varır. Khaled bu zorlu yolculuğu tamamlar; ancak bir taraftan sığındığı Finlandiya’da mülteci statüsü almak için mücadele eder, öbür taraftan kız kardeşini bulmaya çalışır. Finlandiya’daki yasal mevzuat ve bürokrasinin işleyişi Khaled’i bunaltır. Göçmenlik bürosu Suriye’de yaşanan savaşı yok sayar. Mahkemeye çıkarılan Khaled’in tutuklanmasına ve sınır dışı edilmesine karar verilir. Khaled bir taraftan ırkçıların saldırılarıyla karşılaşır, diğer taraftan açlık ve illegal yaşamının zorluklarıyla başa çıkmaya çalışır. Tüm bu sorunların ortasında kalan Khaled, kız kardeşini aramaktan vazgeçmez, Wickström’ün restoranında çalışmaya ve yaşamaya başlar. Birbirinden tamamen farklı kültür ve dünyaların insanı olan Khaled ve Wickström arasında iş arkadaşlığını aşan bir ilişki başlar. Onlar artık, bürokratik kurumlardan umudunu kesmiştir ve sorunlarını dayanışma içine girerek kendi yöntemleriyle çözmeye çalışır.

Film, öykü anlamında 3 ana parçaya ayrılmıştır. Filmin girişini oluşturan zorlu bir yolculuk, yolculuk sonrası adaptasyon süreci ve açık uçlu bir son. Film, girişteki açık deniz sahnesinden itibaren mültecilerin umutları, hayal kırıklıkları ve sorunları üzerine farkındalık oluşturacak çeşitli göstergeler barındırır.

Hikâye, sakin deniz görüntüsüyle başlar. Deniz aracılığıyla verilen ilk mesaj, huzurdur. Bununla birlikte, ilerleyen süreçte neler yaşanacağı bilinmemektedir ve dolayısıyla deniz, aynı zamanda belirsizliği imlemiş olur. Sahne ilerlerken kamera yukarı çevrildiğinde,

limandaki gemiler perdeye yansır. Gece olduğunda, geminin içindeki kömürlerin arasında bir erkek karakter belirir (*Görsel 1*).

Görsel 1. Yolculuk ve Varış



Giriş sahnesindeki düzanlamın göstergesi olan deniz, yananlamın göstereni kısmındaki yerini alır. Denizin iki farklı göstereni bulunur: Huzur ve belirsizlik. Dolayısıyla deniz aracılığıyla ulaşılabilecek ilk anlam, denizin huzur verdiğidir ve bu anlam üstdilseldir. İkinci anlam ise denizin her şeyi içine alabilecek kadar büyük olduğudur. Benzer şekilde farklı yananlamlar, bu sahnedeki düzanlam dizgesindeki göstergeler olan gemi, daha sonra adının Khaled olduğunu öğrendiğimiz karakter, liman ve kömür aracılığıyla da oluşturulur. Gemi, hem fiziksel anlamda bir yolculuğu hem de umuda olan soyut yolculuğu çağırır. Bu soyut yolculuk, aynı zamanda üstdilsel olarak sıkıntılardan uzaklaşılması anlamını taşır. Karakterin kömürlerin arasında gizlenmesi, bir yere kaçak şekilde gidildiği; kömürlerin arasından çıkış anı ise yeni bir dünyaya uyanma şeklinde anlamlandırılabilir. Liman, sığınacak yer olarak üstdilsel bir çağrışım yaparken; kömür özellikle siyah renk ve karakteri kir içinde bırakması açısından; kötülük, kir ve bilinmezliğin göstereni olur. Dolayısıyla kömür içindeki karakterin aslında karanlığa, kötülüğe ve bilinmezliğe düşmüş durumda olduğuna dair üstdilsel bir anlam ortaya çıkmaktadır. *Tablo 1*'de tüm bu göstergelere yer verilmiştir.

