

Lale Şeyda Gülsoy

<https://orcid.org/0000-0003-2604-7774>

Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Medya ve Kültürel Çalışmalar, Çanakkale/ TÜRKİYE

Umudun Öteki Yüzü ve Umut Limanı Filmlerinde Göçmen ve Mülteci Temsilleri Üzerine Bir İnceleme¹

A Study on the Representations of Migrants and Refugees in the Films the “Other Side of Hope” and “The Port of Hope”

ÖZET

Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği'nin 2016 raporuna göre dünya genelinde yirmi bir milyondan fazla insan kendi ülkesini bırakmış ve yeni bir yaşam umuduyla başka ülkelere göç etmek zorunda kalmıştır. Açık denizlerde batan mülteci tekneleri, kıyıya vurmuş halde bulunan ve haberlere konu olan cesetler, metro ve metrobüs gibi toplu taşıma araçlarında mendil satarken göz göze geldiğimiz göçmen çocuklar aracılığıyla göç meselesi, dünyanın en önemli meselelerinden biri olarak halen gündemdeki yerini korumaktadır. Ortak bir bilincin açığa çıkış zemini olan sinemada da bu durum kaçınılmaz olarak kendine yer bulmuştur. Bu araştırma, Avrupa sinemasının sıra dışı yönetmenlerinden bir olarak kabul edilen Aki Kaurismaki'nin mültecileri ele aldığı ve henüz tamamlamadığı “Liman Kenti Üçlemesi” serisinde yer alan Umudun Öteki Yüzü ve Umut Limanı adlı filmlerini kendine örneklem alanı olarak seçmiştir. Böylelikle, söz konusu filmlerde hem metinsel bağlamda hem de göstergebilimsel olarak göçmenlerin ve mültecilerin nasıl temsil edildiğine odaklanmak amaçlanmıştır. Sonuç olarak, Aki Kaurismaki filmlerinde Avrupa'da bir tehdit unsuru oldukları düşünülen ve tekinsiz yabancılar olarak kabul edilen göçmen ve mültecilere karşı giderek yükselen düşmanlığa farklı bir duruş biçimi olarak yeniden insan olduğumuzu hatırlama ve insana insanca davranma umudunun öne çıkarıldığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göçmen, Mülteci, Sinema, Ötekilik, Aki Kaurismaki.

ABSTRACT

According to the 2016 report of the United Nations High Commissioner for Refugees, more than twenty-one million people around the world have left their own country and have had to migrate to other countries in the hope of a new life. The issue of immigration appears as a news topic in various ways. The issue of migration, which we sometimes encounter in the news about refugee boats sinking in the open sea, sometimes about refugee bodies washing up on the shore, and sometimes about immigrant children seen on the subway or Metrobus, still maintains its place on the agenda as one of the most important issues in the world. This situation inevitably the producer of collective consciousness has also found a place in cinema. The assamble area of this research is Aki Kaurismaki's study, which centers on refugees. It is designated as the “Port City” Trilogy” series. The films “Other Side of Hope” and “Port of Hope” in the series have been examined in detail. On the other hand, since this extraordinary director of European cinema has not yet completed the third film of the series, this film could not be included in the analysis. In this study, it is emphasized how immigrants and refugees are represented in both textual and semiotic contexts in the context of these films. As a result, it has been seen that Aki Kaurismaki particularly highlights the feeling of hope in his films and underlines approaches such as being human and treating people humanely. Even though hostility towards immigrants and refugees is increasing, Aki Kaurismaki's films seem to highlight approaches such as being human and treating people humanely. The director's different stance in these films, where he highlights hope, also symbolizes the hope that a different world is still possible.

Keywords: Immigrant, Refugee, Cinema, Otherness, Aki Kaurismaki.

“Tüm umutlar tükendiğinde, karamsar olmak için de bir sebep kalmamıştır.”

Aki Kaurismaki

¹ Bu çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulmasında Lale Şeyda Gülsoy'un “İnsan Ticareti ve Türk Medyasında Yer Alış Biçimleri Üzerine Bir İnceleme” adıyla kaleme aldığı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.

1. GİRİŞ NİYETİNE-SURİYE İÇ SAVAŞI VE ETKİLERİ

2011 yılının mart ayında Suriye’de bir iç savaş başlamıştır. Bu iç savaş öylesine büyümüştür ki etkisinin kolları öngörülemez biçimde geniş noktalara uzanmıştır ve dolayısı ile pek çok ülke bu etkiden fazlasıyla nasibini almıştır. Başlangıçta, bu yalnızca Suriye’yi ilgilendiren bir iç savaş gibi görünmüştür. Ancak, zamanla küresel planın aktör olarak nitelediği 30’den fazla ülke, Suriye iç savaşı ile başlayan sürece dâhil olmuştur. Üstelik sürecin dengeleri zaman içinde durmaksızın değişmiştir. Suriye iç savaşı ile birlikte, Suriye topraklarında yaşayan 5,5 milyondan fazla insan daha iyi bir yaşam umudu ile başka ülkelere göç etmek durumunda kalmıştır. Suriye iç savaşı kaynaklı söz konusu bu göçlerin 2. Dünya Savaşı’ndan bu yana dünya tarihinde yaşanan en büyük nüfus hareketliliğinin kaynağı olduğu kabul edilmektedir. Hal böyle olunca, Suriye’deki iç savaş deyim yerindeyse dünya tarihindeki en büyük güvenlik krizlerinden ve insani krizlerden birine yol açmıştır. Yaşanan bu büyük göç dalgası aracılığı ile uluslararası göç meselesi dünya ülkelerinin yeniden adeta gündemine oturmuştur. Dahası, dünya tarihinde Suriye iç savaşının yansımaları ve doğurduğu sonuçlar hakkında daha uzun yıllar konuşulacak gibi görünmektedir. Öte yandan, sinemanın hayatla arasındaki derin bağ su götürmez bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Bu nedenle, bu büyük göç aracılığı ile sinemada uluslararası göç konusunun nasıl işlendiği ve bu filmlerde göçmen ve mültecilerin nasıl temsil edildiği meselesi de daha uzun yıllar boyunca tartışılacak gibi görünmektedir.

Bu çalışmada, Avrupa sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olarak gösterilen Aki Kaurismaki’nin “Liman Kentleri Üçlemesi” adını verdiği üçlemeye yer alan iki filme (Yönetmen, serinin üçüncü ve son filmini henüz tamamlamamıştır) ve bu filmlerdeki göçmen ve mülteci temsillerinin etraflı bir biçimde analizine geçmeden önce Suriye iç Savaşı’nın fitilini ateşleyen olaylardan biri olan ‘Arap Baharı’ daha yakından incelenecektir. Arap Baharı, 2010 yılı aralık ayında Tunus’ta başlamıştır. Daha sonra Mısır, Libya, Suriye, Bahreyn, Cezayir, Ürdün, Yemen, Moritanya, Suudi Arabistan, Umman, Irak, Lübnan ve Fas’ta meydana gelen halk ayaklanmaları ile devam etmiştir. Arap Baharı, bu ülkelerdeki halkların kendi yönetimlerine karşı gerçekleştirdikleri bir tür isyandır. Çünkü bu halkların demokrasi, özgürlük ve eşitlik gibi talepleri vardır. Bu halk ayaklanmaları, birçok ülkede rejim ya da yönetim değişiklikleri ile sonuçlanmıştır (Karkın ve Yazıcı, 2015: 2).

