

Mızıkacı, Müberra. (2021). Öfke Çağında Göçmenin Yolculuğu: Baran, Daha ve Amerika Square Filmlerinde Göçmene Yansıtılan Öfke, **Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi**, 2021 Sonbahar -02-(70-99)

## ÖFKE ÇAĞINDA GÖÇMENİN YOLCULUĞU: BARAN, DAHA ve AMERİKA SQUARE FİMLERİNDE GÖÇMENE YANSITILAN ÖFKE

### IMMIGRANT'S JOURNEY IN THE AGE OF ANGER: ANGER REFLECTED ON IMMIGRANTS IN BARAN, DAHA AND AMERICA SQUARE

Müberra MIZIKACI<sup>a</sup>

Doi: 10.53281/kritik.991460

*a Araştırmacı, Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 0000-0003-3433-7309*

#### MAKALE BİLGİLERİ

##### Makale:

Gönderim Tarihi: 05.09.2021

Ön Değerlendirme: 12.09.2021

Kabul Tarihi: 16.12.2021

##### Anahtar Kelimeler:

Öfke Çağı, Göçmen, Baran (film), Daha (film), Amerika Square (film)

##### Key Words:

Age of Anger, Immigrant, Baran (film), The More (film), Amerika Square (film)

#### ÖZET

Göç hareketlerinin 2000'li yıllardan bu yana kitleselleşmesi, göç alan tüm toplumlar için göçmene karşı duyulan öfke hissini artmasına neden olmuştur. Bu çalışmanın amacı, göçmene karşı duyulan öfkeyi İran sinemasından Baran (Majid Majidi, 2001), Türk sinemasından Daha (Onur Saylak, 2017) ve Yunan sinemasından Amerika Square (Yannis Sakaridis, 2016) adlı filmler aracılığı ile incelemek ve siyasal yapıdaki söylemin bireyler üzerinden göçmene nasıl yansıtıldığını araştırmaktır. Öfke Çağı terimi kullanılırken Pankaj Mishra'nın Age of Anger: A History of the Present adlı kitabında vurguladığı; kapitalizmin yarattığı düzensizlik ve şiddetin öfkenin kaynağı olduğu varsayımı kabul edilmiş, seçilen filmlerin alt metinlerinde de bu ekonomik düzensizlik gerçeği aranmıştır. Araştırmanın yöntemi iki boyutlu olarak tasarlanmıştır. Öncelikle göç ile ilgili istatistikler, ilgili ülkelere ait dönemsel göç ve siyasi haberleri taranarak doküman incelemesi yapılmıştır. İkinci aşamada ise film analizi yöntemi kullanılmıştır. Analizler sonucunda göç alan toplumlarda öfke duygusunun göçün kitleselleşmesine paralel olarak arttığı ortaya çıkmıştır. İncelenen üç filmde de öznelere, ait oldukları kültürel, ekonomik ve siyasal ortamın bakış açısı ile göçmeni bir öfke nesnesi olarak kullandıkları sonucuna varılmıştır.

#### ABSTRACT

The massification of migration movements since the 2000s has led to an increased feeling of anger against immigrants for all immigrant-receiving societies. The aim of this study is to examine the anger against immigrants through the films of Iranian cinema Baran (Majid Majidi, 2001), Turkish cinema Daha (Onur Saylak, 2017) and Greek cinema America Square (Yannis Sakaridis, 2016) and to examine the political discourse on immigrants through individuals is to explore how it is reflected. While using the term Age of Anger, Pankaj Mishra emphasized in his book Age of Anger: A History of the Present; the assumption that the disorder and violence created by capitalism is the source of anger was accepted, and the fact of this economic disorder was sought in the sub-texts of the selected films. The method of the research was designed as two-dimensional. First of all, statistics related to migration, periodic migration and political news of the relevant countries were scanned and document analysis was made. In the second stage, the film analysis method was used. As a result of the analysis, it has been revealed that the feeling of anger increases in parallel with the massiveization of immigration in the communities receiving immigration. In all three films examined, it was concluded that the subjects used the immigrant as an object of anger with the point of view of the cultural, economic and political environment to which they belong.

© 2021- e-ISSN 2667-6850

## GİRİŞ

Öfke duygusu; engellenme, incinme veya gözdağı karşısında gösterilen saldırganlık tepkisi, kızgınlık, hışım, hiddet, gazap (sozluk.gov.tr) gibi tutumlarla kendini açığa çıkarır. Öfke aynı zamanda güçlü bir sıkıntı, hoşnutsuzluk veya düşmanlık hissidir. Fiili ya da algısal hakaret, adaletsizlik, aşağılanma, eşitsizlik, ihanet, başkasından beklentinin karşılanmaması, sözlü veya fiziksel saldırganlığın hedefi olmak öfkeyi yaratır (Van Wyk, 2017). Devletler de tıpkı bireyler gibi duyguları bilinçli olarak ve stratejik amaçlarla sergiler ve kullanırlar. Vatanseverlik, milliyetçilik, dindaşlık, ırkçılık, politik dostluk ya da politik nefret siyasetçilerin kullanabileceği elverişli duygulardır ve bu duygular öfke yolu ile gösterilen hedefe yöneltilerler. Dolayısı ile kişisel olarak algılayabileceğimiz duygular bir devletin kimliğinin ve statüsünün belirlenmesinde aktif rol oynayabilir. Öfke ve hınç, sömürgeleştirilmiş halkların emperyal rejimler altındaki tutumunu tanımlayacağı gibi emperyal toplumların da sömürülenlere karşı güvensizliğini kapsayabilir. Böylece bu çifte öfke birbiri içinden yansarak katlanarak büyür. Öfke çağı kavramı da mevcut jeopolitik belirsizlik duygusunun ve hoşnutsuzluğun her türlü duyarlılık, mantık ve rasyonalizm üzerindeki yoğun odaklanmasını çağırıştır (McAuliffe ve Khadria, 2019). Öfke Çağı terimi, Pankaj Mishra<sup>\*</sup>'nın 2017 yılında yayınlanan *Age of Anger – A History of the Present* adlı tarihsel araştırma kitabından sonra siyasi öfke çözümlemelerinde bir referans noktası olmuştur. Mishra, kitabında Fransız Devrimi ve endüstriyel devrimlerin ortaya çıkardığı küresel bilincin tarihsel süreklilikte keskin bir kırılmaya işaret ettiğini ve yeni bir çağın başladığını belirtir (2017: 44). Mishra bu dönemi modernitenin başlangıcı olarak kabul eder ve kitle siyasetinin tarihi şekillendirebilen gücünü moderniteye bağlar (2017: 44). “Eski hiyerarşik sistem ve dini düzenin irrasyonel eşitsizlikleri, Fransız aydınlanmasının rasyonalizmi sonucunda yerini eğitilmiş ve hırslı emperyalist sınıfa fayda sağlamak üzere hizmet eden bir düzene bırakmıştır” (2017: 52). Mishra’ya göre; “Bu yeni düzen, tüm toplumlar için çıkarları uyumlu hale getirmek yerine, giderek artan bir şekilde sanayileşmiş ekonomi ile birlikte sınıf karşıtlıkları ve büyük eşitsizlikler yarattı... Modernitenin öngörülemez sonuçları beklentileri hayal kırıklığına uğrattı ve giderek daha fazla insanı radikalleştirdi” (2017: 54). “Endüstriyel kapitalist ekonominin yükselişine eşlik eden düzensizlik; 19. Yüzyıl Avrupa’sından, dünya savaşlarına, totaliter rejimlerden 20. Yüzyılın ilk yarısında yaşanan soykırımlara kadar pek çok şeyi etkilemiş ve günümüzde de etkisini sürdürmektedir.” (2017, 13). Öfke Çağı Mishra’nın tezine göre her türlü sosyal

<sup>1</sup> 1969 doğumlu Hintli deneme yazarı ve romancıdır (wikipedia.org/wiki/Pankaj\_Mishra, 2021).

medya araçlarıyla ve despotik söylemle beslenir:

Öfke çağında ürkütücü görüntüler ve sesler sürekli olarak bize saldırır...Tükenmez ve doyumsuz duygusal patlamalar, yaygın bir panik havasına neden oluyor. Bu, merkezi bir korkuya benzemiyor. Daha ziyade despotik gücün yarattığı duygu ile herhangi bir zamanda herhangi birine eşi görülmemiş siyasi, ekonomik ve sosyal saldırıdır bu (2017, 13).

Kitapta öfkenin kaynağı olarak ortaya konulan bir başka konu da servetin dağılımıdır:

Küreselleşme ve yüksek gelişme normları ilerlemenin ne kadar eşitsiz olduğunu gizler...Örneğin 1988 ile 2011 arasındaki büyüme, dünyanın en zengin onda biri tarafından sahiplenildi (2017: 240). Küreselleşmiş bir dünyada kaçınılmaz olarak ulusötesi bir şey vardı: Servetin yeniden dağıtımı, işçi hakları, kitle eğitimi ve daha geniş sosyal adalet sorunu (2017: 213).

Kitaba adını veren ‘Öfke Çağı’ terimi Mishra’ya göre, 19. Yüzyıldan bu yana kapitalist düzensizliklerin toplumların duygusal dönüşümünü temsil eder. “Hıncı, dünya çapındaki hırs arayışının doğal bir sonucu gibi görülebilir. Zenginlik, güç ve statü küresel kapitalizm tarafından zorunlu kılınmıştır. Kapitalizm bazı insanları zengin ederken, gelir ve fırsatlardan yoksun diğerleri için ciddi eşitsizlikleri ortaya çıkardı” (2017: 249). “Ekonomik bozulmalar beraberinde eski değerlerin yıkımını ve toplumsal uyumsuzlukları da getirdi. Yıkımlar, insanların ruhlarından geçen küresel fay hatlarıydı” (2017: 62). “Toplumsal uyumsuzluklar, iktidarlara ve sermaye gruplarına karşı çözümleri ortaya çıkardı”. Özellikle “Avrupa ve Amerika’da çözülmekte olan ulusal anlatılara ve meşruiyet kaybına karşı egemen seçkinler tarafından halka verilen yanıt; azınlıklara ve göçmenlere karşı korku tellallığıdır. Sürekli olarak yabancı düşmanlığından beslenen sinsi ve kışkırtıcı bir düşmanlık yaratılmaktadır” (2017: 253).

Kapitalizmin yarattığı bu istikrarsızlık öfkeyi ötekine yöneltir. Öteki artık göçmendir. Mishra, sanayileşme ve emperyalizmin ortaya çıkışı yoluyla Avrupa Aydınlanmasından popüler öfkenin ortaya çıkışına ve 20. yüzyıl boyunca Avrupa merkezli bir küresel düzen içinde Batılı olmayanın dünyanın Batılı siyasilerince hizalanmalarına dair eleştirel bir yaklaşımdadır (Weiss, 2017). Göçmene duyulan öfke, ağırlıklı olarak ekonomik olmakla birlikte milliyetçilik, ırkçılık, dinsel-dilsel farklılıklar, bölgesel korumacılık ve uyum süreçlerindeki gerilim ile yakından ilgilidir. Göçmenlik politikaları ulusal ve uluslararası iktidar mücadelelerinde öteki’ne karşı öfkeyi kullanıp yeni dinamikler yaratmak için elverişli bir alandır. Çünkü göç yönetişimi, çoğunlukla, devlet egemenliği ile yakından ilişkilidir. Dünya Göç Raporu’nda belirtildiğine göre devletler giriş ve kalış konusunda karar verme yetkisine sahiptir (publications.iom.int 2020). Siyasetin yeniden yapılandırıcı bu üst bakış açısı alıcı toplumların

göçmenler aleyhine tutum değişikliklerine neden olabilir. İnsani olana bakış açısındaki dengenin kırılması, sağduyunun azalması ve hatta şiddetin her türlü boyutunun göçmen üzerinde uygulanabilir hale gelmesi öfke çağının belirtileridir. Sosyal ve ekonomik sorunların suçunun göçmen ve etnik azınlıklara doğru yöneltilmesi Ulus-Devlet tarafından yaratılan ortak ve güçlü kimlik algısının hasarlarına da kılıf oluşturabilir.

Çalışma için seçilen *Baran*, *Daha* ve *Amerika Square* filmlerinin ortak noktalarından biri Afganistan savaşı ve Arap Baharı olarak adlandırılan dönemin göçler üzerindeki sayısal artışları ve bu sayıların toplumlar üzerindeki baskı mekanizmasıdır. Bu bağlamda, “Orta Doğu'daki zorunlu göçü tartışırken bölgeselciliğin biçimleri ve güçleri için analitik ilgiyi sürdürmenin ve aynı zamanda küresel değişimler ışığında bunları yeniden düşünmenin önemi” tartışılmaktadır (Tunalı ve Demirarslan, 2021). Araştırmada, seçilen farklı siyasal yapıdaki ülke filmlerinin öznelerinin, dil ve eylemleriyle kendi baskı mekanizmalarını, nesneleştirilen göçmene karşı öfke yoluyla nasıl yansıttığının gözlenmesi amaçlanmıştır.

