

## Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında *Io Capitano* ve *La Pirogue* Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin ‘Sınırları’

İbrahim ÖKSÜZ<sup>1</sup>

Araştırma Makalesi

Başvuru Tarihi: 31.12.2025

Kabul Tarihi: 02.03.2026

### ÖZ

Bu çalışma, insanlık tarihi boyunca varlığını sürdüren göç olgusunu sinemasal temsil boyutunda ele alarak yönetmenlerin kültürel ve coğrafi arka planlarının göçmen hikâyelerinin inşası üzerindeki belirleyici etkisini incelemektedir. Sahra Altı Afrika’dan Avrupa’ya uzanan göç rotası, küresel düzeyde en yoğun göç akışlarından birine sahne olması ve sanatsal/medyatik temsillerde farklı yaklaşımlara konu edilmesi nedeniyle kritik bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Bu kapsamda, Batılı (Avrupa-Amerika menşeli) yönetmenler tarafından göç filmlerinde sıklıkla başvurulan evrenselleştirici perspektifin, Sahra Altı Afrika kökenli bir yönetmenin anlatısında yerini hangi sembolik kodlara ve anlam ağlarına bıraktığı sorgulanmıştır. Kuramsal çerçeve olarak Herbert Blumer’in sembolik etkileşimcilik yaklaşımı temel alınmış; bireylerin anlam dünyalarının, içinde buldukları toplumsal bağlamlar doğrultusunda inşa edildiği tezi benimsenmiştir. Bu doğrultuda, *Io Capitano* (Matteo Garrone, 2023) ve *La Pirogue* (Moussa Touré, 2012) filmleri M. Gottdiener’in toplumsal göstergebilim yaklaşımıyla çözümlenmiştir. Aynı göç rotasını konu alan bu yapımlar, yönetmenlerin farklı anlatısal konumlanışlarını yansıtmaları nedeniyle karşılaştırmalı analize dâhil edilmiştir. Analiz sonucunda, yönetmenlerin toplumsal konumsallıklarına bağlı olarak; Avrupa merkezli anlatıda göçmenliğin evrenselleştirici bir dramatik perspektifle kurgulandığı, Sahra Altı kökenli anlatıda ise yerel kodları ve kolektif aidiyetleri merkeze alan içsel bir temsil biçiminin benimsendiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Göç filmleri, Sahra Altı Afrika, Sembolik etkileşimcilik, *Io Capitano*, *La Pirogue*.

### Who Should Tell Migration Stories? The ‘Boundaries’ of Migrant Representations in *Io Capitano* and *La Pirogue* within the Context of Symbolic Interactionism

#### ABSTRACT

This study examines the phenomenon of migration, which has persisted throughout human history, within the dimension of cinematic representation, specifically analyzing the decisive impact of directors' cultural and geographical backgrounds on the construction of migrant narratives. The migration route from Sub-Saharan Africa to Europe serves as a critical area of inquiry, given its status as one of the most intense global migration flows and its subject to diverse artistic and mediatic representations. In this context, the study questions how the universalizing perspective frequently utilized by Western (Euro-American) directors is replaced by specific symbolic codes and meaning networks in the narrative of a director originating from Sub-

<sup>1</sup> Arş. Gör, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema (İngilizce) Bölümü, [ibrahimoksuz@aydin.edu.tr](mailto:ibrahimoksuz@aydin.edu.tr), ORCID: 0009-0002-8475-4098

ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında *Io Capitano* ve *La Pirogue* Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824

Saharan Africa. Herbert Blumer's symbolic interactionism approach serves as the theoretical framework, adopting the thesis that individuals' meaning-making worlds are constructed in accordance with their social contexts. Accordingly, the films *Io Capitano* (Matteo Garrone, 2023) and *La Pirogue* (Moussa Touré, 2012) were analyzed using M. Gottdiener's social semiotics approach. These productions, covering the same migration route, were included in the comparative analysis as they reflect the distinct narrative positionalities of the directors. The analysis reveals that, depending on the directors' social positionalities, the European-centered narrative constructs migration through a universalizing dramatic perspective, whereas the Sub-Saharan narrative adopts an internal representation style that centers on local codes and collective belongings.

**Keywords:** Migration films, Sub-Saharan Africa, Symbolic interactionism, *Io Capitano*, *La Pirogue*.

## GİRİŞ

Göç, tarihsel süreçte farklı perspektiflerle incelenen çok boyutlu bir olgu niteliği taşımaktadır. Bu yanı sıra göç, bireylerin yer değiştirmesi olmasının yanı sıra ekonomik, psikolojik ve sosyal alanlarda derin etkiler bırakan bir süreç olarak da ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra bireylerin inanç, düşünce ve kültürel yapılarında değişikliklere yol açan, yaşanan coğrafya ile insanlar arasındaki ilişkiyi dönüştüren bir nüfus hareketliliği şeklinde tanımlanabilir (Aslan, 2024, s. 5). Uluslararası Göç Örgütü'nün (IOM) resmi tanımına göre göç; *"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"* (Uluslararası Göç Örgütü, 2009, s. 35).