Bu ayaklanmalar, Suriye’de de yeni bir dönemin başlamasının bir nevi itici kuvveti olmuşlardır. Suriye’de ilk gelişme demokratik bir talep vesilesi ile değil Deraa kentinde bazı gençlerin yazdıkları duvar yazılarından ötürü tutuklanmaları ile gerçekleşmiştir. Gençlerin serbest bırakılmaları amacı ile mensup oldukları aşiretler sokaklara dökülmüştür. Hükümet, sokaktaki insanlara oldukça sert bir tutum sergileyince, kentte hali hazırda var olan gerilim daha da tırmanmıştır. Yaşanan olaylar sonucu, ülkede binlerce sivil hayatını kaybetmiştir. Binlerce Suriyeli de kendi ülkesinden kaçmaya mecbur kalmıştır. Diğer taraftan, bu gösteriler ülkedeki reform talebinin önemli bir sembolüne dönüşmüştür (Dağ, 2015: 13)

Uluslararası göç hareketinin temel nedenlerinden biri, Suriye iç savaşı örneğinden de anlaşılacağı üzere ülkelerde yaşanan siyasi kırılmalar, iç savaş ve çatışmalardır. Bu sebeplerden ötürü, bu bölgelerde yaşayan insanlar daha güvenli bölgelere göç etme ihtiyacı hissetmişlerdir. Arap Baharı ve Suriye iç savaşına ek olarak, büyük göç hareketlerine neden olan belli başlı siyasi olaylar arasında İran Devrimi, İran-İrak savaşı, Sovyetler Birliği (SSCB) ve Yugoslavya’nın dağılması, 11 Eylül ve ABD-Afganistan savaşı, Somali iç savaşı, Sudan’daki iç çatışmalar ve Darfur Krizi, Sri Lanka ve Makedonya çatışmaları, Rusya-Çeçenistan savaşı, İsrail-Gazze olayları, Kosova olayları ve Körfez Savaşı gibi olaylar sayılabilir. Küresel dünyanın insanları, kitlesel göçün yalnızca bölgesel bir sorun olmadığını bilincindedirler. Yine de bu sorunun en fazla ne kadar ve nereye kadar yayılabileceğini tahmin edemezler (Küreselleşme Özel İhtisas Komisyonu Raporu 2000: 69- 72). Küresel bir dünyada yaşadığımız ayrıntısı bizi şu gerçekle baş başa bırakmıştır: Küreselleşmenin tıpkı bir örümcek ağı gibi bütün dünyayı sardığı yeni düzlemde, bütün ülkeler birbirleriyle karşılıklı bağımlılık ilişkisi içindedirler. Bu bağımlılık ilişkisine göre, herhangi bir ülkede yaşanan herhangi bir gelişme diğer ülkeleri de kolayca etkileyebilir. Bu tür önemli olayların ardından, bu olayların sinema filmlerinde kendine sıklıkla yer bulduğu gözlemlenir.

Zihinde çoğunlukla olumsuz etkileriyle çağrışım yapan uluslararası göç sorunu ile ilgili temel kavramları bilmek önemlidir. Bulunduğu ülkeyi terk ederek diğer ülkeye yasal yollarla giriş yapan ve o ülkede yaşamını sürdüren bireye “göçmen” adı verilir. Birey bulunduğu ülkeden diğer ülkeye yasal yollarla gelse ve o ülkeye yerleşse bile, eğer gereken sürede o ülkeden ayrılmaz ve o ülkede çalışmaya, yaşamaya devam ederse o zaman yasadışı bir göçün meydana geldiği varsayılır. Yasa dışı göçü gerçekleştiren kişi “yasa dışı göçmen” olarak adlandırılır. Vatandaşı oldukları ülkenin dışında olan ve ırkı, dini, tabiiyeti, belirli bir toplumsal gruba mensubiyeti ya da siyasi düşüncesi nedeniyle zulme uğrayacağından korktuğu için

vatandaşı olduğu ülkeye dönemeyen veya dönmek istemeyen kişiler ise uluslararası hukukta “mülteci” olarak tanımlanırlar (Deniz, 2014: 177).

Medya metinlerinde uluslararası göç ekseninde göçmen ve mülteci temsillerinin ortaya konma biçimlerinin alt metnini iyi okuyabilmemiz için, medya metinlerinde içeriği belirleyen bir etken olarak ideolojiye, ideoloji aracılığı ile anlam üretiminin nasıl gerçekleştiğine odaklanmamız yerinde olacaktır. Çünkü sinema filmi de eninde sonunda bir medya metnidir ve bu hali ile bir şeylerin sözcülüğünü yapmaktadır.

2. ANLAM ÜRETİMİ: HAKİKATLE OYNANAN BİR OYUN ÜZERİNE

İrfan Erdoğan'ın deyişi ile ideoloji, bir tür maskeleyen ve maskeleyen şeyi bir anlamda yerinden etmedir. Egemen ideoloji, sistemin sınıfsallık üzerinde yükselen düşünce sistemini ve sistemin doğasının işleyiş biçimlerini maskeleyerek görünmez kılar. İdeolojik sürecin çalışma biçiminin kendini bu derece gizleyebilmesi, var olan sınıfsal çatışmaların ya görülmemesine ya da görülse bile normal karşılanmasına zemin hazırlar. Böylelikle, bir çeşit mit yaratılmış olur. Yaratılan bu mitin görevi, sistemin bekası için saf gerçeğin sahteleştirilmesini sağlamaktır (2007: 23).

Dünyadaki tüm ideolojilerde, ideolojik sistemler kendilerini dil ve semboller aracılığı ile ifade ederler. Bu dil, dilin kullanımı sırasında seçilen sözcükler, sözcük grupları, anlatım biçimleri hatta bu dilin aktarımı sırasında seçilen konuşma biçimi dahi ideolojinin dayanak noktalarına hizmet etmek üzere kurgulanmıştır. Öyleyse temelde anlamı belirleyen gerçekliğin yapısı değildir. Anlam, aslında bir tür yeniden inşa sürecidir. Bu yeniden inşa süreci, bir tür mekanizma sayesinde işler: Hall'ın ifadesiyle bu mekanizmada dilin eklenmesinin ana unsuru göstergelerdir. Göstergeler anlamın maddi kayıtları olmalarının yanında parçası oldukları maddi gerçeği kırılmaya uğratabilmelerinden ötürü bildirimde bulunma özelliğine sahiptirler. Bir gösterge, yalnızca gerçek dünyadaki bir nesnenin ya da olayın yerine geçerek bir anlam taşıyıcılığı yapmaz. Göstergeler, özgül bir dil sistemi ya da kodlar dizisi içinde birlikte örgütlenme tarzlarından ötürü anlam bildirirler. Bu nedenle Voloşinov'un ifadesi ile göstergeler, söz konusu gerçekliğe sadık kalabilirler, bu gerçekliği çarpıtabilirler ya da bu gerçekliği özel bir bakış açısından algılayabilirler. Böylelikle, ideolojinin alanı ile göstergelerin alanı iç içe geçer. Yani, göstergenin olduğu her yerde ideoloji de vardır (Hall'dan aktaran Küçük, 2005: 208–209).