Tablo 1. Yolculuk ve Varışa Yönelik Göstergeler

	Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Düzanlam	Su	Uzak Çekim: Büyük su birikintisi	Deniz
Yananlam	Deniz	1.Suyun Durgunluğu: Huzur 2.Geniş açı/Uzak Çekim: Belirsizlik	1.Denizin huzur verdiği (üstdil) 2.Denizin her şeyi içine alacak kadar büyük olduğu
Düzanlam	Suyun üzerinde yüzen büyük cisimler	Taşıma aracı	Gemi
Yananlam	Gemi	1.Yolculuk 2.Umuda yolculuk	1.Ulaşımın sağlanması 2.Sıkıntılardan uzaklaşılması (üstdil)
Düzanlam	İnsan	Erkek	Karakter
Yananlam	Karakter	Kömürlerin içinde durma: 1.Gizlenme Kömürlerin içinden çıkma: 2.Umut	1.Gizlice başka ülkeye gelme 2.Yeni bir dünyaya uyanma
Düzanlam	Suyun üzerindeki büyük yapı	Gemilerin demir attığı yer	Liman
Yananlam	Liman	Sığınak	Sığınacak yer (üstdil)
Düzanlam	Küçük, yuvarlak nesnelere	Isınmayı sağlayan siyah taşlar	Kömür

Yananlam	Kömür	Siyah renk ile: Kir, kötülük, bilinmezlik	Siyahın uğursuzluk getirmesi, kötülüğü anımsatması ve bilinmez olması (üstdil)
-----------------	-------	---	--

Khaled, geminin merdivenlerini kullanarak dışarı çıkar, metro istasyonuna gelir ve burada bulunan duşlardan birinde banyo yapar. Hayattaki iniş çıkışlar, eski hayatın bitmesi, yeni hayatın başlaması ve arınmaya yönelik anlamın oluştuğu tüm bu sahneden kesitler *Görsel 2*'de aktarılmıştır.

Görsel 2. Eski Hayatın Bitmesi, Yeni Hayatın Başlaması ve Arınma



Görsel 2'de görülen temel göstergeler; merdiven, su ve sabun olarak düşünülebilir. Düzanlamın göstergeleri olarak yer alan bu üç göstergedan yananlama ulaşılmasında Khaled'in eylemleri etkindir. Merdiven, yananlamın göstereni olur ve merdivenin Khaled tarafından kullanımıyla hayattaki iniş ve çıkışın gösterileni görevini üstlendiği anlaşılır. Buradaki anlam üstdilsel bir çağrışımla ortaya çıkar: Hayat durağan değildir ve tıpkı merdivenden aşağıya inerken olduğu gibi kayıplarla, çıkarken de kazançlarla doludur. Su ve sabunun yananlam kazanması ise Khaled'in duş aldığı anda gerçekleşir. Su ve sabun kullanarak üzerindeki kömürün suyla birlikte banyo deliğinden akıp gitmesi, Khaled'in eski ve zorlu hayatından arınarak yeni bir hayata başladığının göstergesidir. Bu yananlamda aynı zamanda başka bir üstdilsel çağrışım yerini almaktadır: Su, her türlü günahattan, kötülükten ve pislikten arındırır. *Tablo 2*, tüm bu gösteren, gösterilen ve gösterge ilişkisini ortaya koymaktadır.

Tablo 2. Eski Hayatın Bitmesi, Yeni Hayatın Başlaması ve Arınmaya Yönelik Göstergeler

	Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Düzanlam	Metal çubuklar	İniş ve çıkışı sağlayan araç	Merdiven
Yananlam	Merdiven	1.Khaled'in yukarıya çıkışı: Kazanç 2.Khaled'in aşağıya inişi: Kayıp	1. ve 2. Hayat iniş ve çıkışlarla dolu zorlu bir mücadeledir (üstdil)
Düzanlam	Dikdörtgen nesne	Temizlik ürünü	Sabun
Yananlam	Sabun	Temizlenme	Kir ve pislikten kurtulma
Düzanlam	Saydam sıvı	İçilen ve temizlenmede kullanılan nesne	Su
Yananlam	Su	Kirin akmaya başlaması: 1.Temizlenme Yakın planda kirin delikten akıp gitmesi: 2.Eski hayatı geride bırakma, arınma	1.Su temizliktir 2.Su günahlardan, kötülükten ve pislikten arındırır (üstdil)