### **Göç ve Göçmenlik Üzerine Değişen Kavramlar**

Göç ve göçmenlik üzerine tanımlamalar döneme, bağlama ve toplumlara göre çeşitlilik gösterebilmektedir. Ancak uluslararası örgütlerin tanımlamaları kavramlar üzerinde bir uzlaşa sağlanmasında yardımcı olabilir. Uluslararası Göç Örgütü (IOM) göç’ü şöyle tanımlar: 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 (2013). Göç eylemi içinde olan göçmen ise Birleşmiş Milletler Ekonomik ve Sosyal İşler Dairesi’ne göre; İkâmet ettiği ülkeyi değiştiren herhangi bir kişi’dir (publications.iom.int.2020). Mültecilik kavramı ise göçmenlikten farklı olarak gerçek insan iradesinin dışında bir zorunluluk durumunu anlatmaktadır: “İrkı, dini, tabiiyeti, belirli bir sosyal gruba mensubiyeti ve siyasi görüşleri yüzünden haklı bir zulüm korkusu nedeniyle vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan ve söz konusu korku yüzünden, ilgili ülkenin korumasından yararlanmak istemeyen kişi” (1967 Protokolü ile değişik Mültecilerin Hukuki Statüsüne İlişkin 1951 Sözleşmesi, 1A(2) Maddesi).1951 Mülteci Sözleşmesi, Madde 1(2)’deki mülteci tanımına ilaveten, 1969 Afrika Birliği Örgütü (OAU) Sözleşmesi bir mülteciyi ‘kendi menşe ülkesi ya da vatandaşı olduğu ülkenin bir bölümünde ya da tümünde dış saldırı, işgal, yabancı egemenliği ya da kamu düzenini ciddi biçimde bozan olaylar nedeniyle ülkesini terk etmeye zorlanan kişiler’ olarak tanımlar (IOM, 2013). Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (United Nations High Commissioner for Refugees [UNHCR] ) tanımlamasıyla mülteci: İrk, din, milliyet, belirli bir sosyal gruba mensubiyet veya siyasi görüş

nedeniyle zulme uğrama korkusu nedeniyle menşee ülkesine geri dönemeyen veya geri dönmek istemeyen biri'dir (unhcr.org, 2021). İki binli yıllardan sonra göçmenlik kavramına bir yeni ekleme daha yapılmıştır: Düzensiz ya da Yasadışı Göçmen. Düzensiz göç çeşitli yasa dışılıklar içerdiği için şu veya bu şekilde göçmenlerin belge ve kayıtlarının tam olmaması demektir, dolayısıyla düzensiz göçmenler devlet tarafından tam olarak bilinemezler, bir alacakaranlıkta görünmezdirler (Topcuoğlu, 2016).

Farklı coğrafyalarda ve dönemlerde göç ile ilgili tanımlamalar değişse de göçmen ve mülteci kavramları arasındaki yaklaşım farkı günümüzde ortak bir anlamda birleşmiş ve bu hareket eylemi içinde olan herkes göçmen olarak isimlendirilmeye başlanmıştır. Can güvenliği, sağlık, tehditlerden ve savaş ortamından kaçış, eğitime ulaşma, iş arama, siyasi erkin dışsallaştırıcı baskısından uzaklaşma, istem dışı sürülme, yeterli temiz su ve gıdaya erişim ihtiyacı, iklim krizinin yaşam alanlarını daraltması, gelecek nesillere daha yaşanılabilir ortamlar arayışı... Sebep her ne olursa olsun göç olgusu; yola çıkılan, yol üzerinde olan ve varılan noktalardaki kültürlerin göçmene ya da mülteciye bakış açıları ile şekillenir, onlarla kurulan zoraki ya da gönüllü iletişim ile yeni toplumsal dinamikler oluşturulur. Bu süreç karşılıklı etkileşim içinde gelişiyor gibi görünse de her zaman göçmen bir öteki olarak algılanmaya yatkındır. Öteki'lik, yabancı olmanın ve yok sayılmanın dışında paylaşılan yaşam alanlarına ve ekonomik kaynakların dağıtımına tehdit unsuru barındırır.

### **Göçmen Sayıları Neyi Anlatır?**

Tunus'ta 2011 yılında başlayan iktidar karşıtı gösteriler zamanla bütün Kuzey Afrika ve Yemen'e kadar etkisini göstermiş ve bu hareket Arap Baharı olarak kabul görmüştür. Kuzey Afrika ve Ortadoğu'daki siyasi karışıklık, Akdeniz'in güneyindeki milyonlarca insanı yerinden etmiştir. Göçler etkisini ölçülebilir olarak bir yıl sonra göstermiş ve UNHCR verilerine göre hâlihazırda dünyadaki insanların %1'inin yerinden edilmiş olduğu ve her dakika bu orana 30 yeni kişinin eklendiği kabul edilmektedir (unhcr.org/tr, 2020). Ülkelerini terk etmek zorunda kalanların sayısı olayların başladığı 2011 yılından sonraki ilk bir yılda yani 2012 yılı sonunda 10,5 milyona ulaşmıştır (unhcr.org, 2021). UNHCR, 2020 yılı sonu itibariyle 82,4 milyon insanın çeşitli nedenlerle göç ettiğini kaydetmiştir (unhcr.org, 2021). Özellikle Suriye'deki savaştan kaçan büyük kitleler hem güney Akdeniz yolunu kullanarak hem de kara yolu ile Türkiye üzerinden Avrupa'ya ulaşmaya çalışmışlardır ve Türkiye'yi bir geçiş yolu olarak kullananlara da Transit Göçmen kavramı uygun bulunmuştur.

Göçmen sayılarının yüksekliği bu insanlar üzerinden bir ticaret yapıldığını ve göç yollarının pazarlandığı gerçeğini hatırlatmaktadır. Bu gerçek, Göçmen Kaçakçıları olarak adlandırılan bir iş kolunun varlığını gösterir. T.C. İç İşleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü'ne göre; Göçmen

kaçakçıları, doğrudan doğruya veya dolaylı olarak maddî menfaat elde etmek maksadıyla, yasal olmayan yollardan; bir yabancıyı ülkeye sokan, ülkede kalmasına imkân sağlayan veya ülkeden çıkararak kişilerdir (goc.gov.tr, 2021). Göçmen kaçakçıları, düzensiz göç kapsamında değerlendirilmektedir.

**Tablo1:** Göçmenlerin 2020 Yılı Sonu Hareket Eğilimleri

Göçmenlerin % 68'i Beş Ülkeden Geldi		Göçmenlerin % 39'u Beş Ülkeye Gitti	
Suriye Arap Cumhuriyeti	6,7 milyon	Türkiye	3,7 milyon
Venezuela	4,0 milyon	Kolombiya	1,7 milyon
Afganistan	2,6 milyon	Pakistan	1,4 milyon
Güney Sudan	2,2 milyon	Uganda	1,4 milyon
Myanmar	1,1milyon	Almanya	1,2 milyon

Kaynak: unhcr.org/tr/ kuresel-egilimler-raporu 2021

Tablo 1’de verilen rakamları gerçeğe en yakın olarak kabul ettiğimizde, Suriye’nin paylaşılma savaşında ülke nüfusunun yaklaşık yarısının göç ettiğini görebilmekteyiz. Savaş öncesi 23 milyon olan nüfusun geçen on yılda 11 milyonu evinden ayrılmak zorunda kalmıştır (dw.com/tr, 2021).

### Politik Bir Malzeme Olarak Göç

Göç artık tüm insanlarla bağlantılı üst düzey siyasi- politik bir meseledir. Ulusal, bölgesel ve uluslararası düzeylerde haklar, kalkınma politikaları ve jeopolitik konular göç ile ilişkilendirilmektedir (publications.iom.int, 2021). Elçi’nin ifadesi ile “Bazı göç teorisyenleri, kapitalist sistemin yarattığı eşitsiz ve hiyerarşik durumun göçü zorunlu kıldığını ileri sürüp; küreselleşmenin bu zorunluluğun derecesini arttırıp, göçü hızlandırarak yoğunluğunu arttırdığını iddia etmişlerdir. Yani kapitalizm ve küreselleşme, sırasıyla göçün sebebi ve arttırıcısı olarak ele alınmıştır” (Elçi, 2021). Milyonlarca insanın çatışma nedeniyle yerinden edilmesi, aşırı şiddet veya şiddetli ekonomik ve siyasi istikrarsızlık uluslararası politika mekanizmalarının bir parçası olarak kabul edilebilir (publications.iom.int, 2021).

Günümüzde Ortadoğu’daki zorunlu göç, bölgenin kendi otokratik siyasi biçimleri ve hedeflenen rotanın siyasi güçleri ile de yeniden biçimlenmektedir. Göçmen, ucuz bir işgücü kaynağı olarak görüleceği gibi yeni siyasal oluşumların kaynakları olarak da değerlendirilebilir. Uluslararası göçmenlerin sayısının yaklaşık üçte ikisi işçi olmak üzere dünya çapındaki sayılarının yaklaşık 272 milyon olduğu tahmin edilmektedir (publications.iom.int, 2021).

Her ülke, toplum ve topluluk, göçmene kendi konumunun ait olduğu politik söyleminin yarattığı

alandan bakmaktadır. Göç alan toplumların vatandaşlarının bu politik anlayıştan bağımsız tavır alması çok zordur, çünkü siyasi söylem bireylerin düşünce sistemlerine etki edebilecek güçtedir. Göçmenler ve ikamet ettikleri topluluklar arasındaki ilişki, ayrılmaz ve önemli bir göç döngüsünün parçasıdır. Bu ilişki psikolojik ve sosyolojik uyum süreçleri içinde gelişir. Günümüzde bu uyum süreçleri giderek artan bir şekilde kamuoyuna açık tartışmalarda sürmekte ve daha fazla kutuplaşma riski taşımaktadır. Siyasi söylemler kendi vatandaşları ve göçmenler arasında kışkırtıcı (ve bazen yanlış) mesajlar verebilmektedir.

Bütün bu siyasal ve ekonomik yeniden yapılandırmalar çerçevesinde değerlendirilecek filmlerin coğrafi çizgisinde, İran- Türkiye- Yunanistan hattında karşımıza Afganistan işgali ve Arap Baharı sonucu kaosa sürüklenen Suriye büyük bir aktör olarak çıkmaktadır. Afganistan savaşı kronolojik olarak daha eski bir tarih olsa da etkileri halen bölge ülkeleri üzerinde devam etmektedir. Bu duruma ek olarak ABD ve NATO'nun 2021 yılında ülkeden çekilmesi ile yeni siyasi değişiklikler bölge ülkelerini beklemektedir. Suriye'den göçler devam ederken başta Afganistan olmak üzere Arap ülkelerinden Avrupa'ya geçişin ana hattı ise önce İran, ardından Türkiye ve Yunanistan'dır.

Bu çalışmada, öfke çağı kavramı temel alınarak öfkenin siyasi erkin söyleminden nasıl bireysel eyleme dönüştüğü seçilen filmler aracılığı ile analiz edilecektir. Film analizleri öncesinde dönemin medya yayınları ve kuramsal analizleri aracılığı ile ilgili ülkelerin siyasal ve ekonomik ortamlarının göç ve göçmene ilişkin politikaları incelenecektir. Kronolojik olarak Arap Baharı'ndan önce Afganistan'dan gelen kitlesel göçlerle tanışan İran, ardından Suriye'nin paylaşılma savaşında gönüllü olarak Ortadoğu'dan gelen kitlelere kapılarını açan Türkiye ve son olarak göçmenlerin nihai hedefi olan Kuzey Avrupa'ya bir geçiş koridoru olarak kullanılan Yunanistan bu kapsamda yer alacaktır. Ardından seçilen filmlerin öznelerinin göçmene yansıtılan öfkeyi kendi kültürel, ekonomik ve siyasal yapıları gerçeğinde nasıl ürettikleri analiz edilecektir.

## **Yöntem**

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılmıştır. Film analizlerinden önce filmlerin çekildiği ülkelerdeki politika, toplum, ekonomi, kültür, tarih ve birey göç olgusu bağlamında incelenmiştir. Daha sonra filmler içerik analizi kullanılarak incelenmiştir.

Araştırmanın sınırlılıkları; sadece öfke temasının işlenmiş olması ve benzer temaları işleyen diğer filmler olmasına rağmen kapsam sınırlılığı nedeniyle çalışmaya dâhil edilmemesidir.