Göç kavramına yönelik bahsedilen sosyolojik ve kuramsal zemin, kavramın yalnızca bir nüfus hareketi olmaktan öte, insanın anlam dünyasını yeniden kuran yoğun bir deneyim olduğu tezini ortaya koymaktadır. Hem sosyal bilimlerin hem de gündelik yaşamın merkezinde yer alan göç olgusu, sanatın farklı alanlarında da sıkça ele alınan bir temadır. Bu sanat alanlarından birisi de sinemadır. Sinema, içinden çıktığı toplumun bir ürünü olarak ondan etkilenir ve bu nedenle sosyolojik bir boyut taşır. Bu açıdan bakıldığında sinema gibi popüler kitle iletişim aracı, göç olgusunu görselleştirmede ve toplumsal tartışmaya açmada kritik bir işleve sahiptir. Ayrıca sinemada yer alan göç hikâyeleri, bireysel deneyimler ile o toplumun göç olgusuna ilişkin dönemin genel bakış açısını ve ideolojik duruşunu da yansıtır.

Göç ve sinema kavramlarının buluşma noktası olarak göç sineması hem Avrupa içinde hem de küresel bağlamda ele alındığında, genellikle üçüncü dünya ülkelerinden ve sömürgecilik sonrası bağımsızlığını kazanan uluslardan Batıya doğru gerçekleşen göçleri filmlerinde hikâyeye eder. Göç sinemasında öne çıkan eğilimler; filmlerin yaratıcılarının kültürel ve coğrafi bağlamlarından, işlenen temalardan, karakterlerin temsillerinden ve hedeflenen izleyici kitlesinden etkilenerek biçimlenmektedir. Göç sineması, göçün fiziksel boyutu dışında

bireysel ve toplumsal düzeyde inşa edilen hayalleri, beklentileri ve kimlik dönüşümlerini yansıtan bir temsil alanıdır (Yaren, 2007, s. 54).

Sinemada göç teması, kültürel bağlam ve yönetmenlerin perspektifine bağlı olarak farklı temsillerle görünürlük sağlar. Temsillerde iki farklı bakışa sahip filmler göze çarpmaktadır; ilki Avrupa-Amerika menşeli Batı bakışlı yönetmenlerin gözünden anlatılan göç hikâyeleri; ikincisi bizzat göçün başladığı ülkede doğmuş-yaşamış olan yönetmenler tarafından çekilen filmlerdir. Yönetmenlerin kültürel ve coğrafi kökenleri, filmlerindeki anlatı yapısına ve temsil biçimlerine doğrudan yansımaktadır. Bir yönetmen için neyi göstermek istediğinden çok neyin gösterilebilir olduğu algısı önemlidir. Bu, göç olgusunun sinemadaki temsilinde yönetmenin kültürel referanslarının ve toplumsal bağlamının belirleyici olduğunu ortaya koyar. Yönetmenler arasındaki bu farklılıklar beyazperdede anlatılan hikâyelerin temsilindeki ayrışmaların temelini oluşturur.

Bu çalışmanın temel amacı, aynı göç rotasını ele alan *Io Capitano* ve *La Pirogue* filmleri üzerinden, Avrupalı ve Afrikalı iki yönetmenin göç olgusunu nasıl farklı biçimlerde temsil ettiğini ve bu temsillerde otantikliğin rolünü değerlendirmektir. Bu analizi gerçekleştirmek için sinema çalışmalarında ihmal edilen sosyolojik bir kuram olan Herbert Blumer'in sembolik etkileşimciliği temel alınacaktır. Bu kuram bireylerin eylemlerini, toplumsal nesnelere yükledikleri anlamlar üzerinden değerlendiren bir bakış açısı sunar. Anlamlar, bireylerin günlük yaşam stratejileri, yüz yüze iletişimleri ve etkileşim süreçleri boyunca dinamik bir şekilde yeniden inşa edilir (Çiftçi, 2021, s. 182; İzci, 2021, ss. 18-19). Bu bağlamda, yönetmenlerin kendi kültürel ve toplumsal deneyimlerinin (yani toplumsal etkileşimle inşa ettikleri anlam dünyalarının) filmdeki temsilleri nasıl doğrudan şekillendirdiğini analiz etmek için ideal bir kuramsal zemin sunmaktadır. Buradan hareketle çalışmanın cevap aradığı temel sorular şunlardır:

- I. *Io Capitano* ve *La Pirogue* filmlerinde göçmenlerin kültürel kimlikleri nasıl temsil edilmektedir?
- II. Yönetmenlerin kendi toplumsal bağlamlarında oluşan sembolik etkileşim dünyaları, göç temalarını ve karakterlerin temsilini nasıl şekillendirmiştir?
- III. Filmlerde yer alan semboller, mekân kullanımı ve sosyal dinamikler, göçmenlik deneyimini nasıl betimlemektedir?