Hall'a göre, daha önceki dil teorilerinin ortaya koyduğundan farklı bir biçimde dilin gerçek dünyaya çok yönlü göndermeler yapmasının nasıl mümkün olduğunu açıklamak hayli önemlidir. Çünkü Voloşinov'un deyişiyle anlam denilen şey dünyanın dilde işlevsel yeniden üretiminin bir sonucundan ibaret değildir. Aksine, bu sonuç hangi toplumsal vurgunun üstün geleceğinin ve güvenilirlik kazanacağına ya da başka bir deyişle, söylem içinde egemen olma mücadelesini kimin kazanacağına belirleyicisidir. Anlam üretiminde dile sinmiş gibi görünen sınıf mücadelesinde “mücadele” ile kast edilen şey ise bir bakıma söylem içinde hangi sınıfın sesinin daha gür çıkacağına karar verilmesidir. Üstelik bu mücadelenin sonuçları, mücadele içindeki unsurların sahip oldukları güçten, hatta bu güçler arasındaki dengeden ve anlamlandırma siyasetinden bağımsız değildir. Buradaki kilit noktayı şöyle açıklayabiliriz: Mücadelenin kaynağı, terimin daha çok yan anlamına yöneliktir. Bu alan, Barthes'ın ileri sürdüğü çağrışımsal yan anlam alanıdır ve ideoloji, dil alanında en çok bu alanda kendini gösterir (Hall 'dan aktaran Küçük, 2005: 105). Yine Hall'a göre, anlam üzerine girilen bu mücadelede, farklı ideolojik unsurların söylemlerine ek olarak anlamlandırma araçlarına erişim olanakları açısından da bir mücadele söz konusudur. Kamusal söyleme daha kolay ulaşabilen sözcükler ya da bir tartışmanın sınır çizgilerini çizebilen otoriteler ile kamusal söylemin dışında kalanlar ve ona dâhil olmak için mücadele etmesi gerekenler, bu mücadelede iki ayrı kutup gibidirler. Kamusal söylemin dışında kalanlar, ancak o söylemin içine girebildiklerinde ve yerleşik terimlere ayak uydurarak dertlerini anlatma şansına sahiptirler (Hall 'dan aktaran Küçük, 2005: 108).

Gramsci'nin yaklaşımına göre gerçeklik denilen şey yalnızca bizim algılarımızdan ibarettir ve bunun için sosyal, kültürel, ahlaki ve ideolojik her türlü bilgiye ihtiyaç duyar. Hall, bu nedenle dünyaya baktığımızda gördüklerimizi belirleyenlerin yalnızca görme organımıza yansıyan imgeler olmadığını savunur. İnsan zihni çevresindeki imgeleri kaydederken, o imgeler aracılığı ile kendine yeni bir kurgusal dünya yaratmaktadır. Öyleyse algı denilen şey basit bir kaydetme sürecinden çok daha fazlasına, zihinde gerçekleştirilen bir tür yeniden inşa etme sürecine işaret eder. Sinemanın sunduğu gerçeklik imgelerinde de tam olarak aynı mekanizma işler. Gerçeklik tanımlarında, dil aracılığı ile gerçekliğin içinden seçilmiş ya da duruma uygun görülmüş olanlar temsil edilir. Yeni bir anlam, işte bu şekilde üretilir (Hall 'dan aktaran Küçük, 2005: 84).

Esra Arsan'a göre, Foucault'un tabiriyle söyleyecek olursak bu dil aracılığı ile anlamın yeniden üretimi olarak değerlendirilen alan söylemin alanıdır. Söylem konuştuğumuz dilin içinde bir konuya ya da herhangi bir tarihsel döneme ilişkin anlamın yaratılması için kullandığımız ifadeler bütünüdür ve bu ifadeler, aslında o konudaki bilginin sunumlarından farksızdırlar (Foucault'dan aktaran Arsan, 2004: 4).

Foucault'un deyişimiyle söylem bir yanıyla bir tür bilgiyken, bir yanıyla da iktidarın bir parçasıdır ve bu bilgi ve iktidarı hep bir arada düşünmemiz gerektiği anlamına gelir. Bu düşünce yapısına göre, bilgi kullanımı stratejiktir ve dolayısıyla da bir iktidar olgusu olarak ele alınmalıdır. Öte yandan, bilginin söylemlere ihtiyacı vardır ve bu söylemler de ancak iktidar olgusu sayesinde ayakta durabilirler. Bilgi ve iktidar ilişkisinin hep bir arada olmasının lazım geldiği önermesinin öne sürdüğü biçimiyle bilgi söylemsel bir pratiktir. Bilginin söylemselliği, hangi önermeleri bilgi olarak kabul edeceği ya da bu çerçevede hangilerini reddedeceği ile ilgili sınırların belirgin bir biçimde çizilmiş olmasından ileri gelir. Dilin anlamını belirleyen bu söylemsellik pratiğidir (Arsan, 2004: 5-6).

Söylem, anlamın dil içinde hareket etmesi ile ortaya çıkar. İdeoloji ise bu anlamın belli gruplar ve kişiler lehine nasıl harekete geçirildiğine işaret eder. Söylem kavramı, Saussure aracılığı ile dilin bireysel kullanımı olarak tanımlanan 'söz' kavramının dilin toplumsal kullanımını tanımlayacak şekilde genişletilmesi ile bir toplumsal çözümleme aracına dönüşmüştür. Söylem, egemenlik ilişkilerinin hem kurulduğu hem de temsil edildiği temel bir araçtır ve ideoloji, bu yanıyla söylemi ve egemenlik ilişkilerini bağlantılı hale getirir. Bu durumda, söylem içinde ideolojiyi barındırır ve ideoloji de söylem oluşumundaki çerçeve olarak nitelenebilir. Hal böyle olunca, söylem, ideolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ifadelerde vazgeçilmez bir rol oynar. Bu nedenle ideolojilerin söylemde nasıl ifade edildiğine ya da nasıl gizlendiğine ve böylece toplumda nasıl yeniden üretilebileceği meselesine yakından ve dikkatle bakmak gerekir (Karaduman, 2017: 35-36).

İster azınlıklar ister göçmenler ya da 3. Dünya ülkelerinin insanları olsun hepsinin sinemada benzeri bir biçimde temsil edildiğini görürüz. Göçmenler ve mülteciler, egemen kültürlerin, değerlerin ve kuralların uygulayıcıları tarafından o denli yardıma muhtaç durumda gösterilirler ki, onları ancak egemen gücün koruyucu kanatları huzura kavuşturabilecektir. Van Dijk'e göre azınlıklar, göçmenler ve üçüncü dünya ülkeleri gibi gruplarla ilgili medya metinleri incelendiğinde, bu grupların sorun yaratan faktörler olarak karşımıza çıktığı görülür. Bu insanlar, egemen yapının kaynaklarını tehdit etmektedirler ya da egemen yapının kendi seyrinde akıp giden düzenine külfetten başkaca bir şey de getirmemektedirler. Onlar, egemen söylemle sistemin üzerinde bir tür yükler. Öte yandan, küresel dünyada bir ülkede demokrasi ve insan hakları adına sergilenen tutum ve hatta o ülkede kabul gören rejim yalnızca o ülkeyi ve o ülkenin vatandaşlarını ilgilendiren meseleler değildir. Bu yenedünyada uluslararası platformda barış ve güvenliğin sağlanması bütüncül bir yaklaşıma bağlıdır. Bir başka deyişle, bu tür uluslararası sorunlar ulusal düzeyde bütüncül bir yaklaşım çerçevesinde kalıcı bir barış ve istikrar ortamı ile çözülebilirler. Bu noktada da ülkeler ve o ülkelerin demokrasi anlayışı devreye girer. Bu yeni anlayış, farklılıklara alan tanıyan yeni bir anlamın vaadidir. Farklılığın iki tür anlamı vardır ve bu iki anlamdan biri demokrasiye yakın dururken, diğeri demokrasiden fersah fersah uzaktadır. Seyla Benhabib'e göre farklılığın demokratik olmayan ya da farklılıkları bir arada tutmak yerine onları bir potada eritmeyi öneren anlamında bütün farklılıklar "kesin karşıtlık" olarak tanımlanırlar. Bu noktada, tüm farklı kimlikler "öteki" olarak etiketlenirler. Genel kabul, egemen grubun normu neyse onu emreder. Böylece, genel kabule uymayan her türlü kimlik ve ona ait farklılık bastırılırlar ve yok sayılırlar. Ancak, demokratik çoğulculuk bunun tam tersi açık uçlu bir duruştan yanadır. Bu açık uçlu duruş farklılıkları kendinde barındırırken, onları aslında belirsiz, bağıl, değişken, insanları kısıtlayıcı net sınırları olmayan bir şey olarak değerlendirir. Onun odak noktası, tam da küresel dünyanın can damarına kadar uzanır (Benhabib, 1999: 403- 404). Dallmayr, bu süreci şöyle özetler: "Farklılık, artık ötekilik, dışlayıcı karşıtlık anlamına gelmez. Özgürlük, çeşitleme, heterojenlik anlamına gelir. Farklılık, kolektif kimliğe ve birbiriyle örtüşmeyen ötekiliğe indirgenebilecek benzerlik ve benzemezlik ilişkileri demek değildir" (Dallmayr'dan aktaran Benhabib, 1999: 403- 404).