## **Baran Filminin Arka Planında İran**

İran'da ikamet eden Afgan mülteci ve göçmenlerin hikâyesi uzun ve çelişkili bir tarihe sahiptir. Sovyetlerin 1979'da Afganistan'ı işgali ile başlayan göçler, aynı tarihlere denk gelen İran'daki siyasi rejim değişikliği ve İran İslam Cumhuriyetinin kurulması ile bu göçmenlere dini bir kapsayıcılıkla yaklaşılmasına neden olmuştur. İran'da 1980'lerde yaklaşık 3-4 milyon Afgan mülteciye Mavi Kart adı verilen sınırsız oturma, eğitim, sağlık ve çalışma iznini kapsayan kimlikler verildi. Mülteciler kamplarda barınmak zorunda değildi, ülkenin her yerinde serbestçe yaşayabiliyorlardı. İran için bu durum İslam dininin garantörlüğünü yapmaktı. Ancak, 2000'li yılların başından itibaren artan ekonomik güvensizlik ortamı ve sosyal yapıdaki değişiklikler Afgan mültecilere karşı sınırlamalar getirilmesine başlangıç oldu. İran vizesi, kısa çalışma ve kısa ikâmet izinleri, geçici göçmen kimlikleri, kesilen devlet yardımları, ülke içi seyahat kısıtlamaları, mülk edinme engeli gibi uygulamalar pek çok Afganlıyı yasa dışı göçmen statüsüne dâhil etti. Yüksek Milli Güvenlik Kurulu 2007'de İran'ın ulusal güvenliği, kamu yararı, kamu güvenliği ve sağlık riskleri nedeni ile yabancılar için bazı illeri girilmez alanlar olarak ilan etti. Bu bölgelerde ikâmet eden Afganların belirlenen diğer alanlara taşınması emredildi. Yapmazlarsa tutuklandılar ve Afganistan'a sürüldüler. Afganların girişine izin verilmeyen alanların olduğu 28 il ve bir ilçeden diğerine seyahat etmesi için yazılı izin zorunlu olduğu (kısmen veya tamamen) 31 ilin olduğu bölgeler 2016 yılında oluşturuldu (Christensen, 2016). Yasadışı göçmenler kategorisini üreten ve genişleten bu süreç; beraberinde ucuz ve sağlık güvencesiz işçi çalıştırma, insan kaçakçılığı, yasadışı belge düzenleme, rüşvet gibi mekanizmaları da beraberinde getirdi. Afganlar artık yasa dışıydı ve İran onların özgürlüğünün garantörü değildi. İran'da hâlen yasal ve yasadışı 2 ila 2,5 milyon Afgan göçmen yaşamaktadır. Afganlar İran'da uzun süredir var olmalarına rağmen, ülkedeki sosyal, politik ve ekonomik yaşamın kilit yönlerinden dışlanmış durumdadır. İran'daki Afganlar, yapısal engeller ve düşük insan sermayesi nedeniyle çoğunlukla çok az beceri gerektiren veya hiç beceri gerektirmeyen işlerde çalışıyorlar ve çoğunlukla düşük sosyoekonomik ortamlarda yoğunlaşıyorlar (Omidvar vd., 2013).

### ***Baran***

Yönetmen: Majid Majidi

Yapım Yılı: 2001

Ülke: İran

Latif, Tahran'da bir inşaatta çalışmaktadır. İnşaatta 50 kiloluk çimento torbalarını taşımak gibi hemen bütün zor ve tehlikeli işleri kaçak olarak çalışan Afgan işçiler yapmaktadır. Latif İranlıdır ve



düşük maaşlı Afgan mülteciler zor işlerin çoğunu yaptıkları için aslında pek de fazla çalışmaz. Yalnızca işçilere çay yapar, ustabaşı Memar için alışveriş yapar. Alışverişlerde Latif'in İran kimlik kartı işleri kolaylaştıran ayrıcalıklı ve değerli bir belgedir. İnşaata sıklıkla kaçak göçmen peşindeki devlet deneticileri gelir. Çünkü kanunlar gereği Afgan mültecileri işe almak yasaktır. Bu gibi anlarda kaçaklar ustalıklarla saklanır, denetimler atlatılır. İnşaat alanı hem İran'ın şehirleşen ve değişen çehresinin bir metaforu hem de yalnızca erkek kural koyucuların olduğu bir eril yönetim yeridir. Kurallar acımasızdır, güçsüze yaşam şansı yoktur. Bir gün yaşlı Afgan işçilerden Necef iş kazası geçirir ve çalışamaz duruma gelir. Kazayı haber alan Latif "Paraşütsüz mü atlamış?" diyebilecek kadar göçmenleri, belki de kendisinden başka herkesi değersiz gören birisidir. Kazazede Necef'in bakmak zorunda olduğu, göçmenlerin barındığı gecekondularda yaşayan, kayıt altına alınamayan beş çocuğu vardır. Afgan işçilerden Sultan'ın önerisi ile Necef'in yerine oğlu Rahmat işe alınır. Rahmat çelimsiz, hiç konuşmayan bir gençtir. Rahmat'ın küçük bedeninin ağır çimento çuvallarının altında sendelediğini gören ustabaşı ona çay ocağı işini verir. Latif artık egemenliğini kurduğu çay ocağında değildir, gerçek bir inşaat işçisi olarak ağır işlerde çalışmak zorundadır. Bu durumdan sorumlu tuttuğu Rahmat'a karşı kin ve öfke ile doludur. Tembel ve olgunlaşmamış Latif, Rahmat'ın işlerini zorlaştırmak için her yolu dener. Hatta bir denetim sırasında kaçmak zorunda olan Rahmat'ın peşine bir İranlı vatanperver olarak düşer ve müfettişlerden önce onu yakalar, bir tokat atar. Haneke'nin kendi filmlerindeki şiddetin kökenini ifade ederken tanımladığı gibi "Tokat atmak, aşağılama hissi yaratmanın en sade yoludur. Fiziksel şiddetin kendisinden öte, asıl önemlisi jestin manasıdır [...] Dolayısı ile şiddet, toplumsal ve enternasyonal boyutlara varmadan önce, gayet doğal bir şekilde basit bir tokatla başlar" (Cieutat ve Rouyer, 2014: 100-101). Tokat, Latif'in kendi egemenlik dünyasına bir tehdit ve saldırı olarak gördüğü göçmene karşı öfkesinin yansımasıdır. Rahat ve ayrıcalıklı işini bir Afgan'a kaptırdığından beri öfkesini eyleme geçirebileceği bir an kovalamaktadır. Filmdeki şiddet unsurları aslında hiyerarşik bir düzenin görünmez tokatları gibidir. Devletin her türlü yasa dışılıktan haberdar olup bunu kamusal alan içerisinde bir baskı unsuruna dönüştürmesi, buna rağmen kaçak göçmenlerin çalıştırılması, devletten aldığı yetki ile özel sektörün yasa dışılıktan beslenmesi, yasa dışı aktörlerin kendi içlerinde oluşturdukları liyakat düzeni bir inşaat alanı içinde sembolize edilen İran'ın inşa edilen yeni sisteminin tuğlalarıdır. Müfettişlerden mühendislere, ustabaşı Memar'dan Latif'e ve piramitte en aşağıda yer alan kaçak Afgan göçmenlere kadar herkes bu yeniden inşanın aktörleridir. İran, Sovyet sosyalist rejimine karşı dinsel himayecilikle kucak açtığı Afganları kendi kuralları içinde yaratmaya çalıştığı antikapitalist sistem içinde eritememiştir. Küresel kapitalizm İran'ın kapalı ekonomik sistemini boykotlar, ambargolar ve bölgesel savaşlar ile kırmış, İslami kapitalizm adı altında sisteme ayak uydurmaya zorlamıştır. İnşaat alanındaki tuğlalardan sonuçta nasıl bir bina çıkacağı henüz belirsizdir ve kaçak göçmenler bu alandan çekilirse

sistem zarar görebilir. Kaçak göçmen denetimine çıkan müfettişler bu gerçeğin gölgesinde küçük avlar peşindedirler. Rahmat, denetimlerin zayıf bedeni ile en kolay hedefidir. Ancak yakalanmaktan canı pahasına koşarak kurtulmayı başarır. Rahmat, devletin cezalandırıcı elinden kurtulmayı başarır ancak Latif'in tehditkâr ve gözetleyici bakışları her an üzerindedir. Gözetleyici bakış onu en mahrem anında, saçlarını açıp tararken görür. İran sinemasında kadın saçının gösterilmemesine ilişkin yasa, yönetmenin bu gizemli anı bir gölge oyunu ile anlatmasına ve hem bize hem de Latif'e şok yaratmasına aracılık etmiştir. Beden ile kültür arasındaki bu yasaklı gerilim, inşaat gibi eril bir alandaki mekanik düzene meydan okuyan zarif bir tezat oluşturabilmiştir. Rahmat, çalışmak zorunda olan kaçak bir Afgan göçmen olmanın yüküne bir de kaçak Afgan kadın göçmen olmayı sığdırabilmiştir. Bu eril kaotik inşaat alanında ancak kılığını ve adını değiştirip, sesini duyurmadan var olabilmektedir. Latif gölgeler içinde gördüğü bu kadın imgesine ilk andan itibaren âşık olur. Âşık olunan kadın, adeta tanrısal bir duygunun yansımasıdır. O'nun sesini duymaya, yüzünü görmeye ve adını bilmeye ihtiyaç yoktur; yalnızca var olduğunu bilmek Latif'in kendini bulmasına vesile olabilir. Latif, Rahmat'ın sakladığı sırrını görmüştür. Ancak, görmek artık bilmek değildir. Gördüğünün arkasındaki hakikati bilme yolculuğu Latif'in kişiliğinin olgunlaşmaya ve dönüşmeye başlamasına yarayacaktır. Latif bu yolculukta gerçek ismini bile bilmediği aşkı için kendinden vazgeçme pahasına bir mücadeleye girer.

Bitmek bilmeyen baskınlar sonucu Rahmat inşaattan ayrılır, peşindeki Latif ise ona yardım edebilmek için her yolu dener. Latif ilk olarak işyerinde birikmiş bir yıllık ücretini alır ve Afgan işçilerden Sultan aracılığı ile parayı Rahmat'ın ailesine yollar. Ancak Sultan'nın da bu paraya çok ihtiyacı vardır, emanet doğru ellere ulaşamaz. Sırada Latif'in tek ve en değerli şeyi vardır: Kimliği. İran'da güven içinde korkusuzca var olabilmenin anahtarı olan kimlik satılır. Bu alışverişler kentin işlek pazaryerlerinde usulsüzce yapılabilmektedir. Latif de artık kimliksizdir ve sevdiği kadının kimliksizliğinde ona daha yakın olabilmeye çalışmaktadır. Fars şiirinde sıkça kullanılan kimlik ya da benlik kaybı teması, filmde ayrımcılığı ve adaletsizliği sürdüren keyfi bir ulusal kimliğin terk edilmesi olarak kendini gösterir (Zargar, 2016). Kimlik, yasa dışı olarak el değiştirdiği andan itibaren artık hiçbir yeri olmayanları temsil eder. Latif içinse aynı zamanda egoizmin ve kendini beğenmişliğin reddidir. Latif, aşkına ulaşmaya çalıştıkça göçmenlere ait bir dünyanın da içine girer. Bu dünya hayatla ölüm arasında bir çizgidedir. Rahmat orada artık gerçek adı ile *Baran*'dir. Merhamet anlamındaki Rahmat bir kadın olarak ortaya çıktığında artık yağmur anlamındaki *Baran* olur. *Baran* azgın nehirlerde kaya kırmakta ve taşımaktadır. Fiziksel ve onur kırıcı şiddet bu kez olgunlaşmamış bir bireyin eylemlerinden değil, sistemin her yere sirayet eden kurallarından gelmektedir. *Baran*, aç kalmamak ve İran'da yaşayabilmek için ölümüne çalışmalıdır. Gecekondu mahallesindeki evinde de tüm ailenin sorumluluğu ona aittir. Bu zorlu hayat bile İran'da var olabilmeleri için yeterli değildir ve sistem tarafından geldikleri

yere gitmeye zorlanırlar. Gidilecek yer Afganistan artık bir yuva değil, yeni bir kaçış noktası bulununcaya değin konaklanacak geçici mekân olacaktır. Latif yola çıkmak üzere olan aileye kimliğinin bedeli olan parayı verir ve hatta bunu ustabaşı Memar'ın yolladığını söyler. O artık maddi dünya ile bağlarını koparmış, kendisinden vazgeçmiştir. *Baran* ayrılmadan geçecek kısa sürede Latif göçmenleri gönülden görebilen gözü ile izlemeye başlar. Göçmenler hayatta kalmak için mezarlıkların arasında yaşamaktadırlar. Bu anlamda mezarlıklar içinde yaşamak İran'ın kültürel, siyasi ve ekonomik dönüşümlerinin göçmenler üzerinden bir metaforik okuması olarak da değerlendirilebilir. Shayegan, sığınmacıları *berzah* (ara dünya, çile yeri) sakinleri olarak tanımlar. Teozofi kökenli bu terim mekân dışılık ve tıkanmışlık durumunu ifade eder (Shayegan, 1997: 97). Mezarlıklar içinde yaşamak, göçmenler ve onlar gibi yoksullar için İran'ın düzensiz kentleşmesi sonucu yeni yaşam alanları yaratmak olarak görülebileceği gibi yine onların bu dünyadaki mevcudiyetinin mekân dışılığının vurgusudur. *Baran* ve ailesinin ayrılma vakti geldiğinde yağmur da yağmaya başlar. *Baran*, Latif'in görebileceği alandan uzaklaşıyordur ancak arındırıcı su damlaları olarak geride kalan tüm boşlukları da doldurmaktadır. Latif'in *Baran*'ın varlığını keşfetmesi ile başlayan yolculuğu pek çok *Baran* film analizinde Mevlana'nın şiirlerindeki yoksunluk ve rüya temaları ile örtüştürülür. Bu yoksunluk, manevi yoksulluğun yarattığı boşluk hissini bir rüyada imişçesine yarattığı boşluktur. *Baran* ayrılırken Latif başka bir gerçekle yüzleşir: Maddi dünyanın ardındaki insan suretinde görünen güzellik. Latif bu deneyim ile özgürleşir (Pittman, 2011). Majidi, çağının sömürü ve adaletsizlik gerçeğini görünür hale getirirken, bireyin ötekine karşı beslediği öfkeyi nasıl aşka dönüştürebildiğini de sergilemektedir. İran şiirinden beslenen İran sineması öfkeyi ve şiddeti insana ait olmaktan uzak tutar. Hissedilen öfke ancak kişinin kendini keşfetmesi ile yatıştır ve yerini sonsuz bir sevgiye bırakır. Dabaşi, "İran sineması, nativizm (Doğuşancılık) mantığına karşı koyan ve küreselleşme sorunlarına meydan okuyan bir kültürel akımın başlıca anlatım formu olarak ön plana çıkmış durumdadır" demektedir (2013: xviii). Küreselleşmenin getirdiği savaş, modernleşme, ekonomik eşitsizlik ve milliyetçilikle değişen dünyada modern bir tema olarak karşımıza çıkan kaçak göçmenlik olgusunu *Baran* filmi eski bir doğu masalı havasında sunabilmektedir. İran kültürüne hâkim şiirsel mistik-alegorik anlatı günümüz sosyal ortamının ifşasına engel değildir. Dabaşi'nin ifadesi ile çağdaş İran'da sinema, "tarihsel olanı görmenin görsel olasılığını sunar" (Zargar, 2016).