IV. Sembolik etkileşimcilik ışığında, her iki film göçmen temsilleri açısından hangi açılardan benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir?

Türkçe literatürdeki göç sineması çalışmaları incelendiğinde farklı eğilimler göze çarpmaktadır. Bazı araştırmalar göç olgusunu çözümlmek için sinemayı bir araç olarak kullanırken (Aday, 2017; Dinçer, 2023; Gögebakan, 2019; Kaya, 2023; Selvi, 2023), bir diğer grup çalışma Türk sinemasındaki dış göçü tarihsel dönemler veya Yeşilçam odağında (Demir, 2016; Karpuzoğlu, 2020; Pişkin, 2010; Toy Par, 2009; Zengin Çelik & Tezcan, 2017) ele almaktadır. Literatürde ayrıca, başta Fatih Akın olmak üzere göçmen yönetmenlerin sinemasına odaklanan (Kaçar, 2018; Özkoçak, 2019) ya da konuyu daha genel bir teorik perspektiften değerlendiren (Öztürk, 2025; Yaren, 2007; Yüksel, 2023) çalışmalar da mevcuttur. Uluslararası literatürde ise tartışmalar, temsil ve anlatıcının konumu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Özellikle Hamid Naficy'nin (2024) 'aksanlı sinema' kavramı etrafında şekillenen bu yaklaşımlar, 'içeriden' bakışı postkolonyal veya ulusötesi sinema (Higson, 2000) çerçevesinde değerlendirirken; 'dışarıdan' (Batılı) bakışı, sömürgeci imalar taşıyan 'Avrupalı bakış' (European gaze) veya acının estetize edilmesi (Carling vd., 2014) üzerinden eleştirmektedir. Ancak bu geniş birikime rağmen, Sahra Altı Afrika'dan Avrupa'ya yönelen göç akışının farklı yönetmenlerce nasıl kurgulandığı meselesi, henüz derinlikli bir karşılaştırma zeminine kavuşmamıştır.

Bu çalışmanın literatüre katkısı, göç sineması eleştirilerinde sıklıkla başvurulan politik-determinist (oryantalizm, postkolonyalizm vb.) şablonların ötesine geçerek, temsil inşasını bireysel ve toplumsal etkileşim süreçleri üzerinden okumaktır. Araştırma, makro-politik etiketler yerine, sinema çalışmalarında ihmal edilen bir sosyolojik teori olan Herbert Blumer'in sembolik etkileşimcilik yaklaşımını merkeze alarak; yönetmenin bir toplumsal aktör olarak nesnelere yüklediği anlamların, sinematik sembollere nasıl dönüştüğünü inceler ve böylece temsil analizine 'anlamın inşası' odaklı özgün bir perspektif kazandırır. Bu perspektif, Batılı yönetmenlerin yaklaşımını salt 'dışarıdan bir bakış' olarak genellemek yerine, yönetmenin içinde bulunduğu sembolik evrenin ve kültürel etkileşim ağlarının, temsilin sınırlarını ve sembolik konumlanışını nasıl belirlediğini vurgulamaktadır. Böylelikle çalışma, hem kuramsal düzeyde (Blumer'in film çalışmalarına adaptasyonu) hem de örneklem düzeyinde (Batılı ve yerel yönetmen perspektiflerinin aynı göç rotasındaki sembolik ayrışması) literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın amacı doğrultusunda, makalenin teorik çerçeve bölümünde öncelikle göç, sinemada temsil ve Herbert Blumer'in sembolik etkileşimcilik kuramı gibi çalışmanın temelini oluşturan kavramlar ayrıntılı olarak tartışılacaktır. Ardından yöntem başlığı altında, filmlerin analizinde kullanılacak olan toplumsal göstergebilim yaklaşımı ve veri toplama süreci açıklanacaktır. Takip eden analiz bölümünde *Io Capitano* ve *La Pirogue* filmleri, belirlenen bu kuramsal ve metodolojik çerçeve ışığında karşılaştırmalı olarak çözümlenecektir. Sonuç bölümünde, elde edilen bulgular özetlenerek çalışmanın literatürdeki önemi vurgulanacaktır.

## 1. Teorik Çerçeve

### 1.1. Göç Kavramı

İnsanlık tarihinin gelişim süreci, en temel düzeyde hareketlilik ve yer değiştirme pratikleriyle iç içe geçmiş bir yapı sergilemektedir (Dursun & Günay, 2022, s. 117). Sosyo-kültürel değişimlerin doğrudan sirayet ettiği göç olgusu; toplumsal etkileşimleri, kültürel gelişimi ve sosyo-politik dönüşümleri anlamlandırmak adına stratejik bir perspektif sunar. Bu bağlamda göç, yalnızca mekânsal bir yer değiştirme değil; ideolojilerin, inançların ve politik yapıların etrafında şekillendiği kurucu bir süreçtir. Öztürk'e (2025, s. 2) göre modern ulus tasavvurları yerleşikliği ebedi bir norm gibi kurgulasa da insan toplulukları tarih boyunca 'yolda olma' halini sürdürmüştür. Bu perspektiften hareketle insanı, özünde *homo migratus* (göçen insan) olarak konumlandırmak mümkündür.