Medya, metinleri aracılığı ile egemen ideolojinin bir yeniden üreticisi olarak bir yandan öfke ve nefret gibi bazı duyguları üretirken, bir yandan da bu duyguların öteki olarak adlandırılan gruplara yönelik bir silaha dönüşmesini sağlar. Medya metinlerinde 'biz' diye tanımlanan insan topluluklarının kimler olduğunun derinine inilirse, biz denilen çerçevenin dahi egemen ideoloji tarafından belirlendiği kolaylıkla anlaşılabilir. Bu belirlenim, nefret söyleminin ana hatlarını çizmektedir.

Yasemin İnceoğlu'nun Medyada Nefret Söyleminin İzlenmesi Çalışma Toplantısında, 1997 Avrupa Bakanlar Konseyi Komitesi'nin aktardığı biçimiyle, nefret söyleminin tanımı şöyle yapılmıştır: Yabancı düşmanlığı, anti-semitizm ve hoşgörüsüzlüğe dayalı diğer nefret biçimlerini yayan, teşvik eden, savunan ya

da haklı gösteren her türlü ifade biçimi nefret söyleminin kapsamındadır. Hoşgörüsüzlüğe dayalı nefret, saldırgan milliyetçilik ve etnik merkezîyetçilik, ayrımcılık ve azınlıklara, göçmenlere ve göçmen kökenli kişilere karşı düşmanlık yoluyla ifade edilen hoşgörüsüzlüğü içerir (Vardal, 2015: 135).

Bir medya metni olarak sinemada karakterlerin kullandığı cümlelere bir büyüteç tutmak istediğimizde, Van Dijk'in yaklaşımı ile konuya yaklaşmamız ve sinema da bir medya içeriği olduğuna göre içeriklerin metinsel bağlamda incelenmesi sırasında metnin semantiğine çok dikkat etmemiz gerekir. Metnin semantiği, bir cümlenin kavramsal yapısından hareketle anlamın kendisine bir gönderme yapar. Metnin semantiği açısından, metnin tutarlılığı metne dair önemli bir özelliktir. Yani, cümleler rastgele ardı ardına dizilmemişlerdir. Bu cümleler bir anlam bütünlüğünün parçalarıdır. Bu bağlantılı anlamın dışında, metnin semantik bir bütünlüğü de vardır. Bu nedenle, metinlerde söylenenler kadar bir de söylenmeyenler yani imalar söz konusudur. Çünkü imalar, bu metinlerde söylendiği düşünülen şeylerden çok daha fazla şey söylüyor olabilirler.

Öyleyse küresel medya metinlerinde ötekilik meselesi, geniş dalları olan köklü bir meseledir. Küresel medya metinlerinde öteki, aslında kendini daha büyük ölçekte bir öteki kavramı ile beslemektedir. Bu aşamada, ikiliğin diğer ucunda yer alan ben, ötekinin sınırlarını çizmektedir. Öteki kavramı; etnik köken, din, dil ve benzeri toplumsal kategorileri açıklamak için tercih edildiği gibi bu kavram ile 'biz' ve 'onlar' denilen grupların yaratılması açısından gerekli bir toplumsal sürece de işaret edilir: 'Öteki kimdir?' sorusu, temelde biz olmayı nitelemek için sorulur (Eke, 2016: 100). Öteki, 'biz' olarak değerlendirilen gruba dahil olmayan demektir. Bu bağlamda, 'biz' olanın inşası ancak ötekinin varlığı ile mümkündür ve öteki, biz tarafından onun kendi anlam dünyasının içinde kurulur.

Tuğrul İlter'in de savunduğu gibi, Avrupa sömürgeleştirdikleri yerlere medeniyet götürdüğünü ve orada yaşayanları bir anlamda evcilleştirmeyi kendine görev bildiğini savunmakta ve bu anlamda yaptıklarını bir tür yükümlülük olarak görmektedir. Batı'nın kendine böyle bir görev atfetmesinin arka planında, onların kendilerini tarihin ya da aklın öznesi olarak görmeleri fikri yer alır. Bu nedenle, modern anlatılarda dahi Batı medeniyetin timsali Doğu ise vahşi bir öteki olarak kurgulanır. Bu Batı merkezîlik, Derrida'nın deyimiyle "beyaz mitoloji" olarak adlandırılır ve yalnızca Avrupalıların ve Amerikalıların beyaz deri rengine göndermede bulunmaz. Bu, aynı zamanda tarihi yazan mürekkebin renginin beyazlığının da delilidir (2006: 2-3).

İslam dünyası ile yakın zamana kadar fazla bir ilişkisi olmayan Batı, İslamiyet'e karşı nesnel olmayan bir imaj geliştirmiştir. Sonuç olarak, Batı kendisine bir başka "öteki" olarak bu kez İslamiyet'i seçmiştir. Bu seçimin arka planında Huntington'un 1996 yılında yazdığı eserinde ortaya koyduğu medeniyetler çatışmasından çok, 1992 yılında yazdığı Tarihin Sonu ve Son İnsan adlı eseriyle Batı'nın zaten yapılması gereken her şeyi yaptığını ve bundan sonra dünyanın topraklarında yeni bir siyasi fikir, ideoloji ya da yönetim biçiminin yeşermesinin mümkün olamayacağını iddia eden Fukuyama'nın düşüncesi yer alır. Bu düşünceye göre batı, üstünlüğünü ve diğer toplumlara karşı elde ettiği bu tahakkümü daha da palazlamak amacıyla kendisinden olmayan her şeyi dışlamaktadır ve hatta kendisinden olmayan ne varsa onu düşmanca tavırlarla küçümsemektedir. Ten renklerinin koyuluklarına göre insanları tasnif etmek, 'kahverengi ırk' gibi yeni terimler kullanmak bu ötekileştirme sisteminin yalnızca yan unsurlarıdır (Yel, 2018: 8).