### **Daha Filminin Arka Planında Türkiye**

1990'lardan beri, Avrupa Birliği'nin (AB) dış sınırlarından düzensiz göçmen girişlerini durdurma çabasının bir sonucu olarak, AB kendisiyle sınırı olan, Türkiye gibi üçüncü ülkelere yönelik çeşitli politikalar izlemiştir (Üstübcü, 2017). Türkiye'nin AB ile ilişkileri 1959 yılına dayanmaktadır. Çeşitli

aşamalardan geçen süreçler sonucunda “Aralık 2002'deki Kopenhag Zirvesi'nde Türkiye söz konusu siyasi kriterleri uygularsa müzakerelere hemen başlanır koşulu sonuçlandırıldı” (Babaoğlu, 2005)

Müzakerelerin sonuçlandırıldığı aynı yıl ürettiği; tam demokrasi, AB üyeliği ve İslami söylemleri ile toplumda ilgi gören Adalet ve Kalkınma Partisi tek başına iktidara geldi (dw.com/tr, 2021). Parti, İslami söylemine karşın Hıristiyan batı dünyasında kabul görebilmek adına AB'nin göç politikalarını destekleyici kararlar almıştır. Avrupa'ya yönelen göçün tampon bölgesi haline gelen Türkiye'nin göç politikası, Avrupa Birliği'ne tam üyelik sürecinde, değişime uğramaktadır. Türkiye, özellikle de Avrupa'ya yönelen düzensiz göçün transit ülkesi konumunda olduğundan, AB göç tartışmalarının merkezindedir (Somuncu, 2006). Yıllar içinde yeni göç dalgalarına karşı yeni anlaşmalar yürürlüğe girmiştir, örneğin “2016 Mart ayında imzalanan Türkiye-AB anlaşması yasadışı sınır geçişlerinin durdurulmasını ve Yunan adalarına giden mülteci ve göçmenlerin Türkiye'ye geri gönderilmelerini öngörmektedir. Aynı zamanda, Aralık 2013'te imzalanan Türkiye-AB Geri Kabul Anlaşması, AB'ye olan düzensiz göçün önlenmesinde Türkiye'ye kilit bir rol atfetmektedir” (Üstübcü, 2017).

2000-2011 yılları arasındaki göç ve mülteci politikalarının amacı, AB standartlarına uyum sağlamak için motive olmak iken, daha sonraki dönemde, 2011-2017 yılları arasında Türkiye Avrupa'daki manevra gücünü artırmak için göç/mülteci politikalarını araçsal olarak kullanmış ve Ortadoğu'daki liderlik iddialarını güçlendirmiştir...Daha sonraki dönemde, Ahmet Davutoğlu'nun<sup>2</sup> Türk Dış Politikasında artan etkisi ile Avrupa'dan uzaklaşma, Türkiye'nin göç politikası söyleminin evrimini etkilemiştir (Lloyd, 2019).

Tüm bu tarihsel süreç boyunca dikkat çekici olan, Türkiye'nin her zaman yurtdışına ucuz iş gücü olarak göç veren bir ülke konumunda olduğuydu. AB'ye uyum süreci, Suriye savaşı ve AK partinin orta doğuda liderlik politikaları gereği kapılarını yasal ya da yasa dışı biçimde bu coğrafyadan gelen insanlara açması ile Türkiye artık göç alan ülke konumuna gelmiştir. Yasa dışılık, göçmen kaçakçılığı gibi yeni iş kollarının türemesine neden olmuştur. 2016 yılında Türkiye'de göçmen kaçakçısı olarak yakalanan kişi sayısı 3.314 olarak tespit edilmiştir. 2010 yılından 2016 yılı sonuna kadar yakalanan göçmen kaçakçısı sayısı ise 15.247'dir (goc.gov.tr, 2021). Deutsche Welle (Dw) Türkçenin 15.01.2020 tarihli haberine göre göçmen kaçakçılığı fiyatları şöyledir: Afganistan'dan Türkiye'ye arabayla bin dolar, uçakla 5 bin dolar; Türkiye'den Yunanistan ise 2 bin Euro (dw.com/tr, 2021). On Temmuz 2021 tarihli bir haberde Suriye'den gelen göçmenlere ek olarak ABD'nin Afganistan politikalarını değiştirmesi ile bu hat üzerinden de günde 500 ile 1000 arasında Afgan'ın yasadışı yollardan Türkiye'ye geçiş yaptığı

belirtilmektedir (t24.com.tr, 2021). Yukarıdaki tabloya ek olarak, T.C. İç İşleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü verilerine göre 2021 yılında, 12.08.2021 tarihine kadar toplam 82.946 düzensiz göçmen yakalanmıştır. Yakalananlar arasında Afgan göçmenler 53.510 kişi ile birinci sırayı almakta, onları 11.886 kişi ile Suriyeliler takip etmektedir (goc.gov.tr, 2021). Göçmenlik, ucuz işçiliği de beraberinde getirmiştir. Bu durum karşısında iktidar partisinin Genel Başkan Danışmanı ise “İşverenler, yatırımcılar, sanayiciler Suriyelilerden çok memnun. Çok önemli bazı yerlerde Suriyelileri çekin, bu ülke ekonomisi çöker<sup>3</sup>” demektedir (birgun.net/haber, 2021). Birleşmiş Milletlere bağlı Ekonomik ve Sosyal İşler Organizasyonu’nun raporuna göre Türkiye’de toplam mülteci ve göçmen sayısının 2019 yılına gelindiğinde 5 milyon 678 bin 800 kişiye ulaştığı kaydedilmiştir (amerikaninsesi.com, 2021). Bu rakam ülke nüfusunun yaklaşık %7,5’ine eşittir. Bir iç politika malzemesi olarak kullanılmaya açık bu büyük kitle, olası bir vatandaşlık hakkı ile seçimlerde dengeleri ve demografik yapıyı değiştirebilecek güçtedir. Haziran 2021 tarihli bir haberde AB’nin bu sayıyı daha da artıracak bir plan ile destek fonu adı altında Türkiye’den bazı talepleri dile getirilmektedir. Anlaşmaya göre; üç milyar Euro karşılığında Türkiye’den Avrupa’ya göçmen akışı engellenecek hatta Yunan adalarına ulaşan göçmenler geri Türkiye’ye yollanacaktır (bbc.com, 2021). Türkiye, 2018 yılında anayasasında yapılan köklü değişikliklerle hükümet sistemini değiştirdi. “Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi” adıyla yeni bir sistem uygulamaya konuldu (amerikaninsesi.com, 2021). Bu süreçte kamuoyundan gelen tepkilere göre düzensiz göçmenlere karşı eylem ve söylem değişiklikleri dikkat çekmektedir. Hükümetin önümüzdeki günlerde, başta Suriyeliler olmak üzere düzensiz göçmenlere dönük yeni bir eylem planını yaşama geçireceği, bu kapsamda bir "Göç Bakanlığı" kurulabileceği de siyasi kulislerde konuşuluyor (bbc.com, 2021). Ekonomik ve siyasal olarak dengeye oturmamış toplumlarda artan göç dalgalarının devlet tarafından desteklenmesi öfke duygusunun göçmene yönlenmesine zemin hazırlamaktadır. Türkiye, ekonomik ve siyasal belirsizliğinin yanı sıra öfke çağının yarattığı şiddetin yönlendiği göçmen kaosunun da tam ortasındadır.

### ***Daha***

Yönetmen: Onur Saylak

Yapım Yılı: 2017

Ülke: Türkiye

Hakan Günday’ın *Daha* adlı romanından (Günday, 2013) beyazperdeye aktarılan film, araştırma konusu olan *Baran ve Amerika Square*’den bu yönü ile ayrılır. Bir Anadolu kasabası olan Kandali’da

yaşayan Gaza, insan ticareti yapan babası Ahad'ın engellemeleri ile okuma idealinden zorla vazgeçirilmektedir. Şiddetin ve acımasızlığın çevrelediği ortamda yetişen 14 yaşındaki gencin kişiliğinin dönüşümü bu atmosferden beslenmektedir. Yazar Günday kasabanın adından itibaren bir kelime oyunu ile şiddet ortamının ipuçlarını verir: Kan-dalı. Ahad'ın evinin manzarası göçmenler için umut, Gaza içinse aşılamayan engelleri ifade eden denizdir. Gaza, babasının temsilinde aile içi baskı ve şiddet, insan kaçakçılığını yöneten devlet memuru Jandarma komutanı Yedigâr temsilinde ise iktidar tarafından uygulanan büyük gözetimin kıskacındadır. Onun görevi kaçak göçmenleri evde yaratılan yer altı deposunda buldukları süre boyunca gözlemektir. Bu görevden kurtulup büyük kentte okumak hayali babası tarafından şiddet uygulanarak engellenir. Dabaşı, Rahşan Beni-İtimad filmleri analizinde acımasız aile kıskacından bahsederken “En acımasız güç kurumları arasında kendilerini geleneksel aile değerleri olarak başarıyla gizleyen acımasız ekonomik güçleri açığa çıkarmaktadır” demektedir (2013: 251).

Gaza kendi yolunu çizmeye kararlıdır ve büyük kentte (İstanbul'da) sınavını kazandığı okulda okuyabilmek için evden-kasabadan kaçır. Ancak çok fazla uzaklaşmadan Jandarma komutanı tarafından yakalanıp önce hapisaneye sonra da babası tarafından eve hapsedilir. Ekonomik bir baskı unsuru olarak babanın temsil ettiği aile olgusuna filmde büyük iktidar ailesi olarak Jandarma komutanı Yedigâr da katılmakta ve Gaza'nın hayatı üzerinde söz sahibi olmaktadır. Kurulan sisteme karşı çıkmak ya da bu sistem içerisinde yer almamak Gaza'nın gücünün dışındadır. Babası göçmenler üzerinden örnek verirken “Evini terk edip giden ne oluyor, görüyorsun” demektedir. Gaza'ya uygulanan baskı unsuru fiziksel şiddet, aşağılama, tehdit ve özgürlüklerin kısıtlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin akışı içinde bu baskı Gaza'nın öfkesine dönüşecek ve yansıyacağı başka nesnelere bulacaktır. Ev, güvenli bir alan olması beklenirken göçmenler için ölüm tehdidinin olduğu, Gaza içinse umutların yok olduğu yeri temsil etmektedir. Her iki durumda da ancak evden kaçılırsa var olmak mümkündür ancak Gaza bunu başaramayacaktır. Ev, kutsal yuva algısının ötesinde şiddetin üretildiği ve barındığı bir mekândır. Özcan, filmin senaryosunun temel alındığı *Daha* romanı analizinde;

Daha'da yirmi birinci yüzyıl insanının yaşadığı 'kaotik durum' gözler önüne serilir. Bireyin, gelenekleşmiş çarpık toplum düzeni karşısındaki 'çaresizliği' eseri modern dönemlerin hâkim zihniyetine yaklaştıran tarafıdır. Romanda 'sorgusuz sualsiz itaat' tavrıyla bireye; linç kültüründen beslenmesi ve bunu yaşam biçimi hâline getirmesi yönüyle topluma bütün bunların yanında çürümenin önlenmesine değil hızlandırılmasına çanak tutan devlet idaresine yönelik yoğun bir eleştiri vardır [...] Deponun sembolik anlamlarından biri de onun siyasi sınırlara sahip küçük bir ülke olmasıdır [...] 'İnsan ticareti' bir kısım devlet memuru tarafından yönetilir. Bunlar arasında İlçe Jandarma Komutanı Yedigâr da vardır demektedir (Özcan, 2017).