Göç, bireylerin ve toplulukların yaşadıkları mekânla kurdukları bağın bozulmasına neden olan çok boyutlu bir olgudur<sup>2</sup>. Göçün nedenleri sosyal, ekonomik, politik ve doğal olabilmektedir. Göç hareketliliği, uluslararası olmasının yanı sıra ulusal sınırlar içinde de gerçekleşebilir. Göçler zorunlu-gönüllü, geçici-sürekli, iç-dış, bireysel-kitlesel gibi farklı biçimlerde ve mülteci, sığınmacı, yerinden edilmişler, ekonomik göçmenler ve geçici koruma altındakiler gibi farklı kimlikler altında göç tanımında kendilerine yer bulmaktadır. Göçmen ise maddi-manevi koşullarını iyileştirmek, kendisi ve ailesine dair beklentilerini geliştirmek için

<sup>2</sup> Göç ve mekân ilişkisi bağlamında değinilmesi gereken bir başka kavram Marc Augé'nin "non-places" (yok yerler) kavramıdır. Bu kavram göçmenlerin sıklıkla karşılaştığı mekânsal tecridi açıklamada etkili bir araçtır. Göçmenler ve mülteciler; havaalanları, gözaltı merkezleri ve diğer geçiş alanları gibi "yok yer" mekânlarda, kimliklerini yalnızca sınır kontrolleri veya resmi işlemler sırasında yeniden kazanabilirler. Bu mekânlar, bireylerin kimlik ve toplumsal ilişkilerden izole olduğu alanlardır. Örneğin, detansiyon merkezleri ve bekleme alanları, göçmenlerin hukuki ve kültürel olarak toplumun bir parçası olmalarını engelleyen "yok yer" mekânlardır (Ponzanesi, 2012, s. 679).

başka bir bölgeye ya da ülkeye hareket eden kişi ve aile fertlerini tanımlamaktadır (Adıgüzel, 2022, ss. 4-5).

Fiziksel ve istatistiksel boyutlarının ötesinde göç, bireyin alışkın olduğu toplumsal ağlardan koparak yeni ve belirsiz bir sembolik evrene adım atması sürecidir. Bu süreçte birey, geride bıraktığı kültürel kodlar ile karşılaştığı yeni toplumsal yapının kodları arasında sürekli bir 'anlam müzakeresi' yaşamak zorunda kalır. Göçmen için mekân fiziksel bir zemin olmanın ötesine geçerek kimliğin yeniden inşa edildiği, aidiyet ve dışlanma pratiklerinin deneyimlendiği dinamik bir etkileşim alanına dönüşür. Dolayısıyla göç olgusu, insanın anlam dünyasını sarsan, dönüştüren ve yeniden biçimlendiren dinamik bir etkileşim süreci olarak, bu çalışmanın temelini oluşturan sembolik etkileşimci perspektifin de merkezinde yer alır.

Küresel göçmen nüfusunun 1995-2019 yılları arasında 174 milyondan 272 milyona ulaşması (Adıgüzel, 2022, s. 8), göçün yapısal bir olgu olarak küresel gündemin merkezine yerleştiğini kanıtlamaktadır. Bu istatistiksel devinim, özellikle Afrika kıtasında hem kıta içi hem de kıta dışı hareketliliğin (toplamda 40 milyonu aşan bir nüfus) yoğunlaşmasıyla sonuçlanmış; bu durum Sahra Altı Afrika-Avrupa rotasını dünyanın en görünür ve dramatik göç güzergâhlarından biri haline getirmiştir<sup>3</sup> (Diler & Karadağ, 2023, s. 32). Sayısal verilerdeki bu devasa artış, beraberinde bu insani krizin görselleştirilmesi ihtiyacını doğurmuş; göçün nicel büyüklüğü sinemada temsil edilen hikâyelerin hem sayısını hem de çeşitliliğini doğrudan tetiklemiştir. Nitekim *Io Capitano* ve *La Pirogue* gibi yapımlar, bu istatistiklerin ardındaki 'insan' unsurunu görünür kılma çabasının birer yansımasıdır. Dolayısıyla söz konusu veriler,