3. AKI KAURISMAKI FİLMLERİNDE SÖYLEM VE BULGULAR: UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ VE UMUT LİMANI FİLMLERİNDEKİ İŞARET LEVHALARI

3.1. Yöntem ve Teknik

Bu çalışmada, Aki Kaurismaki'nin *Umudun Öteki Yüzü* ve *Umut Limanı* adlı filmleri mercek altına alınarak incelenmiştir. Filmografisi çoğunlukla üçlemelerden oluşan ve bu filmlerde daha çok alt sınıfların karşılaştığı günlük zorluklara odaklanan Aki Kaurismaki, Finlandiya toplumunun; geçişkenliğe izin vermeyen katı sınıf sistemine, sosyal olanaklardan yararlanmada yaşanan adaletsizliklere, sınıfsal çatışmalara odaklanır ve kendi deyimiyle daha çok "kaybedenlerin" hikayesini anlatmaktadır. Toplumsal meselelere duyarlı olan Kaurismaki; göçmenlik, işsizlik ve yoksulluk gibi temalara filmlerinde sık sık yer vermiştir. Cannes Film Festivali'nde "Avrupa'nın en büyük sorunlarından biri mülteci krizidir" ifadesini dahi kullanmış olan Finli yönetmen Aki Kaurismaki, İskandinav sinemasının en özgün yönetmeni olarak kabul edilmektedir (Mirza, 2016: 47).

Aki Kaurismaki'nin *Umudun Öteki Yüzü* ve *Umut Limanı* adlı filmleri başlangıçta *Liman Kentleri Üçlemesi* olarak lanse edilmişlerdir. Ancak Kaurismaki, üçlemenin ismini değiştirmiş ve bundan böyle başlığının *Mülteci* olduğunu duyurmuştur. Üçlemenin üst başlığının değişmesinde, her iki filmde de

başkarakterlerden biri olan mültecilerin payı büyüktür. 2011 Finlandiya ve Fransa yapımı Umut Limanı filminin merkezinde, bilmediği bir kentte polislerden kaçmaya çalışan Afrikalı küçük mülteci İdris Salih vardır. 2017 Finlandiya ve Almanya yapımı Umudun Öteki Yüzü adlı filmde ise başkarakter olarak, Suriye iç savaşından kaçan ve Helsinki’de kendine yeni bir yaşam kurmanın peşine düşmüş olan Halit Ali yer almaktadır. Üçlemenin son filmi, yönetmen tarafından henüz çekilmemiştir.

Araştırma kapsamında, her iki filmdeki göçmen ve mülteci temsillerini ortaya koymak için içerik ve söylem analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır. Her iki filmde, bir yandan göçmenlere ve mültecilere bakış ile ilgili genel bir değerlendirme yapılmıştır. Bir yandan da göçmenlere ve mültecilere yönelik söylemler derinlemesine analiz edilmiştir.

Teun A. Van Dijk’in eleştirel söylem çözümlemesi, her türlü söylemdeki iktidar yapısının ve ideolojik arka planın analizinde kullanılabilir. Van Dijk’in formüle ettiği haber söylem çözümlemesi yöntemi, haberin söyleminin makro ve mikro yapısının çözümlenmesine dayanmaktadır ve ek olarak metnin içeriğini, retorikini, semantiğini ve anlatısını kapsamaktadır. Mikro yapı kapsamında sözdizimsel bağlamda filmin diyaloglarında kullanılan sözcüklerin ve cümle yapılarının ideolojik söylemin oluşumuna katkısından söz edilmiştir. Filmlerin mesajları ve söylemleri çoğu kez konuşmalar aracılığıyla aktarıldığından, bu tür bir çözümleme oldukça önemlidir.

Bu çalışmada, filmlerin ideolojik arka planını analiz edebilmek amacı ile Van Dijk’in oluşturduğu eleştirel söylem çözümleme yöntemi bir medya metni olarak nitelenebilecek sinema filmlerine uyarlanmıştır ve analiz sırasında, yöntemin orijinal yapısına mümkün mertebe sadık kalınmıştır. Çünkü günlük yaşamdaki her türlü konuşma ya da gösterge mutlaka bir niyet içerir. Anlam, iletişim sürecinin bir ürünüdür ve sembol, söz ya da kelimeler belirli bir söylemi aktarırlar. Öyleyse herhangi bir yerde söylenen herhangi bir şey, söylemsel bir süreç ortaya çıkarır ve her söylemin ortaya çıkardığı anlam da söylemin yapısal özelliğini bünyesinde barındırır. Kısaca, bir söylemin arka planında yatan anlamın ortaya çıkarılması o söylemin çözümlenmesine bağlıdır (Zor, 2017: 878).

3.2. Örneklem

Çalışmada, Aki Kaurismaki’nin Umudun Öteki Yüzü ve Umut Limanı filmleri göçmenlik ve mültecilik meselesi çerçevesinde incelenmiştir ve bu filmlerde, özellikle göçmen ve mülteci temsillerine vurgu yapılmıştır.

2017 yapımı Finlandiya, Almanya yapımı dram, komedi türündeki Umudun Öteki Yüzü filminde Suriye’den kaçarak Finlandiya’ya sığınmak isteyen Halit Ali, kömür dolu bir konteynerin içinde Helsinki limanına gelir. Halit Ali’nin yolu hayatını baştan aşağı değiştirmeye karar veren ve bu amaçla kendini bir restoranı yeniden canlandırmaya adanmış Wikström’le kesişir. Her ikisi de tanımadıkları bir âlemde hayatta kalmak için mücadele etmektedirler. Aki Kaurismaki, bu filmde kullandığı çeşitli göstergelerle hem mülteci sorununun hem de mülteciler için bir umudun her zaman olması gerektiği fikrinin altını çizmiştir.

2011 yapımı Finlandiya, Fransa ve Almanya yapımı dram, komedi türündeki Umut Limanı filminde ise eski bir yazar olan ve bohem bir hayat tarzına sahip Marcel Marx, Fransa’nın liman şehri Le Havre’de ayakta kalmaya çalışarak mütevazı bir hayat sürdürmektedir. Başarılı bir edebiyatçı olma hayallerinden vazgeçmiş olan Marx’ın yaşadığı bu sade hayat, yasadışı yollarla kente gelen ve annesini bulmak için Londra’ya gitmeye çalışan Afrikalı bir göçmen çocuk olan İdris Salih’in hayatına girişi ile altüst olacaktır. Aki Kaurismaki’nin bu eski bir bohem annesini bulmak için filmi de eski bir bohem olan Marcel ile göçmen çocuk arasındaki dayanışmaya odaklanarak, aslında bir umut mekânının nasıl kurulabileceğinin hikâyesini anlatmaktadır.

3.3. Araştırma Sonuçlarının Değerlendirilmesi: Aki Kaurismaki’nin Umudun Öteki Yüzü ve Umut Limanı Filmlerinde, Bir Öteki Olarak Göçmen ve Mülteci Temsilleri

3.3.1. Mikro Yapı

Umudun Öteki Yüzü filminde, Wickström kumardan kazandığı para ile bir restoran satın alır. Bir işveren olarak bir akşam çöpleri dökmeye çıkmışken yolu Halit Ali ile kesişir:

Wickström: Sende kimsin böyle?

Halit Ali: Burada yaşıyorum. Burası benim yatak odam.

Wickström: Olmaz. Burası, benim çöplüğüm.