Her ülkede vatandaşlar arasında mültecilere karşı insani duygular besleyerek onlara karşı korumacı davrananlar olduğu gibi, saldırgan tavırlarla hoşnutsuzluğunu açıkça gösterenler de

bulunabilmektedir. Benzer şekilde, ırkçı yaklaşımlar sergileyen resmi veya gayri-resmi oluşumlar da vardır. Buna uygun şekilde, filmde göçmenlere ve mültecilere barınma, yeme-içme, kimlik temini vs. pek çok konuda yardım eden bir organizasyonun faaliyetleri görülür. *Görsel 3*'te bu süreçten kesitler aktarılmaktadır.

Görsel 3. Mültecilere Yaklaşım, Politikalar, Sorunlar ve Çözümler



Görsel 3'teki ilk karede organizasyonun Khaled'in kız kardeşini bulup getirmesi; ikincide mültecilere yönelik yardım planları; üçüncüde organizasyonda etkin olan adam ile Khaled arasındaki samimiyet; dördüncüde mültecileri bilgilendirmek amacıyla verilen bir harita ve Khaled'in kimliği; beşincide başka mültecilere yönelik yardımlar ve altıncıda da Khaled adına düzenlenmiş yeni vatandaşlık kimliği görülmektedir.

Görsel 3'teki ilk karede gece; ikinci karede karakterler; üçüncü karede Khaled; dördüncü karede harita; beşinci karede kıyafetler ve altıncı karede yeni kimlik, hem düzenlamanın göstergeleri olarak yer alır hem de bazı yananamlar barındırır. Bu anlamda düzenlamanın göstergesi ve dolayısıyla yananlamanın göstereni olarak gece kötülük ve yasa dışı olayların; kadın ve erkek karakterin oturma şekli uzlaşmanın; ağzı gözü kan içinde görülen Khaled insani krizin; harita üzerinde yer alan Khaled'in eski kimliği karmaşanın; kıyafetler Doğu kültürünün ve yeni kimlik ise yeni hayatın gösterilenidir. Özellikle birinci, dördüncü ve beşinci karedeki göstergeler dikkat çekicidir. Birinci karede gece, üstdilsel bir çağrışımla tüm kötülüklerin ortaya çıkacağı veya suçun işleneceği zaman dilimini hatırlatır. Dördüncü karede büyük harita üzerinde görülen Khaled'in kimliği, onun oldukça karmaşık bir ortam ve sürecin içine girdiği anlamını çağrıştırabilmektedir. Beşinci karede ise mültecilerin Doğu'ya özgü kıyafetlerle yer aldığı göze çarpar. Koyu renk, otantik giysiler ve başörtüsü, bu karede yer

alan mültecilerle birlikte, aslında Doğu'nun kapalı bir kültüre sahip olduğuna dair üstdilsel bir anlam barındırır. Tüm bu kareler üzerinden ulaşılan düzanlamlar ve yananlamlar *Tablo 3*'te aktarılmıştır.

Tablo 3. Mültecilere Yaklaşım, Politikalar, Sorunlar ve Çözümlere Yönelik Göstergeler

	Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Düzanlam	Siyahlık ve karanlık	Güneş battıktan sonrası	Gece
Yananlam	Gece	1.Kötülük	1. Gece tüm kötülüklerin ortaya çıktığı andır (üstdil)
		2.Suç	2. Suç, genellikle gece işlenir (üstdil)
Düzanlam	İnsan	Kadın ve Erkek	Karakterler
Yananlam	Karakterler	Oturma pozisyonu üzerinden: Uzlaşma	Belirli konularda, özellikle yardımlaşma konusunda anlaşmaya varılabilmesi
Düzanlam	İnsan	Erkek	Khaled
Yananlam	Khaled	Yakın Planda yaralı yüz: İnsani kriz	Mültecilere kötü davranılması
Düzanlam	Üzerinde çizimler olan kağıt parçası	Belirli yerlerin konumlarını gösteren nesne	Harita
Yananlam	Harita	Üzerinde Khaled'in kimliğiyle birlikte: Karmaşa	Khaled'in büyük bir karmaşanın içinde olması
Düzanlam	Kumaş parçaları	Vücudu örtmeyi sağlayan nesnelere	Kıyafet
Yananlam	Kıyafet	Tür, desen ve renk üzerinden: Doğu	Doğu'nun kapalı bir toplum olduğu (üstdil)
Düzanlam	Monitördeki resimli dikdörtgen şekil	Kişisel bilgiler gösteren nesne	Yeni Kimlik
Yananlam	Yeni Kimlik	Yakın Planda Khaled'in fotoğrafı: Yeni hayat	Yeniden, başka bir ülkenin vatandaşı olarak var olma, yeni bir hayata başlama

Doğu'ya dair göstergeler sadece kılık kıyafet üzerinden değil, farklı kültürlere ait nesnelere olarak saz ve elektrogitar karşıtlığı üzerinden de aktarılır. Doğu-Batı ayrımının yapılmasında *Görsel 4*'te yer verilen bu iki kültürel nesne önemlidir.

Görsel 4. Saz ve Elektrogitar



Tablo 4'te ortaya koyulduğu şekilde yananlamsal dizgede saz; Doğu, ilkel ve karanlığın gösterileni olarak filmde yer alırken elektrogitar; Batı, modernlik ve aydınlığın gösterileni olur. Burada kültürel bir aitlik üzerinden üstdil ortaya çıkarken; yine müzik aletlerinin renkleri üzerinden de üstdilsel bir çağrışım gerçekleşmektedir. Bu iki farklı müzik aletini kullanan karakterlerin kıyafetleri dışta bırakılsa bile, özellikle duruş tarzları üzerinden yine üstdilsel yananlamlara ulaşılabilmektedir. Nitekim bir tarafta oturarak çalınan saz, diğer tarafta ise

ayakta çalınan elektrogitar bulunur. Dolayısıyla yananlamın göstereni olarak oturmanın gösterileni boyun eğme olurken; ayakta durmanınki özgürlüktür.

Tablo 4. Saz ve Elektrogitara Yönelik Göstergeler

	Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Düzanlam	Kahverengi, telli ve saplı nesne	Müzik aleti	Saz
Yananlam	Saz	1.Doğu Rengiyle: 2.İkellik, karanlık	1.Sazın Doğu'ya ait olması (üstdil) 2.Doğu'nun ikelliği (üstdil)
Düzanlam	Açık mavi, beyaz, telli ve saplı nesne	Müzik aleti	Elektrogitar
Yananlam	Elektrogitar	1.Batı Rengiyle: 2.Modernlik, aydınlık	1.Elektrogitarın Batı'ya ait olması (üstdil) 2.Batı'nın modernliği (üstdil)

Filmdeki önemli göstergelerden biri de köpektir. Köpek, var olduğundan beri insanoğlunun dostu olmuştur ve köpeklerin sadık canlılar olduğu bilinir. Filmde görülen köpek, mültecilere yardımcı olan organizasyon tarafından korunmakta ve patrandan saklanmaktadır. İki çalışan, köpeği mekândan sorumlu olan kişiden gizler; fakat mekân sahibi mültecilere yardımcı olmaktadır ve ilk gördüğü andan itibaren mekânı köpeğe de açmıştır. Yine bir denetim anında hem Suriyeli Khaled hem de küçük köpek denetçilerden saklanır. Bu kader birlikteliği filmin sonunda köpeğin ve Khaled'in dostluğuyla son bulur. *Görsel 5*'te bu süreçten bazı kesitler sunulmuştur.