<sup>3</sup>Göç hareketlerinin izlenmesi için geleneksel veri kaynakları sıklıkla kullanılsa da bu yöntemler ciddi sınırlamalar taşımaktadır. Özellikle farklı ülkelerin göçmen tanımları arasındaki tutarsızlıklar, verilerin karşılaştırılabilirliğini zorlaştırmaktadır. Örneğin, Birleşmiş Milletler'in göçmen tanımına göre bir kişi en az bir yıl boyunca başka bir ülkede yaşadığında uluslararası göçmen olarak kabul edilirken, Avrupa ülkelerinde bu süreye ve diğer tanımlara yönelik farklılıklar gözlenmektedir. Öte yandan, geri dönen göçmenlerin verilerde tam olarak izlenememesi, hareketlilik modellerinin tam olarak anlaşılmasını engellemektedir (Sirbu vd., 2021, s. 343). Ayrıca Sahra Altı Afrika'da göç olgusu incelenirken ele alınması gereken bir diğer konu da göçmen kaçakçılığı konusudur. Göçmen kaçakçılığı (Human Smuggling) düzensiz göçün en büyük nedenlerinden biridir. Son dönemlerde göçmen kaçakçılığının küresel çapta faaliyet gösteren suç örgütleri tarafından yapılıyor olması birçok ülkenin bu soruna daha fazla tedbir almasına, yeni yasalar çıkarmasına ve ulusal güvenliklerine tehdit olarak algılamalarına temel oluşturmaktadır. Göçmen kaçakçılığının en çok gerçekleştiği coğrafyalar iç savaşlar nedeniyle Orta Doğu, Kuzey ve Sahra Altı Afrika, Orta ve Güney Amerika'dır. Bu yolla göç etmek zorunda kalan binlerce insan yolculukları sırasında hayatlarına kaybetmektedir (Adıgüzel, 2022, s. 118). Son olarak göçmen kaçakçılığı (Human Smuggling) kavramı insan ticareti (Human Trafficking) ile karıştırılmamalıdır. İnsan ticareti; güç ve kuvvet kullanma tehdidi veya aldatma, hile, zorlama biçiminde olup, kişinin çaresiz durumundan yararlanarak yapılmaktadır. Çağdaş kölelik olarak da adlandırılan insan kaçakçılığı, kaçırılan kişileri zorla çalıştırma, cinsel istismar, hizmet ettirme gibi farklı saiklerle yapılmaktadır (Adıgüzel, 2022, s. 120).

ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında Io Capitano ve La Pirogue Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824

çalışmada analiz edilen sinemasal temsillerin ortaya çıktığı sosyolojik ve sayısal zemini meşrulaştırması açısından kritik bir öneme sahiptir.

## 1.2. Sinemada Göçmen Temsili ve Anlatıcının Konumu

Temsil kavramı, sinemada belirli toplulukların, kimliklerin ve kültürel grupların nasıl görselleştirildiğiyle ilgilidir ve ideolojik bir süreç olarak işlev görür. Stuart Hall (2017, s. 23) temsili şu şekilde tanımlar: "*Temsil, bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması demektir... Temsil, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçasıdır. Şeyleri simgeleyen ya da tasvir eden dil, işaretler ve görüntülerin kullanılmasını içerir*". Hall'a göre sinema, bu yeniden inşa sürecinin en güçlü araçlarından biridir. Temsil, çoğu zaman egemen ideolojiler doğrultusunda şekillenir ve belirli gruplar hakkında kalıp yargılar oluşturabilir veya pekiştirebilir (Hall'dan akt. Dyer, 2002, s. 12). Eleştirel literatürde bu pratiklerin incelendiği temel mecralardan biri olarak Hollywood sineması öne çıkmaktadır. Hollywood anlatısı, uzun yıllar boyunca farklı etnik kökenleri stereotipleştiren bir yaklaşım benimsemiş; azınlık gruplarını egzotikleştiren veya tehdit unsuru olarak kurgulayan bir perspektif sunmuştur (Shohat & Stam, 1994, s. 180). Öte yandan, Avrupa sineması ve bağımsız yapımların bu egemen kalıplara kıyasla marjinalleştirilmiş toplulukları çok daha boyutlu ve alternatif anlatılarla temsil etme eğilimi bulunmaktadır (Kuhn & Westwell, 2012, s. 374). Dolayısıyla sinemadaki temsil biçimleri hem kültürel kimliklerin algılanışını hem de sinemanın ideolojik bir aygıt olarak işleyişini çözümlenmeye imkân tanır.