Baba Ahad'ın kamyonu belirlenen alanlarda gizlenmiş yasadışı göçmenleri toplayıp evin bahçesinde yaratılan yer altı deposuna taşımaktadır. Bu göçmenlerin nasıl ve hangi yollarla Kandali'ya kadar geldikleri devlet erki temsilindeki Yadigâr karakterinin kaçakçılığa göz yuman hatta bundan nemalanan tutumlarından anlaşılabilir. Göçmenler adeta bir mezarı andıran yer altındaki yaşam alanında- depoda Ahad'ın kurduğu düzene mahkûmdur. Bu düzende tek kural koyucu Ahad'dır. Ahad, para kazanma sebebi olsa da göçmenlere öfkeli. Onları Türkçe anlamamakla suçlar, ekmeklerini tuvalet olarak kullandıkları aynı kovularla verir. Güzel göçmen kadınlar Ahad'ın cinsel tatmin aracıdır. Tecavüz (ler) Gaza'nın ve bizlerin çaresiz gözleri önünde gerçekleşir. Yönetmenin kamerası Gaza'yı ve seyirciyi bir odaya kapatarak tecavüze engel olamamamızın çaresizliğini sesler yolu ile yaşatır. Bu cinsel şiddete tanık olmaması için havasız kamyon kasasına hapsedilen göçmen bir çocuk ölür. Çocuk için kelle parası ödenir ve konu kapanır. Baba figürü fiziksel gücünün yanı sıra düzen içindeki konumu ile de her şeyin sahibidir. Uyguladığı şiddet için cezalandırılmaz. Baba'nın dikkatle dinlediği televizyon haberlerinde Cumhurbaşkanı Erdoğan "Suriyelileri misafir ediyoruz, neden geldin demiyoruz" demektedir. Gaza çaresizlik anlarında göçmenlerin aşmaya çalıştıkları denizi izler. Ancak yerin altına hapsettikleri göçmenler kadar cesur davranıp denizi aşmayı göze alamaz. "Zamanın hareketini her şeyin yerli yerinde olduğu donmuş bir mekâna döndürdüğünde, kendini ancak evinde hisseder. Bu mekânda, örneğin kötüler solda, iyiler sağdadır; geçmişin bitmiş biçimleri arkada, ütopya yollarını süsleyen değişmez işaretlerine kadar görünür ve şeffaf olan bir gelecek ileridedir" (Shayegan, 1997: 157). Gaza başlangıçta, önünde uzanan geleceğin biraz da göçmenlerin kaderi ile benzeştiği kabulüyle ve babadan kaynaklı şiddetin belki de en büyük mağduru olarak onlarla empati kurabilmektedir. Çocuklara yukarıdan bakan delikten kâğıttan uçaklar atmakta, onlara gülümsemekte hatta genç bir göçmen kıza hayranlık hissedebilmektedir. Gaza'nın hayranlıkla izlediği Ahra karakteri kaçak göçmen bir kadın olarak bu şiddet ortamında nasıl var olunabileceğine de örnektir. "Ahra'nın güzel bir kadın oluşu ve bir mal gibi kullanılışı filmde diğer bir çarpıcı noktadır. Ahad, illegal yolla işlettiği sermayesi sekteye uğramasını diye Jandarma Komutanı olan Yadigâr'a işlerini halletmenin karşılığı olarak Ahra'yı cinsel birlikteliğe zorlamıştır" (Altındal, 2019). Gaza, Ahra'yı Jandarma komutanı ile birlikte olurken görür ve öfke duygusu hayranlığının önüne geçer.

Göçmen kaçakçılığının paydaşlarından birileri de tekne sahipleridir. Kimi zaman bu ortaklar çıkar çatışmasına girer. Ahad'ın göçmenleri karşıya geçiren tekne sahiplerinden Harmin tarafından böyle bir çatışma anında öldürülmesi ile Gaza artık babasının yerini almak zorunda kalır. Bir göçmen kaçakçısı olarak babanın yerine geçme eylemi şiddeti uygulayan olarak da görevi devralmak anlamına gelmektedir. Gaza hızla babasına dönüşmektedir. Aslında Gaza hayatı boyunca psikolojik ve fiziksel şiddet dışında başka bir iletişim yolu ile tanışmamıştır. Şimdi babadan devralınan otorite bunu başkasına

yansıtmak için iyi bir fırsattır. İktidarın baskı ve şiddet yolu ile sürdürdüğü evdeki hakim ve kural koyucu artık Gaza'dır. Sistemden kaçış yolu yoksa onun uygulayıcısı olmak tek çıkar yoldur. Filmdeki şiddetin ve öfkenin aktarımı konusunda yönetmen Saylak şöyle demektedir: "İki konu üzerine çok kafa patlattık. Birincisi erkin, iktidarın bireye neler yaptığı. İkincisi de, şiddetin nesilden nesile aktarıldığı. Sonuçta o göçmenler bir iktidarın yaptıkları sonucu topraklarından ayrılıyorlar. Diğer yanda Gaza'da babasının iktidarından, onun yaptıklarından kaçmaya çalışırken acımasızlaşıyor" (evrensel.net, 2021). Gaza, babasının ölümünden sonra göçmenlerle olan fiziksel temasını en aza indirir. Onlarla konuşmak, onları dinlemek, göz teması kurmak gereksizdir. Yer altı deposuna kurduğu kamera sistemi ile göçmenlerin her anını yukarıdan izlemektedir. Onların ekmeklerini, oksijenlerini azaltıp hatta karşıya geçmek için beslediklerini ümitlerini yok ettikçe oluşan çaresizliği izlemekten keyif almaya başlar. Babası hayattayken üstlenmek zorunda olduğu gözetleme işi şimdi boyut değiştirmiş, tanrısal bir bakışa dönüşmüştür. Göçmenlerin hayatı onun gözlerinin önünde şekil alabilmektedir. Bu bakış adeta bir deneyi andırmaktadır.

İnsanın güç arzusunun ne kadar hayati olduğunu Gaza depo aracılığıyla anlamaya çalışır. Küçük bir ülke olarak depo, insanlığın güç için hangi değerleri görmezden geldiğini, hangi zulümleri uyguladığını gösterir. Gaza'nın 'proje' olarak adlandırdığı depo simülasyonu, çocuğun oyun oynayarak gerçek dünyayı kavrama çabasıdır ve bununla birlikte deponun kötülüklerin toplandığı yer olarak görülmesi çocuk zihninin dünyaya verdiği olumsuz anlamın bir göstergesidir (Özcan, 2017).

Gaza için gelecek, aşılamayan bir deniz olarak evin önünde uzanmaktadır. Göçmen grupları ise vakit geldiğinde denize açılıp Avrupa'ya doğru yol almaktadır. Gaza ise kendi egemenliğindeki depoda geçirilen süre boyunca öfkesini yansıttığı göçmenlerle adeta yeni deneyler yapmaktadır. Onlara hapsoldükleri mekân içinde, bir yer altı ülkesi simülasyonunda birbirleri arasına aşamayacakları yeni sınırlar çizmek de bunlardan biridir. Göçmenler, Kandallı'daki yer altı deposuna varıncaya kadar pek çok sınır aşabilmiştir. Buradaki bekleyiş sona erdiğinde de teknelerle denizi aşabilseler de, Gaza'nın deponun zeminine boya ile çizdiği sınırları aşamazlar. Gaza, kendisinden esirgenen bu hakkı göçmenlere de tanımaz, en azından onları elinde tutabiliyorken.

Daha, mültecileri sömürüye açık hale getiren ve insan kaçakçılarını var eden iktidar ilişkilerini mikro yapılar üzerinden sorunsallaştırmaktadır [...] Göçmenler sınırlar arasındaki geçişlilik nedeniyle ulusal sınırları bozguna uğratma potansiyeli taşıyan failer olmak yerine, keyfi bir otoriteye tabi, özne konumuna sahip olamayan nesnelere sunulmaktadır (Yüksel, 2019).



## Amerika Square Filminin Arka Planında Yunanistan

Antik Yunan'ın demokrasinin beşiği olarak kabulüne rağmen çağdaş Yunanistan uzun yıllar faşizm ve darbelerle mücadele etti. Tüm Avrupa gibi 2. Dünya savaşına neden olan faşizan ortamların yarattığı hasar, Yunanistan da ancak 1974'te demokrasiye yeniden dönüş ile onarılmaya başlandı. Kırılgan ve zayıf politik yapısı ve ekonomisine rağmen Yunanistan 1981'de AB'ye kabul edildi. Bu karar Avrupa'nın doğuya açılan kapısının güçlendirilmesi anlamını da taşıyordu. Yunanistan için 2000'li yıllar çoğunlukla yoğun bir ekonomik büyüme dönemiydi. Büyüme politikalarının sancularına 2004'deki Olimpiyat oyunları için kullanılan borçlar eklendi. Aşırı faizli borç ödemeleri sürerken ABD kaynaklı 2008 mali krizi ülkeyi etkiledi ve sonrasında görüldü ki Yunanistan'ın kamu maliyesi kargaşa içindeydi, mali borcu sürdürülemezdi ve iflas olasılığı çok yakındı. Özellikle genç kesimin etkilendiği işsizlik sorununa 2014 ortalarına kadar maaşları düşürme kararı ve vergileri artırma gibi radikal önlemler eklendi. Tüm toplumda kaygı ve moralsizlik arttı (Papadimitriou, 2014). Tüm bu ekonomik savaşın ortasındaki Yunanistan, Arap Baharı ile kitleleşen göçlere hazırlıksız yakalandı. Özellikle 2015'den sonra Büyük Mülteci Akışı olarak adlandırılan dönemde Afganistan, Suriye Arap Cumhuriyeti ve Irak başta olmak üzere pek çok doğu ülkesinden göçmen grupları deniz yolunu aşarak Yunanistan'a geldi. Balkan Hattı denilen bu güzergâhın nihai hedefi Yunan topraklarını geçerek Kuzey Avrupa'ya

ulaşmaktı. Avrupa'nın ortalarına doğru hareket eden göçmenler için Yunanistan bir transit ülke idi. Ancak bekleme dönemleri çoğunlukla uzuyor ve Yunanistan bu talebe cevap veremiyordu. Büyük Mülteci Akışı Yunanistan içindeki Neo-Nazi ve aşırı sağ hareketlerin siyasal alanda güçlenmesine neden oldu. Yunan aşırı sağ her zaman yabancı düşmanı ve islamafobikti. Aşırı sağ hareketlerin mülteciler üzerinden yaratılan güvensizlik ortamından siyasi avantaj elde ettikleri görüldü. Siyasi avantajın yanı sıra aşırı sağın yarattığı söylemler sonucu 2011 ve 2013 yılları arasında organize ırkçı saldırılarda büyük bir artış olduğu kaydedildi. DW'nin 19.02.2016 tarihli haberine göre; Altın Şafak<sup>4</sup> destekçileri "Yunanistan Yunanlılarıdır" ve "Yunanistan'ı satıyorlar ve yabancılara boyun eğiyorlar" pankartları ile gösteriler düzenlediler. Gösterilerin yanı sıra Selanik yakınlarındaki Diavata'daki ve Kos adasındaki mülteci kabul merkezlerine karşı şiddetli protestolar yapıldı. Gazeteci ve siyasi yorumcu Pavlos Tsimas, eylemlerde "Artık ana itici güç çok yüksek genç işsizliğidir. Bu yüzden Altın Şafak'a başvuran insanlar genç ve işsiz olma eğilimindedir" yorumunu yaptı (dw.com/en, 2021). İlginçtir ki mültecilerin sayısı hiçbir zaman Yunanistan'ın demografik yapısını ya da ekonomisini tehdit eder boyuta gelmedi. İki bin on dokuz yılı verilerine göre ülkede yasal olarak kayıtlı göçmen nüfusu yalnızca 630.000'dir (rosalux.gr, 2021). Ancak Altın Şafak gibi kasıtlı olarak bu verileri abartan aşırı sağ oluşumlar ekonomik kriz altında girilen 2012'deki genel seçimlerde parlamentoda sandalye kazandılar, kemer sıkma ve göçmen karşıtı

politikaları ile ülkenin üçüncü en popüler partisi oldular. Atina’da göçmenlerin çok yaşadığı bölgelerde partiye verilen oylar %20’ye kadar çıktı (wikipedia.org, 2021). Altın Şafak üyelerinin adları anti-faşist insanlara yönelik cinayetlerle anıldı. Yunanistan’da, İkinci Dünya Savaşı’ndan beri ilk kez parlamentoda grubu bulunan bir siyasi parti, suç örgütü oluşturmaktan yargılandı<sup>5</sup>.