Görsel 5. Dostluk, Sadakat ve Huzur



Filmin sonlarında Khaled bir ağaç altında, onun gölgesindedir. Bu sahnedeki ağaç, yananlamsal açıdan huzurun ve güven duygusunun gösterileni olarak yerini alır. Ağacın gövdesi üzerinden oluşan yananlam, “sırtını ağaca yaslama” deyimini üzerinden aynı zamanda üstdilsel bir çağrışım uyandırır. Ağacın gövdesine dayanıp uykuya dalan Khaled huzurludur. Bu huzur anında ona eşlik eden köpek ise dostluk ve sadakatin gösterilenidir ve bu yananlamlar üzerinden köpeklerin dost ve sadık olduklarına dair üstdil devreye girer. *Tablo 5*, köpek ve ağaç üzerinden açığa çıkan anlamları ortaya koymaktadır.

Tablo 5. Dostluk, Sadakat ve Huzura Yönelik Göstergeler

	Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Düzanlam	Hayvan	Kuyruklu, tüylü bir canlı	Köpek
Yananlam	Köpek	1.Dostluk 2.Sadakat	1.Köpeklerin dost olduğu (üstdil) 2.Köpeklerin sadık olduğu (üstdil)
Düzanlam	Bitki	Uzun, büyük ve yeşil yapraklı canlı	Ağaç
Yananlam	Ağaç	Gölgesiyle: 1. Huzur Gövdesiyle: 2.Güven	1.Ağaç gölgesinin serinlik ve sakinlik vermesi 2.Sırtını ağaca yaslama (üstdil)

Dünyanın hemen her ülkesinde göçmenler vardır ve büyük bir kısmı yerel halkın hoşgörüsüzlüğüyle, hatta düşmanlığıyla karşı karşıya kalır. Bu anlamda Finlandiya, göçmen politikalarıyla pek çok ülkeye örnek olsa da, halkın içindeki bazı gruplar göçmen düşmanlığı sergileyebilmektedir. Filmde de bu duruma uygun şekilde Suriye’den gelen Khaled’in zamanla ırkçı saldırılara maruz kaldığı gözlemlenir. *Görsel 6*’da aktarılan bu sürece dair ilk karede Khaled’in otobüs beklerken saldırıya uğradığı, İkincide ise saldırıdan kurtulmak için otobüse bindiği görülür. Devamındaki üç kare; Khaled’in bir gece kulübünde, kendilerini “Finlandiya Kurtuluş Ordusu” olarak adlandıran ırkçı bir grubun saldırısına uğradığını ve başka bir gece, ıssız bir sokakta aynı gruptan bir kişi tarafından bıçaklandığını gösterir. Son karede ise bir göçmen dayanışması örneği görülebilir. Finli olmadığı açıkça anlaşılan, göçmenlerden oluşan bir grup, Khaled’in yardımına koşarak onu korumuştur.

Görsel 6. Mültecilerin Karşılaştığı ırkçı Saldırıları

Görsel 6’da ortaya koyulmaya çalışılan tüm bu anlarda, göçmenler üzerinden dayanışma; ırkçılar üzerinden ise şiddetin yananlamsal şekilde ortaya çıkarıldığı gözlemlenir. Ayrıca ırkçılar üzerinden yananlam

dizgesinde ırkçılığın şiddete yol açacağına dair bir üstdilsel çağrışım ortaya çıkar. *Tablo 6*'da tüm bu süreçte ortaya çıkan düzanlamanın ve yananlamanın gösteren-gösterilen ve gösterge ilişkisine ulaşılabilir.

Tablo 6. Mültecilerin Karşılaştığı Irkçı Saldırlara Yönelik Göstergeler

	Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Düzanlam	İnsan	Erkek	Göçmen
Yananlam	Göçmen	Dayanışma	Göçmenlerin dayanışma içinde olduğu
Düzanlam	İnsan	Erkek	İrkçı
Yananlam	İrkçı	Şiddet	İrkçılığın şiddete yol açacağı (üstdil)

Filmde dikkat çeken son göstergeler, mültecilerin karşılaştığı yasal prosedürlere ve bürokrasiye dair olan uygulamalar sırasında gözlemlenenlerdir. Filmde Khaled mahkemeye çıkar, yargılanır; fakat süreç olumlu bir şekilde sonuçlanır (*Görsel 7*).