Göç sinemasında bu temsil mücadelesi, genellikle "sınır", "öteki" ve "görünürlük" kavramları üzerinden şekillenir. İlk dönem göç filmlerinde göçmenler sıklıkla "kurban" veya "sorun kaynağı" olarak betimlenirken, 1990'lardan itibaren karakterlerin içsel mücadelelerine odaklanan daha çok boyutlu bir anlayış gelişmiştir (Kehya, 2022, s. 122; Yaren, 2007, s. 9). Ancak yine de göçmenlerin hedef toplumlarda<sup>4</sup> 'hayalet birey' olarak konumlandırılması, sinemada sıkça işlenen bir temadır. Metaforik bir kullanım olan 'hayalet birey' kavramı; göçmenin ev sahibi toplumda fiziksel bir emek gücü olarak yer alırken, sosyal, kültürel ve siyasal kimlik bağlamında görünmez kılınmasını, yani toplumun dokusunda bir gölge gibi 'yok-varlık' olarak yaşamasını ifade etmektedir (Demir, 2016, s. 245). Bu filmler, fiziksel sınırların

<sup>4</sup>Göç literatüründe "hedef toplum" kavramı, göçmenlerin yerleşmeyi amaçladıkları veya ekonomik, sosyal ve kültürel entegrasyon süreçlerine tabi oldukları ülkeleri ifade eder. Hedef toplum, göçmenleri kabul eden yapısal koşulları, politika tercihleri ve toplumsal algılarıyla göç deneyiminin şekillenmesinde önemli bir rol oynar (Özçürümez & İçduygu, 2020, s. 45).

ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında *Io Capitano* ve *La Pirogue* Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder)*, 14 (1), 792-824

(tel örgüler, duvarlar) yanı sıra toplumsal sınırların (ayrımcılık, kabul edilmeme) bireyler üzerinde yarattığı travmayı ve "öteki" olma deneyimini görünür kılar. Sembolik sınırlar, bireylerin "biz" ve "onlar" arasında oluşturduğu sosyal ayrımları derinleştirirken; sinema, izleyiciye bu sınırların aşılması sürecindeki aidiyet ve kimlik müzakerelerini anlama fırsatı sunar (Doğaner, 2023, s. 116; İrdem & Çelik, 2019, s. 43).

Bu temsillerin inşasında göç hikâyesini "kimin" anlattığı sorusu kritik bir öneme sahiptir. Bu bağlamda Hamid Naficy'nin "Aksanlı Sinema" (Accented Cinema) kavramı öne çıkar. Aksanlı sinema; göçmen, sürgün ve diasporik yönetmenlerin eserlerinde ortaya çıkan, yerinden edilmişlik deneyiminden kaynaklanan "içeriden" bir bakışı temsil eder. Fakat sözü edilen bu 'içeriden' perspektifin her zaman homojen veya kendiliğinden eleştirel bir nitelik taşımadığı; anlatıcının sınıfsal, toplumsal ve politik konumlanışına göre büyük farklılıklar sergileyebileceği unutulmamalıdır. Hatta bu anlatıların kimi zaman küresel film endüstrisinin talepleri doğrultusunda 'kendi kendini oryantalize etme' (self-orientalizing) riskini barındırdığı da vurgulanmalıdır. Naficy'ye göre bu sinema türü, tıpkı bir bireyin aksanı gibi, yönetmenin geçmişine ve toplumsal aidiyetine dair ipuçları taşır; "ev" ve "yabancılaşma" arasındaki gerilimi melez bir estetik sunar<sup>5</sup> (2024, ss. 23-24).

Göç sineması, disiplinlerarası bir bakış açısıyla incelendiğinde, yalnızca kimlik ve sınır gibi temaların işlendiği bir tür değil, aynı zamanda farklı anlatıcı konumlarının kültürel kodları nasıl farklı işlediğinin görüldüğü bir laboratuvar gibidir. Sinema, farklı göç senaryolarını simüle ederek hem bireysel hikâyelerin hem de toplumsal etkilerin, görsel bir dil aracılığıyla yeniden keşfedilmesine olanak tanır (Görgün, 2018, s. 124; Ponzanesi, 2012, s. 676).

Sinemada göçmen temsillerinin, yönetmenin kültürel ve coğrafi konumuna (içeriden/dışarıdan) göre şekillendiği tespiti, bu farklılaşmanın kökenine inmeyi gerektirmektedir. Yönetmenlerin filmlerinde ürettikleri bu anlamlar kendiliğinden oluşmaz; aksine, bireyin içinde bulunduğu toplumsal bağlamla kurduğu etkileşimlerin bir ürünüdür. Hall'un ideolojik ve yapısal temsil anlayışı ile Naficy'nin yönetmenin coğrafi konumuna odaklanan perspektifinden farklı olarak Blumer; anlamın, öznenin (yönetmenin) toplumsal nesnelere kurduğu mikro etkileşimler ve bireysel yorumlama süreciyle nasıl inşa edildiğine

<sup>5</sup> Aksanlı Sinema dışında göç sineması literatüründe adı geçen bir diğer kavram da Kozmopolit Sinemadır. Kozmopolit sinema yalnızca bir film türü (genre) değil, bir üretim tarzı ve kültürler arası estetik bir pratik olarak tanımlanır. Bu kavram, sınırlar ve hareketlilik bağlamında yeni bir anlayış geliştirme çabasıyla, insanlık onurunun ihlali gibi evrensel etik ve politik meseleleri ele alır. Kozmopolit sinema, izleyicilere "uzaktaki diğerlerinin" yaşamlarına empatiyle yaklaşma fırsatı sunan hem estetik hem de etik kaygılarla üretilmiş filmleri kapsar (Rovisco, 2013, s. 155).

odaklanmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada incelenen filmlerdeki sembolik kodların (sınır, öteki, kurban vb.) yönetmenler tarafından nasıl inşa edildiğini çözümlmek için; anlamı statik bir veri değil, toplumsal etkileşimin dinamik bir sonucu olarak gören Herbert Blumer'in sembolik etkileşimcilik teorisine başvurulacaktır.