### *Amerika Square*

Yönetmen: Yannis Sakaridis

Yapım Yılı: 2016

Ülke: Yunanistan

*Amerika Square*, Türkiye’den Yunanistan’a göçmen akışının en yoğun olduğu dönemde çekilmiştir. Filmde bu hikâye anlatılırken kaçak göçmen taşıyan botlar, sahillerde karaya vurmuş göçmen cesetleri, ülkede kurulan kamplar ya da savaşın sürdüğü Suriye’de bombalanan kentler gösterilmez. Onun yerine, Atina’nın *Amerika Square* adlı bir meydanında Yunanlılar, Suriyeliler ve Afrikalılar arasında geçen bir hikâye anlatılmaktadır. Meydanlar, tüm kapitalist kentler gibi Atina’da da zenginliğin ifade alanlarıdır. Buna tezat olarak yoksulluğun gözden uzak tutulmasının da istendiği yerlerdir. “Bu çelişkili mekânlar kentsel alanların sosyal yaşamın kaynağı olmasına rağmen birçok siyasi-ekonomik eşitsizlik ve adaletsizliğin barındığı yer olarak da karşımıza çıkmaktadır” (Tunalı ve Demirarslan, 2021). Atina’daki bu meydanda da herkese gezmek, dinlenmek için yer vardır. Ancak son zamanlarda doğudan gelen göçmen grupları meydandaki bankları ve çimleri doldurmuştur. Kalabalık grup, kentin bu kamusal alanında sessizce Avrupa’nın içlerine dağılmak üzere beklemekte ve uyumaktadır.

Meydana bakan evlerden birinde yaşayan Nakos 38 yaşındadır, işsizdir ve hâlâ ailesiyle birlikte yaşamaktadır. İşsizliği sonucu babasından harçlık almaktadır ve bu durum aile içinde gittikçe artan gerilimlere neden olmaktadır. “Alt ve orta sınıf aile her zaman ekonomik endişelerin baskısı altındadır. Ekonomik büyüme eğilimi aile içinde yeniden üretilir. Alt-orta sınıf bireyinin emperyalist ideoloji tarafından bu kadar erişilebilir olmasının nedeni budur” (Reich, 1970). Aile olgusu *Daha* filminden sonra bir kez daha karşımıza çatışmaların merkezi olarak çıkmaktadır. “Kutsal aile kapitalizmin felaketlerine dair maddi kanıtları ödünç alarak, ailenin kültürel bileşiminin yapısökümünü yapar ve ailenin bu engellenemez sonun toplumsal çekirdeği olduğunu gösterir” (Dabaşı, 2013: 249). Ailenin sorunlu bireyi Nakos, aslında iş aramak gibi bir çaba içinde de değildir, vaktinin çoğunu dövme sanatçısı arkadaşı Billy ile geçirir. Sohbet konuları da Atina sokaklarını ve parklarını dolduran göçmenlerden

duydıkları rahatsızlıktır. Göçmenlerin kamplara gönderilmeden önce bekledikleri *Amerika Square*, Nakos'un evi, dövme dükkânı, alışveriş merkezleri ve Atinalıların vakit geçirdikleri parklarla çevrilidir. Nakos ailesiyle yaşadığı binadaki Arnavutlar, Polonyalılar ve Ruslardan da pek memnun değildir ancak son zamanlarda gelen Pakistanlılar, Afganlar, Afrikalılar ve Suriyelilere özellikle öfkeli. Aylak dolaşmaları sırasında banklarda uzanarak bekleşen göçmenleri gördükçe Nakos arkadaşı Billy'e "Bize ne olduğuna bak" demekte ve Yunanistan'ın bir zamanlar olduğu kadar Yunan olmadığından yakınmaktadır. İşsizliği dert etmediği halde zaman zaman kurduğu hayallerde göçmenlere kahve satarak onlardan para kazanma planları vardır. Ancak Nakos doğuluların kahveden anlamadığını, yalnızca çay içtiklerini söyleyerek onları kendi kültürel öğrenmeleri ile aşağılar. Göçmenlere kahve satılamazsa yapılacak başka iş de yoktur. Böylece çalışma hayali de başlamadan biter. Oysaki orta halli geliri olan evlerinde iş ve para konusundaki tartışmalar hiç eksik olmaz. Baba artık oğluna bakmak istememektedir ve psikolojik şiddet ev içinde artarak sürmektedir. Nakos, içinde bulunduğu durumdan göçmenlere duyduğu öfkeyi sorumlu tutar: "Beyazlar Amerika'ya geldiklerinde ne yaptılar" (Amerikan Yerlilerine hastalıklı battaniyeler verdiler) ve "Japonlar II. Dünya Savaşı'nda Çinlilere ne yaptı" (uçaklardan zehirli pirinç attılar). Nakos'un dünyanın içinde bulunduğu durum hakkındaki yorumu ve bunun karşısındaki çözüm önerileri bu örneklerdir. Babadan oğula yansıtılan öfke, oğul tarafından da güç hiyerarşisinde en aşağıda bulunan göçmene aktarılır.

Göçmenlerin doldurduğu meydanda Suriyeli orta sınıf bir göçmen olan Tarek kendisini ve kızını Maya'yı Berlin'e güvenli bir şekilde götürmek için uğraşmaktadır. İnsan kaçakçısı Hasan ile sahte İtalyan pasaportları konusunda anlaşır. Uçakta kendilerine eşlik edecek iki de Avrupalı olacaktır. Ancak işler umdukları gibi gitmez ve polis pasaport kontrolünde Tarek'i alıkoyar. Maya hiç tanımadığı iki insan ile Avrupa'ya yol alır. Maya'nın babasından ayrı olarak Avrupa'nın içlerine yol alması göçün yönünün işaretlerini verir izleyiciye. Çocuk Maya temsilindeki Doğu, Avrupa'nın geleceğidir. Bu yolculukta geleneksel doğuyu temsil eden bir babaya da ihtiyaç yoktur. Politik olarak desteklenen göçmenliğin, ucuz iş gücü olarak kullanılmasının yanı sıra yaşlanan Avrupa'nın genç ve dinamik bir yapılanmaya olan ihtiyacını gidermeye yönelik kullanıldığını da varsayabiliriz. DW'nin 10.08.2021 tarihli haberine göre "Federal İstatistik Kurumu'nun açıkladığı veriler, Almanya'da Z kuşağını oluşturan genç nüfusun payının son yıllarda giderek daha fazla azalma eğiliminde olduğunu gösterdi. Ülkedeki 2020 verilerinin, gençlerin oranının nüfus istatistiklerinin tutulmaya başlandığı 1950 yılından bu yana en düşük seviyesinde olduğuna dikkat çekildi" (dw.com/tr, 2021). Maya, Almanya'nın ihtiyacı olan genç kuşaktır. Avrupa'nın çizdiği gelecek planına göre ihtiyaç dışı olan babadan ayrılmak zorundadır. Baba Tarek, yasa dışı göçmen olmanın getirdiği çaresizlik ile duruma itiraz edemez.

Bu sırada Nakos'un en yakın arkadaşı olan Billy vatansız bir Afrikalı şarkıcı Tereza'ya âşık olur. Nakos, göçmenlere karşı beslediği öfkelerini arkadaşına bulaştıramamıştır. Bir saplantı haline getirdiği Yunanistan'ı yabancılardan kurtarma hayali onu korkunç bir eyleme sürükler. Belki de son parasıyla bol miktarda un ve zehir satın alır. Evde yalnız olduğunda zehirli ekmekler hazırlar ve onları açlıkla mücadele ettiklerini düşündüğü göçmenlerin dolu olduğu meydandaki çöp kutularına asmaya başlar. Nakos'un algısında göçmenler çöpten beslenen böceklerden farksızdır. Bir köşede, onların hazırladığı tuzağa düşmesini beklemektedir. Göçmenlerden biri ekmeğin poşetini alır ve meydana yönelir. Nakos soğukkanlılıkla onu uzaktan izlemektedir. Göçmen, yediği ilk zehirli ekmeğin lokmasından sonra kıvrılmaya başlar. Bankadaki diğer göçmen bağırarak yardım ister ama etrafta onları duyabilecek Nakos'dan başka kimse yoktur. Nakos göçmenleri kendi hallerine bırakarak soğukkanlılıkla meydandan ayrılır. Eve döndüğünde yorgundur ve uykuya dalar. Bu arada eve erken gelen annesinin mutfakta kalan zehirli ekmeği yediğini göremez. Zehirlenen annesinin sesine uyanır ve yardım bulmaya çalışır. Apartman bodrumunda sahte pasaport peşinde olan Suriyeli göçmen sesleri duyar ve Nakos'un annesini ölümden kurtarır. Tüm aile ve Billy zehirli ekmekleri kimin yaptığını bildikleri halde olay polise haber verilmeden kapatılır. Nakos'un öfke dolu eylemi hayatında anlamı olan şeylere zarar vermeye başlamıştır. Nakos yine başarısızdır. Göçmenlerse hâlâ *Amerika Square*'de beklemeye devam etmektedirler. Göçmenler meydanda yalnızca amaçsızca oturmamaktadırlar. Onların kuzeye doğru gidip yeni bir hayat kurma hedefleri ve bu doğrultuda eylemleri olmasına rağmen Nakos hedefsiz ve gelecekte ümitsizdir.

*Amerika Square*, sadece göçmenlik dramının acısını değil, aynı zamanda dolandırıcıların ve amaçsızların ortasında Yunanistan'ın içinde bulunduğu çaresizliği de sergiler. Filmde, göçmenlerden kurtulmak için onları zehirlemekten başka çözüm üretemeyen öfkeli, kendi yolunu çizememiş bir ırkçının temsilinde Avrupa'nın şaşkınlığı ve tedirginliği yansıtılmaktadır.

'Göç' ve 'İrkçılık' görünüşte birbirinden bağımsız iki kavram olarak kabul edilse de, 'göç' ekonomik ve demografik dünyaya ait gerçekler olarak 'ırkçılık' ise sosyal davranış ve ideolojiler bağlamındaki anlamları ile birbirlerine itici güç olabilmektedir. Mevcut göç hareketleri muhafazakâr söylemlerin sıklıkla iddia ettiği gibi ırkçılığı üretmez, çağdaş ırkçılığa bir odak noktası verir (Balibar, 1991).

Nakos, kendi gerçekliği olan işsizliği ve ekonomik çıkmazı politik söylemin ürettiği ırkçılık üzerinden göç ile ilişkilendirmekte ve öfkesinin nesnesi olarak yok edilmesi gereken göçmeni hedefine almaktadır.

Yunan sinemasını 2000’li yıllardan itibaren Dünya sinemaları arasında ayrıcalıklı bir yere taşıyan Genç Yunan Sineması, Yunan Garip Dalgası ya da Yunan Yeni Dalgası olarak adlandırılan yeni sinema anlayışı Yunanistan’ın içinde bulunduğu ciddi mali ve sosyal krizlerden beslenir. Bu filmlerin ortak noktaları; klasik anlatıda olmayan ve bariz bir kırılma noktası oluşturan yeni bir bakış ve yeni bir ahlaklıdır. Yunan Garip Dalgası ile birlikte tema olarak tarihsel bakış açısından uzaklaşmış, Yunan sanatında her zaman hâkim olan antik drama öğelerinin yerini karşı karşıya olunan mevcut gerçeklik öğeleri almıştır. Yunanlılık sorunları artık kahramanlık ve tanrısallık değil, ironi, gizemleri açığa serme, soğuk eleştiriler, aile ve tekrarlayan endişeler olarak kimlik kaygılarıdır (Chalkou, 2012). *Amerika Square*, anlatım tarzı ve seçtiği konu ile Genç Yunan Sinemasının bir örneğidir. Nakos karakteri, ait olduğu kültürün antik kodlarının dışarıdan gelenlerce bozulduğu yanılığındadır. Bozulan, mevcut gerçeklik algısıdır. Nakos’un temsilindeki genç Yunanın kişisel endişeleri, kimlik bunalımları aile temsilinde şekillenen siyasal yapılanmada kabul görmemektedir. O artık, yeni kurulan dünya düzeninde mitolojik kahraman Zeus<sup>†</sup> değil, öfkeli, saldırgan, işsiz, ekonomik çıkmazdaki bir Yunandır. Geleneksel siyasetin bir tezahürü olan aile yapılanması da, dönüşen kapitalist sistem kuralları içinde bir başka yükü kaldıramaz durumdadır. Nakos, siyaset ve aile kıskacında yönünü bulmaya çalışan bir garip öznedir. Yunan Garip Dalgası da onun bu arayışını hayranlıkla değil, her denemedeki başarısızlıklarını ironik bir bakış açısı ile izler.