Görsel 7. Göç ve Göçmen Politikası



Tablo 7. Göç ve Göçmen Politikasına Dair Göstergeler

	Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Düzanlam	Kilitli, demir nesne	Elleri birbirine bağlı tutan araç	Kelepçe
Yananlam	Kelepçe	Ceza	Suçluların kelepçelenmesi
Düzanlam	İnsan	Kelepçeli, silahlı ve üniformalı karakterler	Polisler
Yananlam	Polisler	Düzen	Suçların engellenmesi, yakalanması
Düzanlam	İnsan	Mahkemede karar verenler, yasa koyucular	Hakim ve Savcı
Yananlam	Hakim ve Savcı	Adalet	Adaletin sağlanması: Suçluların hapse atılması, masumların serbest bırakılması
Düzanlam	Şekilli kumaş	Ülkeleri, birlikleri vs. temsil eden nesne	Bayrak
Yananlam	Bayrak	Resmiyet ve Bürokrasi	Yasal prosedürlerin uygulanması

Görsel 7'de temel kesitleri sunulan sahnelerde, anlama ulaşılan nesnelere kelepçe ve bayrak olurken; kişiler ise hâkim, savcı ve polislerdir. *Tablo 7*'de aktarılan ve düzanlamlarıyla filmde yer alan bu göstergeler üzerinden çeşitli yananlamlara ulaşılmaktadır. Bu açıdan yananlam dizgesinde kelepçe göstereni, cezanın gösterileni üzerinden suçluların kelepçelendiği anlamını da beraberinde getirir. Bu sahnelerde dikkat çeken diğer bir nesne olarak bayrak, yananlam dizgesinde resmiyet ve bürokrasi gösterileni üzerinden, göçmenlerle ilgili yasal prosedürlerin Avrupa Birliği üyesi olan Finlandiya'da uygulandığı anlamına ulaşılmasını sağlar; çünkü bayraklardan bir tanesi Avrupa Birliği'ne diğeryse Finlandiya'ya aittir. Karakterlere

bakıldığında ise adalet ve düzen anlamlarının polis, savcı ve hakim karakterler aracılığıyla çağrıştırıldığı gözlemlenmektedir. Dolayısıyla bu tür karakterlerin yer aldığı sahnelerde adalet duygusu da güçlenmiş ve pekiştirilmiştir.

Sonuç ve Tartışma

17. yüzyıldan başlayarak dünyayı değiştirmeye başlayan modernitenin asıl hedefi doğa ile birlikte insanı tahakküm altına almaktır. Oysaki tahakküm altında olmayı reddeden insanoğlu için göç, insanlık var olduğundan beri insanca bir yaşam umuduyla başvuru olan bir eylemdir. Maddi refah, eylem ve söylemlerde rahatlık, kültürü taşıyarak gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla göç, zorunlu da olabilmektedir. Dahası, toplum ve birey yaşantısının huzuru bazen yer değiştirmekle mümkün olabilmektedir.

İnsani boyutlarıyla göçü konu edinen sayısız sinema filmi bulunmaktadır. Çekilen bu filmlerde toprağı bırakma koşulları, acımasız şartlar altında gerçekleşen yolculuk, yeni yaşamdaki haksızlıklar, kısaca mültecinin ve göçmenin her aşamadaki sorunları detaylı bir biçimde anlatılmaktadır. Yönetmenler göçün nedenlerini ve sonuçlarını izleyiciyi etkileyecek şekilde sunmaya çalışmaktadır. Bu yönetmenlerden biri de Aki Kaurismäki'dir. Özellikle mültecileri konu alan filmleriyle ve ülkesi Finlandiya'daki mülteci ve göçmenlere karşı takındığı insani tavırlarla tanınan yönetmen, *Umudun Öteki Yüzü* filmiyle, Finlandiya'ya sığınan mültecilerin yaşadığı sorunlara ayna tutmuştur. Filmin başkarakteri Suriyeli Khaled, Finlandiya'ya kömür taşıyan bir gemide gelir. Kendisine yatacak bir yer ve yiyecek yemek bulur. Bir taraftan ülkede kalıp kalmayacağını belirlemesi sürecinde ırkçı saldırılara maruz kalırken; bir taraftan da bombalanan ülkesini televizyon ekranından seyreder. Mülteciyi, yargılamayla korkutan yasal sürece ek olarak, geline ülke topraklarının bombalandığına dair görüntüler, Suriye'deki göçün de asıl sebebinin bir kez daha gözler önüne serer.