İskandinavya'da problemlerden uzakta rahat bir hayat yaşayan Avrupalı bir işveren ve her an hapse düşmekle burun buruna Müslüman bir Arap, tıpkı Umut Limanı filmindeki Marcel Marx ve İdris Salih gibi hayatın içinde bir yerlerde karşılaşarak dost olurlar. Zıt kutuplar bir araya gelince, ortaya absürt olanın komedisi çıkmıştır.

Umudun Öteki Yüzü filminde, Halit Ali ülkeden ülkeye sürüklenirken kendisini Finlandiya'da Helsinki limanında bulur ve barış ve huzurun ülkesi Finlandiya'ya iltica talebinde bulunur. Halit Ali olanca kibarlığı ile polis merkezindeki görevliden Finlandiya'ya sığınma hakkı ister. Öte yandan, görevlinin ona verdiği cevap hayli kibirlidir: *“Bunu istemek sorun değil, bunu ilk isteyen de sen değilsin”*. Çünkü bir Avrupa kenti olarak Finlandiya, yaşanmaya değer bir ülkedir. Böyle bir ülkeye sığınma talebinde bulunan insanlar kaçınılmaz olarak her zaman var olacaklardır.

Göçmen merkezi ile yaptığı görüşmede, Halit Ali görevliye Halep'in dışında bir tamircide çalıştığını anlatır. Bir gün Halep'teki evine döndüğünde, oraya füze atıldığını görmüştür. Füzeyi atanların kim olduğu bilinmese de bu füzeyi devletin birlikleri, Amerika, Rusya ya da isyancılar, İşid ya da Hizbullah güçleri atmış olabilir. Ev, artık harabeye dönmüştür. Halit Ali ve kardeşi Meryem, sabaha kadar komşularla toprağı kazmışlardır ve toprağın altından neredeyse tüm ailenin cesetlerini çıkarmışlardır. Halit Ali, bu olay üzerine patronundan borç alır ve kuzeninin yardımıyla kız kardeşi Meryem ile Türkiye sınırına geçer. Sınırı yaya olarak geçtikten 2 hafta sonra, insan kaçakçısı Halit Ali'yi, kardeşini ve diğerlerini tekne ile Yunanistan'a götürür. Makedonya, Sırbistan ve Macar sınırını geçişin ardından, bir kargaşa yaşanır. Bu sırada, Meryem sınırın diğer tarafında kalır. Halit Ali kardeşine ulaşmaya çalışırken, polisler onu yakalayıp hapse atarlar. Halit Ali sorgusunun ardından serbest kaldıktan sonra, aylarca mülteci kamplarında kardeşini arar.

Halit Ali tüm bu yaşadıklarını göçmen merkezindeki görevliye anlatırken görevli kadın sorar:

-Sınırları nasıl geçiyordun?

Halit Ali'nin verdiği cevap oldukça sarsıcıdır:

-Kolaylıkla. Kimse bizi görmek istemiyor. Sorun çıkarıyoruz!

Batılı ülkelerin medya metinlerinde, 3. Dünyadan gelen göçmenlerden tam da bu şekilde bahsedilir: Ne de olsa onlar, gittikleri her yerde sorun çıkaran insanlardır. Bu insanlar Batı'nın değerli kaynaklarını, konut, iş ve eğitim olanaklarını tehdit etmektedirler (Van Dijk 'ten aktaran Küçük, 2005: 351–354).

Bir “öteki” olarak Halit Ali'nin Finlandiya vatandaşlarıyla karşılaşması da filmin çarpıcı sahnelerinden biridir. Halit Ali ülkeye girer girmez polis merkezine giderek, onlardan sığınma talebinde bulunur. Bu nedenle, Halit Ali ilk olarak devlet görevlileri ile karşılaşır. Buradaki görevliler onu Mülteci Sığınma Merkezi'ne gönderir. Böylece, Halit Ali merkezde kendisi gibi sığınma talebi başvurusunun sonucunu sükünle bekleyen diğer mültecilerle bir araya gelmiş olur. Orada, Iraklı göçmen Mazdak ona bazı tavsiyelerde bulunur: *“Sığınma talebinin olumlu yanıtlanmasını istiyorsan melankolik görüntü verme. İlkönce hüznü gösterenleri geri gönderiyorlar. Hüznülülerin hepsi gönderiliyor”*.

Çünkü bir Avrupa ülkesi olarak Finlandiya, refah içinde yaşayan mutlu insanların ülkesidir ve orada hüzne yer yoktur. Bu durumda, mutlu insanların ülkesinde yaşayabilmek, onlardan biri olarak kabul edilmek ya da başka bir deyişle ötekileştirilmemek için bu mutluluk oyununun bir parçası olmak ve bu mutluluk vaadine kanmak gerekmektedir.

Halit Ali'nin sığınma talebi mahkeme kararıyla reddedilir. Çünkü onlara göre Halep artık güvenli bir yerdir ve Halit Ali, sınır dışı edilerek güvenli ülkesine geri gönderilmelidir. Tam da bu kararın akşamında, Mülteci Sığınma Merkezi'ndeki televizyonda Suriye'de bir hastanenin bombalandığı haberi verilir. Görünen odur ki mahkemenin kararı, var olan durumla değil ülkenin göçmen politikası ile ilgilidir. Şehirde bir kaçak olarak yaşayan Halid'in ikinci karşılaşması ise hayatında huzur arayan Wikström ile olur. Wikström Halit Ali'ye hem kalacak bir yer hem de restoranında iş verir. Restoran çalışanları, onu hemen aralarına alırlar ve hatta gerektiğinde onu korurlar; hatta ona sahte bir kimlik bile çıkarttırırlar. Mülakatı yapan devlet görevlilerinin ve mahkemede kilerin duyarsız tavırlarının ters ucunda, bir grup insanın içten ve dostça tavırları dikkat çekicidir. Diğer bir karşılaşma ise Neo-nazi olarak adlandırılan grupla Halit Ali arasında gerçekleşir. Halit Ali ne zaman hayata karşı ne zaman bir yerlerde sokak müzisyenlerini dinlese, markete gitse, otobüs beklese saldırıya uğramaktadır. Bu saldırıların kaynağı Halit Ali'nin esmer teni ve koyu renk saçlarıdır. Yaygın kaniya göre, tüm yabancılar tekinsizdir ve onları yok etmek elzemdir. Halit Ali tam kardeşine kavuşmuş ve bir kimlik edinmişken, yabancı düşmanlığının kurbanı olur. Saldırgan Neo-nazinin Halid'i bıçaklarken söylediği *“Seni uyarmıştım Yahudi çocuk!”* ifadesinin mesajı şudur: Öteki, bir

koru nesnesidir ve burada, nesnenin kimliği belirsizdir. Aslolan, kendinden olmayı dışlayan kapalı yapıdır, gerisi yalnızca teferruattır (Güçlü, 2017).

Umut Limanı filminde, La Havre kasabasında bir konteynerden bebek ağlaması sesi duyulur. Kasabalılar, durumu polise bildirirler ve polis araması sonucu, o konteynerde mültecilerin olduğu anlaşılır. Mültecilerden biri olan siyahi erkek bir çocuk oradan kaçar. Marcel, bu mülteci çocuğun kaçış sonrası kasabada gördüğü ilk kişi olur: “*Burası Londra mı?*” Bu çocuk, sonrasında gazete haberlerinin konusu haline gelecektir: *Konteyner mültecilerinden biri kayıp!* Mülteciler için kullanılan konteyner mültecileri nitelmesine derinlemesine baktığımızda, bu nitelmenin mültecilerin hikâyesini gölgeleyen ve bu sırada, onları ötekileştiren bir anlamı olduğunu görebiliriz. Ne de olsa mülteciler ya konteynerde bulunurlar ya teknelerde, tır dorselerinde karşımıza çıkarlar. Kayıp mültecinin aslında küçük bir çocuk oluşu gerçeği adeta bir sis perdesi ile örtülmüştür.