### 1.3. Herbert Blumer ve Sembolik Etkileşimcilik

Blumer'in de içinde bulunduğu Amerikan sosyolojisinin psikolojik temellerine dayanan sembolik etkileşimcilik ekolü; Mead, Cooley, Thomas ve Goffman gibi düşünürlerin katkılarıyla gelişmiştir. Mikro sosyolojik bir perspektifle bireylerin etkileşim yoluyla ürettiği olgulara odaklanan bu ekol (Morva, 2017, s. 137), zihinsel süreçlerin toplumsallığını vurgular. Mead'e göre: "*Zihnin içeriği sadece toplumsal etkileşimin bir ürünüdür... Anlamli jest iletişiminin içselleştirilmesi dışında aklın ve zihnin meydana gelmesini sağlayacak başka bir yol yoktur*" (Mead, 2021, s. 210). Bu ifade, bireyin (ve dolayısıyla yönetmenin) anlam dünyasının, içinde bulunduğu toplumun sembolik kodlarını ve başkalarının tavırlarını içselleştirerek kurulduğuna işaret etmektedir. Blumer, 1937 yılında 'sembolik etkileşimcilik' terimini kullanarak bu yaklaşımı bilimsel bir çerçeveye oturtmuş; anlam yaratımını statik bir yapıdan ziyade, bireyin yaratıcılığıyla şekillenen dinamik bir süreç olarak tanımlamıştır (Erdem, 2020, s. 53; Lehn & Gibson, 2011, s. 316; Oliver, 2011, s. 412; Yikebali, 2018, s. 37).

Blumer'in yaklaşımı, yapısalcı teorilerin aksine, toplumu statik bir yapı olarak değil, bireylerin karşılıklı etkileşimleri (interaction) yoluyla sürekli yeniden inşa edilen dinamik bir süreç olarak görür. Bu perspektifte "anlam" (meaning), nesnelere içsel bir özelliği değil, toplumsal etkileşim sürecinde bireyler tarafından üretilen ve yorumlanan bir olgudur (Akdağoğlu, 2024, s. 816; Morva, 2017, s. 143).

Blumer (1986, s. 2) sembolik etkileşimciliğin üç temel öncüle dayandığını kendi ifadeleriyle şöyle açıklar:

*"İnsanlar nesnelere, o nesnelere kendileri için ifade ettiği anlamlara göre davranırlar. Bu anlamlar, kişinin muhataplarıyla olan sosyal etkileşiminden türetilir veya doğar. Bu anlamlar, kişinin karşılaştığı şeylerle başa çıkarken kullandığı yorumlayıcı bir süreçte işlenir ve değiştirilir".*

Sinema analizine uyarlandığında bu öncüller; filmdeki her bir sahne ve sembolün, yönetmenin toplumsal nesnelere atfettiği özgün anlamların birer yansıması ve bu anlamların estetik bir üretim sürecinde yeniden yorumlanmış hali olarak değerlendirilmesine olanak tanır.

Bu teorik çerçeve, sinemada yönetmenin konumunu anlamak için hayati bir zemin sunar. Zira Blumer'in "Benlik" (Self) teorisinde belirttiği gibi, birey (yönetmen) toplumsal sürecin bir parçasıdır ve zihni bu etkileşimlerle şekillenir (Blumer, 1986, s. 3). Bir yönetmenin filminde kullandığı semboller (çöl, deniz, tekne vb.) ve karakterlere yüklediği anlamlar; yönetmenin içinde konumlandığı kurumsallaşmış Batılı perspektif ile yerel/deneyimsel sosyo-kültürel alan arasındaki analitik ayırım bağlamında kristalize olmaktadır.

Sembolik etkileşimcilik, kültürel ürünlerin (filmlerin) birer "nesne" olarak değil, toplumsal anlam taşıyıcıları olarak incelenmesine olanak tanır. Bu kuram, anlamın bireyin çevresindeki sosyal bağlamdan bağımsız düşünülmemeyeceğini öne sürer. Bir göç filmi, yönetmenin kendi toplumsal etkileşimlerinden süzülen anlamları "işaret ettiği" ve izleyiciye sunduğu sembolik bir evrendir. Yönetmen, kendi kültürel kodları (anlam dünyası) aracılığıyla göçmen karakteri "yorumlar" ve bu yorum, filmdeki temsilin "içeriden" veya "dışarıdan" olmasını belirler (Akdağoğlu, 2024, s. 818; Handberg vd., 2014, s. 4).