Filmin göstergebilimsel analizi sonucunda, Suriyeli mülteci krizinin insani boyutlarda sorunlara yol açtığı görülmüştür. Kömür yüklü bir konteynerin içinde yeni bir hayat umuduyla 4.250 km yol kat eden Khaled'in korkutucu yolculuğunun, yeni ülkede ırkçı saldırılara maruz kalmasının ve mültecilerin yaşadığı sorunların ele alındığı filmde, çeşitli göstergeler bulunur. En sonunda Khaled'in bir ağacın altında huzura kavuştuğu sahneyle birlikte, zor da olsa bir umudun her zaman bulunduğu ortaya koyulur. Filmin son sahnesindeki bu huzur, mültecinin yaşadığı zorlu sürece rağmen mücadeleyi bırakmamanın huzuru olarak anlaşılmaktadır. Khaled, tüm zorluklara karşı direnmeyi bırakmamış ve zorlu yolculukta kaybettiği kız kardeşini bulmayı başarmıştır.

Göç, çoğu zaman zorunlu olan, zorlu bir yolculuktur. Bu yolculuk sonuçlansa da güçlükleri sürer. Göç yolculuğu bittikten sonra ortaya çıkan ‘güç süreci’, sorgulama ve göç edilen yere uyum sağlamanın yarattığı sorunlarla devam etmektedir. Göç eden kişi ya da kişiler ‘illegal’ statüde yer alıyorsa, bu süreç çok daha sancılı olmaktadır. Bu bağlamda *Umudun Öteki Yüzü*, göç yolculuğunun bitmeyen bir sürece dönüşmesinin öyküsü olarak düşünülebilir. Film göç politikaları açısından değerlendirildiğinde, gelişmiş demokrasi ve sosyal refahla birlikte anılan Finlandiya’da bile mültecilere insanca muamelede sorunlar yaşandığı görülmektedir. Bu eksende filmde, devletlerin mültecilere yönelik politikalarının, özellikle Avrupa Birliği üyesi devletlerin mültecilik sorununu bürokratik yollarla çıkmaza sürüklenme anlayışlarının, yalın bir şekilde ve dramatize edilmeden ifade edildiği görülmektedir. Devletlerin göç politikalarının ve çözüm anlayışlarının yaşanan insani krize cevap vermediği ve mültecilere yönelik Uluslararası Hukuk’un bürokratik kurumlarca işlevsiz kılındığı yalın bir anlatımla gözler önüne serilmektedir. Politik mekanizmaların çözüm yerine çözümsüzlük üretmesi ve yabancı düşmanlığı gibi olumsuzluklar etkili bir şekilde işlenmekle birlikte, karamsarlığa fırsat tanınmamaktadır. Bu bağlamda Kaurismäki, Khaled ve kız kardeşinin öyküsü üzerinden, umudun yönünü politik kurumlara değil, insanlar arasındaki dayanışmaya çevirmektedir.