Filmin bir sahnesinde, televizyon haberlerinde göçmenlerin, eylemcilerin ve gazetecilerin bekleyişleri şu cümlelerle anlatılır. “*Bu sabah, gidecek başka hiçbir yeri olmayan 300 mülteci kalmıştı. Atlantik Bulvarı’nda 20 mülteci bulundu: 1 çocuk kayıp!*” Bu haberlerdeki söylemlerden anlaşılacağı gibi, mülteci hikâyeleri yalnızca birer sayısal veriden ibaret görülmektedir.

Ayrıca, filmde bir başka ayakkabı boyacısı Cheng aracılığı ile göçmenlerin kimlik sorununa gönderme yapılmıştır. “*Söylemesi zor. Neticede ben yokum!*” O, aslında Çinli Cheng değildir. Vietnamlıdır ve bu kasabaya 12 yıl önce bir trenle gelmiştir. Veri tabanına kaydolmak için, tam 8 yıl boyunca para ödemiştir. Artık, bir göçmen olarak sosyal güvenliği ve oy verme hakkı vardır. Ancak, yasal kimliği yine de ona şunu düşündürmektedir: “*Ama o değilim!*”

Polis müfettişi Monet’nin Marcel ile diyaloglarından birinde, müfettiş Marcel’e ziyaretinin sebebini anlatırken cümleleriyle göçmen ve mültecilere bakış açısını da yansıtmaktadır. Polis müfettişi vergi borçlarını ya da kaçak göçmenleri değil suçluları araştırması gerektiğine inanmaktadır. Her ne kadar Monet göçmenleri suçlu olarak görmese de buradaki kaçak nitelmesi göçmen ve mültecilerle ilgili diyaloglarda sıkça karşımıza çıkar. Van Dijk ‘in ifadesiyle bu “negatif bir imadır” ve basit bir kısaltmadan çok daha fazlasını ifade etmektedir.

Filmde görünmeyen polis müdürünün sesi, bir bakıma ülkelerin göçmen politikalarının sesinin simgesi gibidir: “*O çocuğu yetkililere teslim edin! Ne kadar erken olursa o kadar iyi. Hepimiz için!*” İdris Salih, bu yaklaşıma göre bir çocuk değildir. Düzeni bozan potansiyel bir suçludur. Kasabadaki, İdris’in yerini polise bildiren muhbir komşu içinde aynı şey geçerlidir. Polis müdürü ve muhbir komşu, bir anlamda Avrupa’da yükselen ırkçılığın ve aşırı sağın, Avrupa’da göçmenlere ve mültecilere yer olmadığını savunan düşüncesinin sembolü gibidirler.

3.3.2. Makro Yapı

Umut Limanı filminde, konteyner açılınca, mültecilerin yüzleri ile karşılaşılır. Ancak, bu yüzler basmakalıp söylemlerle yardıma muhtaç insan yüzleri değildir. O yüz ifadelerinde ve bakışlarda, mültecilerin kendi kültürlerinin izleri belirir. Yarı beline kadar suyun içindeki bakışının yansıtıldığı sahnede, İdris Salih’in yüzündeki hüznün filmin bir diğer dokunaklı sahnesidir. Sandviç yemek üzere olan Marcel, İdris Salih ile göz göze gelir ve İdris Salih, polisi görünce iskelenin ayaklarının arkasına saklanır. Marcel o anda kararını verecek ve dayanışma ruhunun yolunu seçecektir. Çünkü karşısındaki kişi, her şeyden önce yabancı bir ülkede ve ailesinden uzakta küçük ve tedirgin bir çocuktur. Üstelik yaşadıkları bir yetişkinin bile taşımakta güçlük çekeceği kadar ağırdır.

Le Havre’da yaşayan Marcel Marx, bohem bir hayatı seçmiş eski bir yazardır. Liman kenti Le Havre’da ayakkabı boyacılığı yapmaktadır. En sevdiği bar, işi ve eşi Arletty ile mutlu bir hayat sürmektedir. Bu sırada, limana yanaşan yük gemilerinden birinin getirdiği konteynerlerden birinden bebek ağlaması sesleri gelir. Konteynerde Afrikalı göçmenler vardır. O konteynerden İdris Salih adlı bir çocuk kaçar ve kaçır kaçmaz, yolu daha sonra onu kendi evinde saklamaya karar verecek olan Marcel ile kesişir. Bundan da öte, Marcel İdris Salih’in Khali kampındaki dedesine ulaşacak, İdris Salih için yardım konseri düzenleyecek ve o para ile illegal yollardan da olsa İdris Salih’in Londra’daki annesine ulaşması için uğraş verecektir. Çünkü Marcel insanların duyarsızlıkları ile ancak dostluğun ve iyimserliğin gücü ile savaşılabileceğine inanan biridir. Oysa uygar batılı devletler polisi ve müfettişi ile Afrikalı göçmen çocuğun peşine düşmüşlerdir.

Umudun Öteki Yüzü, göçmenlere ve mültecilere yaklaşımından ötürü günümüz Avrupa'sına eleştirel yaklaşan bir filmidir. Umudun Öteki Yüzü filminde, Halep'teki savaş sırasında atılan füze sonucu neredeyse tüm ailesini kaybeden Halit Ali, kız kardeşi Meryem ile Türkiye ve Yunanistan yoluyla Avrupa'ya ulaşır. Macaristan sınırında, bir kargaşa sırasında Meryem'i kaybeder. Polonyalı dazlakların saldırısına uğrayınca da kömür dolu bir yük gemisine saklanır. Gemi Helsinki limanına varınca, orada gemiden inen Halit Ali film boyunca bir yandan Finlandiya'da kalmaya, bir yandan da göç sırasında kaybolan kardeşini bulmaya çalışacaktır. Gömlek satıcısı Wikström ise hem evini hem de işini terk etmiştir. Kumarda kazandığı parayla bir lokanta açan Wikström, bir akşam Halit Ali'yi çöplüğünde uyurken bulacak ve ona lokantasında iş verecektir.

Umudun Öteki Yüzü filminde, Halit Ali kömürden kapkara olmuş bir yüzle seyircinin karşısına çıkar. Halit Ali'nin buradaki bakışı, aslında Suriye iç savaşıyla birlikte Avrupa'da patlak veren mülteci krizine odaklanan bir bakıştır ve Finlandiya'nın devlet katında bu insanları neredeyse görmezden gelişine işaret etmektedir. Bir refah ülkesinde, Halit Ali ve Wikström'ün hikâyesine depresifler, alkolikler ve ırkçılar da dâhil olur. Böylece, filmde Avrupa toplumunun hissizleşen yapısına dikkat çekilir. Trajedi ile mizahın iç içe geçtiği filmde, toplumun kıyısında köşesinde kalmış tuhaf karakterler ve canlı renklerin içinde yaşanan boğucu hayatlar göze çarpar. Örneğin mültecilerin sığınma talebi için başvurduğu polis merkezi sahnelerinde aşırı ölçüde bir yavaşlık hâkimdir ve eleştiri unsuru olarak daktilo ve antika telefon kullanılmıştır. Burası, göçmen ve mültecileri suçlu olarak gören, bürokrasinin ağında bir merkezdir. Göçmenler ve mülteciler, bu merkezde uzun evrak işlemleri ile uğraşmak zorunda bırakılmaktadır. Dahası, Halep'teki iç karışıklığa rağmen polis kişisel bir tehdit ve çatışma unsuruna maruz kalmadığından hareketle Halit Ali'nin aleyhine karar verebilmiştir. Filmde, Bir başka eleştiri unsuru olarak, Kuzey Avrupa insanının soğuk ifadesi, dans ederken bile ciddiyetini elden bırakmayan insanlar aracılığı ile gösterilir. Halit'in sığınma talebi sonrası mülakatlarını yapan kadın görevli tam da böyle soğuk bir yüzdür. Suriyeli gencin anlattıkları, görevli kadına fazlasıyla ağır gelmiştir. Bu nedenle, Halit Ali'ye "Ara vermek ister misin?" diye sorar. Yine bu mülakatlardan birinde, Halit Ali "Sizin de mültecileriniz olmuş!" diyerek Avrupalı figürüne yeniden duygudaşlık (empati) duygusunu hatırlatmaya çalışır.