## SONUÇ

Politik bir malzeme olarak her dönemde kullanıma uygun olan göç ve göçmenlik kavramları 2000’li yıllardan itibaren toplumların her kesimince tartışılmaya ve yeniden tanımlanmaya açık hale gelmiştir. Arap Baharı olarak adlandırılan dönemle birlikte Doğu’dan Batı’ya sayıları milyonlarla ifade edilen kitlesel göçler başlamış, göç güzergâhında yer alan ya da göçün nihai hedefi olan ülkeler için durum kaotik bir hâl almıştır. Doğu’dan Batı’ya akan insan seli, Mishra’nın tanımladığı Öfke Çağı’nın yönünü de işaret eder. Mishra, Batı dünyasında endüstriyel kapitalizmin gelişine doğal olarak düzensizlik ve şiddetin eşlik ettiğini belirtir. Siyasi ve ekonomik seçkinler ile bunlara sahip olamayan daha geniş kitleler arasında büyük bir bölünme vardır (2017: 249). Kaynakların adaletsiz dağılımı ve

<sup>†</sup> Pek çok iyi sifata ve özelliğe sahip olan Zeus, Yunan mitlerinde en büyük Tanrılardan biri olarak kabul edilir. Mekânı gök ve yüksek yerlerdir. İyi özellikleri onu erdemli bir Tanrı olarak gökyüzünde yaşatır. Bununla beraber Zeus’un pek çok insani zayıflığı olduğu yaşam biçiminden anlaşılacaktır. Zeus, güçlü ve cesur bir Tanrı olmakla birlikte sabırsız ve acelecidir. Bu durum ise sahip olduklarını kimi zaman basit bir şekilde kaybetmesine neden olur (Dursun, 2018).

sömürü sistemlerinin endüstrinin nimetlerinden belirli toplumları bilinçli olarak mahrum bırakması kitlesel göçlerin neden Doğu'dan Batı'ya doğru yönlendiğinin de cevabıdır. Öfke, hem bu mahrumiyeti yaşayan toplumlar için kaynakları elinde tutan toplumlara karşı, hem de kısıtlı kaynakları paylaşmak istemeyen toplumlar için öteki olarak algılanan göçmene karşı beslenir ve sözel ya da fiziki şiddete dönüştürülür. Öteki'ne karşı beslenen öfke, siyasal bir söylem olarak ideolojiye de dönüştürülebilir. “İdeoloji, bizim kendiliğinden inancımıza bir tür artı değer ekler, bu sayede inanç otoritenin isteklerini karşılar” (Ricoeur, 2020: 103). Öfke Çağı'nda pek çok sorunun kaynağını göçe bağlamak mümkündür, o halde ekonomik çıkmazdaki siyasetin bir bastırma enstrümanı olarak kullandığı ideolojik dil de öfkenin dilidir. Öfke gibi duygular, bir devletin dünya görüşünü, normlarını, eylemlerini ve davranışlarını belirleyen uyarıcılardır. *Baran*, *Daha* ve *Amerika Square* filmlerinin 2000'li yıllardan sonra üç farklı coğrafyada gerçekleştirilmiş olması ve göçmene yönelik öfke ve şiddeti işliyor olmaları göçmenlik üzerinden yürütülen söylemin zorlayıcı ve baskıcı bir ideolojiye dönüşmüş olmasındandır. Bu söylem dünyanın hemen her yerinde kamusal alanlarda kendine ifade imkânı bulabilmektedir. Göçmene karşı öfke besleyen özne olarak her üç filmin kahramanları olan Latif, Gaza ve Nakos da içinde buldukları kültürel ortam ve siyasal söylemin birey üzerinden ifade bulmuş halidir.

Öfke, toplumsal hiyerarşide kendinden daha zayıf bir nesneye yansıtıldığında rahatlık hissine dönüşebilir. Bu zayıf nesne hemen tüm toplumlar için göçmendir. İncelenen filmler içinde özellikle *Amerika Square*'de Yunanistan'da siyasal aşırı sağın göçmen akışları ile birlikte güçlenmesi ve bu grubu temsilen Altın Şafak partisinin kullanılan dilin bireyler üzerindeki kontrolsüz etkisi görülebilmektedir. Nakos karakteri, otoriteye karşı özlem duyan ama otorite temsilindeki babaya karşı da isyan etmek isteyen aciz birey zihniyetindedir. Bu isyanı eyleme geçiremediğinde ise ülkede zaten var olan ekonomik krizin öfkesinin sorumlusu olarak gördüğü Doğu'dan gelen farklı dine ait göçmen, hem siyasetçi hem de onun için elverişli bir hedeftir. *Baran* ve *Daha*'da ortak bir dine inanan göçmen de bu öfke ve şiddetten kurtulamaz. *Baran*'da ekonomik tehdit, yok sayma, sömürü ile ifade edilen ve bir tokat ile eyleme dönüşen bireysel öfke, *Daha*'da hapsedme, tecavüz, açlıkla tehdit, aşağılama, gözetleme, ölüme sebebiyet verme gibi yöntemlerle ifade bulmaktadır. *Amerika Square*'de ise öfke artık bilinçli öldürme eylemi ile somutlaşmaktadır. Öldürme eyleminin başarısızlığı ya da sonuca ermemesi, göçmene karşı duyulan öfkenin şiddetinin niceliği ile orantılı değildir. Sonuç yalnızca, acz içindeki öfkeli öznenin eyleminin başarısızlığıdır.

Şiirsel bir dil olarak her zaman farkını ortaya koyan İran sinemasının bir örneği olan *Baran*, kullandığı göçmenlik malzemesini gündemin çağdaş şiiri olarak politik bir bakışa yönlendirebilmektedir. Abbas Kiyarüstemi'nin sözleri ile “Politik gerçeklere, bariz bir şekilde politik

olmayan, politik olduğunu iddia etmeyen filmlerde rastlanabilir. İnsan sorunlarıyla ilgilenen şiirsel filmler politik olabilir. Yalnızca parmakla gösterip itham etmezler” (Cronin, 2017: 50). İran’da siyasi erkin dinsel bir hamilik söylemi ile kucak açtığı Afganlar, değişen politik ve ekonomik dengeler sonucu istenmeyen ve hatta kovulan kesim haline gelmiştir. Devlet artık Afgan’a ve onları himaye edenlere karşı öfkeli ve cezalandırıcıdır. İran vatandaşı Latif, Mishra’nın işaret ettiği seçkindir. Ona bu güç devlet eliyle verilir. O halde öteki’ni cezalandırma eylemi alınan bu güçle birey tarafından yerine getirilebilir. Güncel siyasetin sıradan bireyler üzerinden kullandığı ortak bir dil olarak göçmene yöneltilen öfke ve şiddetin boyutu *Daha ve Amerika Square* filmlerinden farklı olarak *Baran*’da karşı cinse duyulan âşk’ın gücünün karşısında erir gider. *Baran*’ın temasının politik gerçekler mi yoksa âşk’a methiye mi olduğu Kıyarüstemi’nin yukarıda alıntıladığımız sözlerinde açıklığa kavuşur. *Baran*’ın *Daha ve Amerika Square* filmlerinden bir diğer farkı; öfke dolu özne Latif’in, göçmen *Baran*’ı anlamaya çalışması ve âşkla dönüştürdüğü ruhsal yolculuğunun sonunda kendisini nesneleştirmeyi başarmasıdır. *Daha*’daki özne Gaza, göçmenle ortak yaşadığı hapsolme duygusu ile kimi zaman onları anlamaya ve sevmeye çalışsa da, öznenin üzerindeki iktidarın baskısı arttıkça nesnelere uzaklaştığı gözlemlenir. *Daha*’da yolculuğuna Türkiye üzerinden devam eden göçmen, artık âşk’ın ya da politikanın genel kabulünün ötesinde, bu değerleri alt üst eden sorunlu bireylerin, Gaza’nın ve babasının insafındadır. Bireylerin sorunlu psikolojik durumu da tepeden yansıyan otokratik iktidarın yerleşik kuralları alt üst edişi karşısında duyduğu öfkenin yansımasıdır. Devlet- Baba- Oğul sıralamasında gücün aktarımı kontrolsüzdür ve baskı içerir. Gaza’nın göçmene uyguladığı şiddet tıpkı *Amerika Square*’de Nakos’un yaptığı gibi siyaset yoluyla oluşturulmuş öfkenin toplumda yaratılan nesnelere yansıtılmasıdır. “Yansıtma işlevi Freud tarafından bir savunma olarak tanımlanır: Kendi içimizde tehlikeli ve tehdit edici bir şey hissettiğimizde, kendi istikrarımızı korumak için onu dışarı atar ve nesnelleştiririz” (Chow, 1995). Siyasi bir söylem olarak oluşturulmuş ve yaygınlaştırılmış öfkenin kaynağı olarak görebileceğimiz iktidar ise Yıldız’ın aktarımı ile şöyle ifade bulur: “İktidar hem özneye dışsaldır hem de tam anlamıyla öznenin mekânıdır” (2021: 45). Öznenin mekânı olarak iktidar, her üç filmde de kendi ekonomik ve siyasal çıkmazını kendi yarattığı kurallarla aşmaya çalışır, yasa dışı olarak tanımladığı alanlardan beslenir. *Baran*, *Daha* ve *Amerika Square*’de öznenin aciziyeti, iktidarın milliyetçilik, vatandaşlık gibi kırılğan kavramlarla oluşturduğu alan içinde kendi var oluş amacının değersizliğini anlaması ile ortaya çıkar. Değersizlik, daha alttakine duyulan öfke ile aşılmaya çalışılır. Gazeteci İrfan Aktan’ın Abraham X adlı Suriyeli mülteci ile olan röportajında bu kavramlar öfke nesnesi göçmenin dilinden aktarılır:

Milliyetçilik mesela. Bu ideolojinin ne kadar değersiz olduğunu anladım. Vatanın toprak parçası değil, sevdiklerinin bulunduğu yer olduğunu gördüm [...] İnsanların kendilerine değer

katmak için ayrımcılık yaptığını artık biliyoruz. Ayrımcılık yaptığımızı kabul etmesek de kendimizi iyi hissetmek, ezikliğimizi gidermek için bunu yapıyoruz. Başkalarını ezerek kendini iyi hissedince, ezdiklerinin sesini duymuyorlar bile. Mültecilik yeni bir şey değil. İnsanlar ezelden beri bir yerden başka bir yere göç etmiş. Fakat dünyada sınırlar çizildiği için bu göç kriminalize edilmiş (gazeteduvar.com, 2021).

Göç'ün bir suç unsuru olarak kabulü için oluşturulan yasa dışı göç ya da düzensiz göç gibi kavramlar, bu göçlerle ekonomik varlığını güçlendirerek sürdürmeye çalışan kapitalist sistemler için bir dayanak noktasıdır. "Mevcut siyasetin zamanımızın hızlanan değişimi ve artan belirsizliği karşısında kullandığı bir argüman olarak uluslararası göç toplumlar için giderek daha fazla silah haline geliyor. Siyaset bunu yaparken de demokrasiyi ve kapsayıcı yurttaş katılımını baltalıyor." (McAuliffe & Khadria, 2019). Özne konumundaki Latif, Gaza ve Nakos nesneleştirdikleri göçmenleri izlerken, siyasetin kendilerini dışsallaştırıcı kararlarını izlemektedirler aynı zamanda. Göç mekanizmaları onların onayı ve katılımı olmadan işlemekte, onlardan bu belirsizlik ortamında kendi pozisyonlarını yeniden kurmaları beklenmektedir. Göçmen temsilindeki öteki ile ilişki aslında bilinçsiz bir şekilde devlet ile çatışmadır. Devletler tarafından yaratılan kaynak eşitsizliği, yoksulluk, körüklenen dinsel ayrımlar, iklim krizleri gibi nedenlerle oluşturulan savaşlar sürdükçe insanlar göç etmeye devam edecek. Ancak, yaratılan bu belirsizlik ortamındaki göçün çıkış noktaları ve algılanması, ırk ayrımcılığının doğası, sosyal gerilimlerin seviyesi, siyasi söylemlerin içeriği ve özellikle örgütlü ırkçı ve ırkçılık karşıtı hareketler - bunların hiçbiri hiçbir şekilde her ülkede aynı değildir. İncelenen filmlerdeki özneler de ait oldukları kültürel ve siyasal yapılarıdaki farklılıklara göre öfkeyi göçmen üzerinden yansıtırılar. "Yapısal farklılıklar siyasal söylemle her zaman yeniden harekete geçirilebilir ve yeniden biçimlendirilebilir (...) Güvensizliğe dayanan bir güvenlik aygıtı olarak adlandırılabilir şeyi çelişkili bir şekilde geliştiren devlettir" (Balibar, 1991).