Kaynakça

- Adanır, Oğuz (2012), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Say Yayınları.
- Akçapar, K. Şebnem (2012), *Uluslararası Göç Alanında Güvenlik Algılamaları ve Göçün İnsani Boyutu (Derleyenler)*, S. Gülfer İhlamur Öner ve N. Aslı Şirin Öner. *Küreselleşme Çağında Göç*, İstanbul: İletişim Yayınları, 563-575.
- Akıncı, Buket; Nergiz, Ahmet; Gedik, Ercan (2015), *Uyum Süreci Üzerine Bir Değerlendirme: Göç ve Toplumsal Kabul*, *Göç Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 58-83.
- Barthes, Roland (1979), *Göstergebilim İlkeleri*, Berke Vardar ve Mehmet Rifat (çev), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, Roland (1990), *Çağdaş Söylenler*, Tahsin Yücel (çev), İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Barthes, Roland (1993), *Göstergebilimsel Serüven*, Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bircan, Ufuk (2015), Roland Barthes ve Göstergebilim, *SBARD*, 26, 17-41.
- Cardullo, Bert (2012), *European Directors and Their Films: Essays on Cinema*, Lanham: The Scarecrow Press.

- Çakran, Şebnem ve Eren, Veysel (2017), Mülteci Politikası: Avrupa Birliği ve Türkiye Karşılaştırması, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(39), 1-30.
- Ekici, Süleyman ve Tuncel, Gökhan (2015), Göç ve İnsan, Birey ve Toplum Dergisi, 5(9), 9-22.
- Erkman-Akerson, Fatma (2005), Göstergebilime Giriş, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Gottdiener, Mark (2005), Postmodern Göstergeler, Erdal Cengiz, Hakan Gür ve Arhan Nur (çev), Ankara: İmge Kitapevi.
- Guiraud, Pierre (1994), Göstergebilim, Mehmet Yalçın (çev), Ankara: İmge Kitabevi.
- Kolker, P. Robert (1999), Yalnızlık Sineması, Ertan Yılmaz (çev), İstanbul: Öteki Yayınları.
- Lotman, M. Yurih (2012), Sinema Göstergebilimi, Oğuz Özgül (çev), İstanbul: Nirengi Kitap.
- Marshall, Gordon (1999), Sosyoloji Sözlüğü, Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (çev), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Metz, Christian (2012), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Oğuz Adanır (çev), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Monaco, James (2010), Bir Film Nasıl Okunur?, Ertan Yılmaz (çev), İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Naficy, Hamid (2001), An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking, New Jersey: Princeton University Press.
- Nesting, Andrew (2013), The Cinema of Aki Kaurismäki, London: Wallflower Press.
- Oğuz Gök, Gonca (2016), Kimin Güvenliği? Uluslararası Göç-Güvelik İlişkisi ve Uluslararası Örgütlerin Rolü, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 31, 65-82.
- Özkoçak, Yelda (2019), Göçmen ve Sinema: Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler, Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(3), 429-452.
- Rifat, Mehmet (2009), Göstergebilimin ABC'si, İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2013), XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2014), XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2: Temel Metinler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saussure, De Ferdinand (1998), Genel Dilbilim Dersleri, Bülent Vardar (çev), İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert ve Flitterman-Lewis, Sandy (2019), Sinemasal

- Göstergebilim Sözlüğü, Simten Gündeş (çev), İstanbul: Es Yayınları.
- Tekeli, İlhan (2008), Göç ve Ötesi, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Topçuoğlu, A. Reyhan (2012), Düzensiz Göç: Küreselleşmede Kısıtlanan İnsan Hareketliliği, (Derleyenler), S. Gülfer İhlamur Öner ve N. Aslı Şirin Öner. Küreselleşme Çağında Göç, İstanbul: İletişim Yayınları, 501-518.
- Ulusay, Nejat (2008), Melez İmgeler, Ankara: Dost Kitabevi.
- Uluslararası Göç Örgütü (IOM) (2013), Uluslararası Göç Hukuku: Göç Terimleri Sözlüğü, (Editörler), Richard Perruchoud ve Jillyanne Redpath-Cross.
- Yalçın, Cemal (2004), Göç Sosyolojisi, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yaren, Özgür (2015), Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2(1), 207-223.
- <http://www.fipresci.org/people/aki-kaurismaki> Erişim Tarihi: 30.07.2020
- <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 14.06.2020
- <https://ankarasinemadernegi.org/directors/aki-kaurismaki-2/> Erişim Tarihi: 29.07.2020