4. SONUÇ NİYETİNE

Küreselleşen dünya, artık sınırların yıkıldığı iddia edilen bir dünyadır ve bu dünyada, her şey akışkandır. Bilgi, sermaye ve insanlar kadar objeler de ülkeden ülkeye yayılmaktadır. Küresel dünyanın bu yeni hali bir yanı ile yeni olanaklara zemin hazırlarken, bir yanı ile de korku duygusunun daha da güçlenmesini sağlamıştır. Böylece, biz ve ötekiler arasındaki sınırların çizgileri daha da kalınlaşmıştır. İnsanların, kendilerinden farklı olana duyduğu hoşgörü giderek azalmıştır. Küresel göçün olanca hızıyla arttığı ve herkesin kendini tehlikede gördüğü küresel dünyada, ülkeler kendilerini korumak için güvenlik duvarlarını daha da yükselterek yaşamaya başlamıştır.

Böyle bir dünyada, Aki Kaurismäki sinemasının örnekleri olarak Umudun Öteki Yüzü ve Umudun Limanı filmleri, tam anlamı ile *umudun filmleridir*. Umudun Öteki Yüzü filminde, Avrupa bürokrasisi Halit Ali'ye sürekli zorluk çıkarsa ve Neo-naziler ona her seferinde zarar vermeye çalışsalar da hep bir yerlerde bir umut vardır. Umudun Limanı filminde sürekli Idris Salih'i yakalamaya çalışan polis müfettişinin, filmin sonunda küçük mülteciye yardım etmesi ve tüm Le Havre kasabası halkının (La Havre kasabasının adının kökeninin "barış limanı" oluşu da bir başka önemli ayrıntıdır) Marcel Marx öncülüğünde Idris'i Londra'da kaçak işçi olarak çalışan annesine kavuşturmak için seferber olmaları ya da veresiye vermeyen bakkalın bile onlara yardımcı olması hep bu umudun izlerini taşır. Bu umut, Avrupa'da yükselen yabancı düşmanlığına insanca bir karşı duruş olarak değerlendirilebilir.

Umudun Öteki Yüzü filminde, Halit Ali yaşadıklarını göçmen merkezindeki görevliye anlatırken tek bir damla gözyaşı dökmez ve ona kendini acındırmaz. Çünkü Iraklı mülteci Mazdak'ın ifadesi ile "ölmek kolaydır". Zor olan dayanıklılıktır ya da Umudun Limanı filminde Marcel'in bir sahnede dillendirdiği gibi: "Ağlamak bir işe yaramaz, aslolan çözüm bulmaktır". Umudun Limanı filminde, yardımsever komşular o çözümü Marcel öncülüğünde dayanışma ruhuna sarılarak bulurlar. Umudun Öteki Yüzü filminde aynı dayanışma, bu kez Finli yetkililerin sahip çıkmadığı Halit Ali'ye sahip çıkmak için ortaya konmaktadır.

Müfettiş Monet'nin de dediği gibi: "Temel amaç, gerçek masumların acı çekmesini istememektir".

Bunun için, en iyi yolu ise Slavoj Žižek önermektedir: "*Her şeyi yeniden tanımlamak zorundayız, insan olmak ne demektir*"den başlayarak.

KAYNAKÇA

- Arsan, E. (2004). Medya-Güç ideoloji ekseninde Merve Kavakçı haberlerinin iki farklı sunumu. Çiler Dursun (Ed.), *Haber hakikat ve iktidar ilişkisi* içinde (s. 5-6). Elips Yayınları.
- Benhabib, S. (1999). *Demokrasi ve Çeşitlilik: Siyasal düzenin sınırlarının tartışmaya açılması*. Demokrasi Kitaplığı.
- Dağ, Dr. A. E. (2015). *Suriye: Küresel ve bölgesel kaostan beslenen iç savaş*. İnsani ve Sosyal Araştırmalar Merkezi.
- Deniz, T. (2014). Uluslararası göç sorunu perspektifinde Türkiye. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181 (181), 175-204.
- Eke, N. P. (2016). Beyazperdede 'öteki' olmak: Dönersen ıslık çal filmi üzerine bir inceleme. *SineFilozofi Dergisi*, 1 (2), 97-124.
- Erdoğan, İ. (2007). Televizyon, denetim ve medya etiği üzerine. *RATEM Dergisi*.
- Güçlü, S. (2017). Ötekiyle muhtelif karşılaşmalar. *Hayal Perdesi Dergisi*, 61.
- İlter, T. (2006). Modernizm, postmodernizm, postkolonyalizm: Ben-öteki ilişkileri ve etnosantrizm. *Küresel İletişim Dergisi*, 1, 2-3.
- Karaduman, S. (2017). Eleştirel söylem çözümlemesinin eleştirel haber araştırmalarına katkısı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4 (2), 35-36.
- Karkın V., Yazıcı Ö. (2015). Arap baharı'nın Suriye'ye yansması ve Türkiye'ye sığınan mülteciler (Gaziantep örneği). *21.yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 4(12), 201-213.
- Küreselleşme Özel İhtisas Komisyonu Raporu (2000). Ankara. 69-72.
- Mirza, A. (2016). Sinemada uyarılama sorunsalı ve auteur bir yönetmen olarak Aki Kaurismaki. *Abant Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1 (1), 40-57.
- Peden S. (2012). *Our Aki: The Auteurial-national nexus and Aki Kaurismaki's finland trilogy*. School of Humanities European Studies Doctoral Thesis.
- Van Dijk T.A. (1999). Söylemin yapıları ve iktidarın yapıları. Mehmet Küçük (Ed.), *Medya iktidar ideoloji* içinde (s. 331-396). Ark Yayınları.
- Van Dijk T.A. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok alanlı bir yaklaşım. Barış Çoban ve Zerrin Özarlan (Ed.), *Söylem ve ideoloji* içinde (s. 13-112). Su Yayınları.
- Vardal, Z. B. (2015). Nefret söylemi ve yeni medya. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 132-156.
- Yel, A. M. (2018). Medya ve sinemada temsil edilme biçimleriyle İslam karşıtlığı. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 5-16.
- Zor, L. (2017). Van Dijk'in eleştirel söylem analizinin sinema filmlerine uygulanması ve Kazakistan sineması'ndan örnek bir film çözümlemesi: Stalin'e hediye. *Akademik Bakış Dergisi*, 61, 877-899.