#### EXTENDED ABSTRACT

The aim of this study is to examine the anger against immigrants through the films of Iranian cinema *Baran* (Majid Majidi, 2001), Turkish cinema *The More* (Onur Saylak, 2017) and Greek cinema *America Square* (Yannis Sakaridis, 2016) and to examine the political discourse on immigrants through individuals and to explore how it is reflected. While using the term Age of Anger, Pankaj Mishra emphasized in his book *Age of Anger – a History of the Present*; the assumption that the disorder and violence created by capitalism is the source of anger was accepted, and the fact of this economic disorder was sought in the sub-texts of the selected films. According to Mishra, there is a great divide between the political and economic elites and the wider masses that do not have them. This division has led



societies to cultural supremacy, populism and vindictive brutality. Being deprived of the promised advantages of modernity is also a cause of anger. The films that are examined in this study also use the objectified immigrant through the eyes of the subject of a society in transformation and display the connection of migration with the global disorder dimension as a subtext. Because migration often happens simultaneously with economic restructuring and far-reaching social change. This instability created by capitalism turns the anger towards the other. The other is now an immigrant. It is possible to attribute the source of many problems to immigration in the Age of Anger, and then the ideological language used as a suppression instrument by politics in an economic deadlock is also the language of anger. The fact that the films *Baran*, *The More*, and *America Square* were made in three different geographies after the 2000s and they deal with anger and violence against immigrants is because the discourse on immigration has turned into a coercive and oppressive ideology. In *America Square*, it can be seen that the political extreme right in Greece has strengthened with the immigrant flows and the uncontrolled effect of the language used by the Golden Dawn party to represent this group on individuals. The character of Nakos is in the mentality of a helpless individual who yearns for authority but also wants to rebel against his father, who is the representative of authority. When he fails to put this revolt into action, the immigrant from the East, who he sees as responsible for the anger of the already existing economic crisis in the country, is a convenient target for both the politician and him. Immigrants who believe in a common religion in *Baran* and *The More* cannot escape this anger and violence. Individual anger expressed by economic threat, ignorance, exploitation and turned into action with a slap in *Baran* finds expression through methods such as imprisonment, rape, threat of hunger, humiliation, surveillance, and death in *The More*. In *America Square*, however, anger is now embodied by the act of deliberate killing. Although Gaza, the subject in *The More*, sometimes tries to understand and love them with the sense of being trapped in common with the immigrant, it is observed that he moves away from the objects as the pressure of the power on the subject increases. The problematic psychological state of individuals is also a reflection of the anger he feels at the way the autocratic power, which is reflected from above, overturns the established rules. As the subject's space, power tries to overcome its own economic and political stalemate with the rules it creates in all three films, and is fed by the areas it defines as illegal. In these films, the weakness of the subject emerges when the government realizes the worthlessness of its own purpose of existence within the area created by fragile concepts such as nationalism and citizenship. Unworthiness is tried to be overcome with anger towards the lower one. While watching the immigrants they objectify, Latif, Gaza and Nakos, who are the subjects, are also watching the decisions of politics that externalize them. Migration mechanisms operate without their approval and participation, and they are expected to re-establish their positions in this environment of

uncertainty. The origins and perceptions of migration in this environment of uncertainty, the nature of racial discrimination, the level of social tensions, the content of political discourse and especially organized racist and anti-racist movements - none of these are the same in every country. Subjects in the films examined also reflect anger through immigrants according to the differences in the cultural and political structures they belong to.

## KAYNAKÇA

---

- Altındal, Y. (2019). Damgalanmanın Mültecilik Yüzü: Daha (The More) Filminin Sosyolojik Okuması. *İmgelem Dergisi*, 3(5), 161-192.
- Babaoğlu, Ö. Ş. (2005). Türkiye-AB İlişkilerinde Kritik Bir Aşama: Tam Üyelik Müzakereleri ve Türkiye'nin AB'ye Tam Üyeliği. *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, 1(01), 70-81.
- Balibar, E. (1991). Es gibt keinen Staat in Europa: Racism and politics in Europe today. *New Left Review*, 186(1), 5-19.
- Chalkou, M. (2012). A New Cinema of 'Emancipation': Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 3(2), 243-261.
- Christensen, J. B. (2016). Guests or Trash: Iran's Precarious Policies Towards the Afghan Refugees in the Wake of Sanctions and Regional Wars. *DIIS Report*, No. 2016: 11.
- Chow, R. (1995). The Fascist Longings in Our Midst. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 26(1).
- Cieutat, M. ve Rouyer, P. (2014). *Haneke Haneke'yi Anlatıyor*. (Çev. S. İdemen ). İstanbul: Everest Yayınları.
- Cronin, P. ( 2017). *Abbas Kıyarüstemi ile Sinema Dersleri* (Çev. P. Arda). İstanbul: Redingot Kitap.
- Çiftçi, S. (2017). Balkanlar'da Ekonomik Krizin Gölgesinde Yükselen Radikal Sağ Partiler: Altın Şafak Ve Ataka. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (2) , 97-120. DOI: 10.30803/adusobed.337230.
- Dabaşı, H. (2013). *İran Sineması*. (Çev. B. Aladağ ve B. Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dursun, A. (2018). Mit, Destan ve Halk Hikâyelerinde Birinci Dereceden Kahramanların Statüleri Üzerine Bir İnceleme. *Söylem Filoloji Dergisi*, 3(1), 19-38.

Elçi, İ. H. (2021). Türkiye'nin Düzensiz Göç Sorununda İran'ın Rolü. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 129-137.

Günday, H. (2013). *Daha*. İstanbul: Doğan Kitap.

Lloyd, F. A. T. (2019). Türkiye Göç ve Mülteci Politikasının Dış Politika Ekseninde Değerlendirilmesi: 2000-2017. *Alternatif Politika Dergisi*, 11(3), 502-526.

Majidi, M. (Yönetmen). (2001). *Baran* (Sinema Filmi). İran: Fouad Nahas.

McAuliffe, M., & Khadria, B. (2019). Report Overview: Providing Perspective on Migration and Mobility in Increasingly Uncertain Times. *World Migration Report 2020*, 1-14.

Mishra, P. (2017). *Age of Anger: A History of the Present*. USA: Macmillan.

Omidvar, N., Ghazi-Tabatabaie, M., Sadeghi, R., Mohammadi, F., & Abbasi-Shavazi, M. J. (2013). Food Insecurity and its Sociodemographic Correlates Among Afghan Immigrants in Iran. *Journal of health, population, and nutrition*, 31(3), 356.

Özcan, R. (2017). Hakan Günday'ın "Daha" Adlı Romanı Üzerine "Zihniyet" Bağlamında Bir Okuma. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 39-56.

Papadimitriou, L. (2014). Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis. *Filmicon: Journal of Greek film studies*, 2(4), 24.

Pittman, M. (2011). Majid Majidi and Baran: Iranian Cinematic Poetics and the Spiritual Poverty of Rumi. *Journal of Religion & Film*, 15(2), 4.

Ricoeur, P. (2020). *Hafıza. Tarih, Unutuş*. (Çev. M.E. Özcan) İstanbul: Metis Yayınları.

Sakaridis, Y. (Yönetmen). (2016). *Amerika Square* (Sinema Filmi). Yunanistan: Arktos, Athens Filmmakers'Coop, Hellenic Radio-Television (ERT).

Shayegan, D. (1997). *Yaralı Bilinç- Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. (Çev. H. Bayrı) İstanbul: Metis Yayınları.

Saylak, O. (Yönetmen). (2017). *Daha* (Sinema Filmi). Türkiye: Ay Yapım, b.i.t arts.

Somuncu, B. (2006). *Türkiye'nin Avrupa Birliğine Tam Üyelik Sürecinde Uluslararası Göç Politikası*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Tarcan, B. H. , Akgüller, H. & Işık, K. (2018). Ahmet Davutoğlu Dönemi Türk Dış Politikası. *Econder International Academic Journal*, 2 (2) , 250-271 . DOI: 10.35342/econder.451590.

Topcuoğlu, R. A. (2016). Göç Yazınındaki Düzenli ve Düzensiz Göç Kavramları: İnsan Hakları Temelinde Bir Kavramsal Sorgulama. *İnsan Hakları Yıllığı*, 34, 1-20.

Tunali, S. K., & Demirarslan, D. (2021). The Importance of Haydarpaşa Railway Station on the Axis of Place, Belonging and Migration: An Evaluation on Turkish Movies. *Online Journal of Art and Design*, 9(2).

Uluslararası Göç Örgütü (IOM). (2013). Göç Terimleri Sözlüğü, 2. Baskı.

Üstübcü, A. (2017). Türkiye’de Göç Politikaların Dönüşümü: Yasadışılığın Uluslararası Üretiminden Makbul Yabancıya??. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 140, 106-122

Yıldız, P. (2021). *Kayıp Hafızanın İzinde- Sinemada Geçmişle Yüzleşme Yas ve İnkâr*. İstanbul: Metis Yayınları.

Yüksel, E. (2019). Daha ve Misafir Filmlerinde Mültecilere Yönelik Dışlama Pratikleri ve Yok-Yerler. *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 6(2), 227-250.

Zargar, C. A. (2016). Allegory and Ambiguity in the Films of Majid Majidi: a theodicy of meaning. *Journal of Religion & Film*, 20(1), 3.

## İnternet Kaynakları

Reich, W. (1970). *The Mass Psychology of Fascism*. <http://hellish2050.com/books/MassPsychologyOfFascism>, Erişim Tarihi: 08.03.2021.

Van Wyk, J. A. (2017). *The Age of Anger: Angry States and Emotions in Contemporary International Relations*. <https://uir.unisa.ac.za/handle/10500/23079>, Erişim Tarihi: 22.02.2021.

Weiss, B. (2017). *Age of Anger: A History of the Present, by Pankaj Mishra*. <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle>, Erişim Tarihi: 15.02.2021.

<https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 02.02.2021.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Pankaj\\_Mishra](https://en.wikipedia.org/wiki/Pankaj_Mishra), Erişim Tarihi: 09.04.2021.

[https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr\\_2020.pdf](https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2020.pdf), Erişim Tarihi: 15.04.2021.

<https://www.unhcr.org/what-is-a-refugee.html>, Erişim Tarihi: 10.04.2021.

<https://www.unhcr.org/tr/wp-content/uploads/sites/14/2020/09/SB2019-ENG-04092020.pdf>, Erişim Tarihi: 17.04.2021.

<https://www.unhcr.org/tr/24189-dunyadaki-insanlarin-1i-yerinden-edilmis-durumda-unhcr-kuresel-egilimler-raporu>, Erişim Tarihi: 04.04.2021.

[https://www.goc.gov.tr/kurumlar/goc.gov.tr/YillikGocRaporlari/2016\\_yiik\\_goc\\_raporu\\_haziran.pdf](https://www.goc.gov.tr/kurumlar/goc.gov.tr/YillikGocRaporlari/2016_yiik_goc_raporu_haziran.pdf), Erişim Tarihi: 11.05.2021.

<https://dw.com/tr/göçmen-kaçakçılığı-sektör-oldu-yüzde-yüz-garantili-risk-yok/a-52015073>, Erişim Tarihi: 15.05.2021.

<https://www.unhcr.org/refugee-statistics>, Erişim Tarihi: 23.05.2021.

<https://www.dw.com/tr/yedi-yılda-bir-ülkenin-çöküşü -suriye/a-42979799>, Erişim Tarihi: 11.05.2021.

<https://t24.com.tr/haber/taliban-dan-kacan-afganistan-vatandaslari-turkiye-ye-geliyor-her-gun-1000-kisi-giris-yapiyor,964942>, Erişim Tarihi: 15.07.2021.

<https://www.goc.gov.tr/duzensiz-goc-istatistikler>, Erişim Tarihi: 16.08.2021.

<https://www.birgun.net/haber/1-milyon-gocmen-kayitdisi-calisiyor-353640>, Erişim Tarihi: 07.08.2021.

<https://www.amerikaninsesi.com/a/bm-desa-raporu-turkiyedeki-gocmen-sayisi/5088989.html>, Erişim Tarihi: 01.06.2021.

<https://www.amerikaninsesi.com/a/turkiye-2018-de-baskanlik-sistemi-ne-gecti/4720316.html>, Erişim Tarihi: 17.07.2021.

<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-57589636>, Erişim Tarihi: 30.06.2021.

<https://tr.euronews.com/2021.07.26/prof-dr-yasin-aktay-k-l-cdaroglu-iktidar-degisse-de-suriyelileri-geri-gonderemez>, Erişim Tarihi: 30.07.2021.

---

<https://www.evrensel.net/haber/343092/daha-gazanın-ahadlasma-oykusu>, Erişim Tarihi: 01.04.2021.

<https://www.dw.com/en/golden-dawn-seeks-to-exploit-greek-refugee-crisis/a-19059975>, Erişim Tarihi: 12.06.2021.

[https://rosalux.gr/sites/default/files/publications/mythoi\\_en\\_24.5\\_web\\_3.pdf](https://rosalux.gr/sites/default/files/publications/mythoi_en_24.5_web_3.pdf), Erişim Tarihi: 09.06.2021.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Altın\\_Şafak\\_\(Yunanistan\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Altın_Şafak_(Yunanistan)), Erişim Tarihi: 11.06.2021.

<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54448863>, Erişim Tarihi: 23.05.2021.

<https://www.bbc.com/turkce/58554007>, Erişim Tarihi: 14.09.2021.

<https://www.dw.com/tr/almanyada-genç-nüfus-en-düşük-seviyesinde/a-58816405>, Erişim Tarihi: 11.08.2021.

<https://www.dw.com/tr/akp/t-19049772>, Erişim Tarihi: 08.06.2021.

<https://www.gazeteduvar.com.tr/abraham-x-multeci-karsitligi-herkesin-isine-geliyor-makale-1530236>, Erişim Tarihi: 03.08.2021.