Sinema ve diğer kültürel ifadeler, bireylerin kendilerini ifade etme ve sosyal gruplar içinde bir yer edinme süreçlerinde etkili bir araç olarak işlev görür. Sembolik etkileşimcilik, bu bağlamda, bireylerin bir kültürel ürünü nasıl algıladığı ve bu algının sosyal etkileşimlerle nasıl dönüştüğü üzerinde durarak, kültürel ürünlerin hem bireysel hem de kolektif düzeydeki anlamlarını derinlemesine inceleme olanağı sunar. Örneğin, bir göçmen hikâyesini işleyen film, anlatı sunmanın yanı sıra izleyiciler arasında göç olgusuna dair farklı sosyal anlamların inşa edilmesine ve tartışılmasına da zemin hazırlar. Bu perspektif, kültürel ürünlerin toplumsal yapılar üzerindeki dönüştürücü etkisini kavramada merkezi bir öneme sahiptir.

## 2. Yöntem

### 2.1. Toplumsal Göstergibilimsel Yaklaşım ve Analiz Kategorileri

Bu çalışmada, göç olgusunun sinemasal temsillerini çözümlenmek amacıyla toplumsal göstergibilim yöntemi kullanılmıştır. Söz konusu yöntemin tercih edilmesinin temel gerekçesi; toplumsal göstergibilimin göstergeleri biçimsel birer birim olarak görmeyi ötesine geçerek onları üretim süreçlerindeki toplumsal etkileşimler ve kültürel kodların bir sonucu şeklinde ele almasıdır. Bu yaklaşım, Blumer'in sembolik etkileşimcilik kuramıyla kurulan 'anlamın inşası' odaklı teorik çerçeveyi, film karelerindeki somut görsel göstergelerle ilişkilendirmek adına uygun bir metodolojik köprü kurmaktadır. Toplumsal göstergibilim, göstergelerin (söz, imge, nesne, mekân vb.) tek tek işaret ettiği anlamların ötesinde, o anlamları toplumsal, kültürel ve ideolojik bağlamlarda nasıl inşa ettiğini ve dönüştürdüğünü analiz eder. Ferdinand de

ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında Io Capitano ve La Pirogue Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824

Saussure'un dilbilimsel temellerinden yararlanmakla birlikte, Roland Barthes, Michel Foucault ve Umberto Eco gibi düşünürlerin katkılarıyla gelişen bu yaklaşım, filmlerdeki anlatım (görüntü, müzik, mekân) ve içerik (kimlik, kültürel kodlar) katmanlarını bir bütün halinde değerlendirme olanağı sunar (Gottdiener, 2005, s. 47; Tandangüneş, 2009, s. 322).

Filmlerin analizi, Gottdiener'in (2005, s. 51) toplumsal göstergebilim yaklaşımında geliştirdiği üç temel kategori üzerinden gerçekleştirilmiştir:

- **İçerik Biçimi** (Form of Content): Bu aşamada, sahnelerdeki somut görsel imgeler "gösteren", bu imgelerin toplumsal bağlamda taşıdığı anlamlar ise "gösterilen" olarak tanımlanmıştır. Analizlerde, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin toplumsal bağlamda nasıl yeniden üretildiği (örneğin; bir teknenin teknik bir vasıta olmasından ziyade umut veya çaresizlik simgesi olarak kurgulanması) çözümlenmiştir.
- **İçerik Tözü** (Substance of Content): Filmin sosyokültürel altyapısı (göç, kimlik, aidiyet) ile bu altyapıyı görünür kılan teknik unsurların (ışık, ses, kurgu, kamera açıları) birleşimini kapsar. Hakem önerileri doğrultusunda, her sahnenin dramatik etkisini kuran ışık kullanımı ve ses tasarımı gibi teknik bileşenler bu başlık altında ele alınmıştır.
- **Anlatım Tözü** (Substance of Expression): İçerik biçimi ile içerik tözünün belirli bir kodlama sistemiyle (yönetmenin ideolojik ve sanatsal tercihiyle) nasıl birleştirildiğini inceler. Bu katman, yönetmenin toplumsal konumsallığının nihai temsil dilini nasıl inşa ettiğini ortaya koymaktadır.

## 2.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini; homojen birer yapıdan ziyade, belirli birer analitik kategori ve söylemsel konumsallık olarak tanımlanan 'Batılı' ve 'Afrikalı' perspektiflerle üretilmiş göç temalı filmler oluşturmaktadır. Bu bağlamda söz konusu kavramlar, coğrafi birer aidiyetten öte; yönetmenlerin içinde bulunduğu sembolik evrenleri, üretim pratiklerini ve göç olgusuna yönelik kuramsal/estetik yaklaşımları ifade eden analitik araçlar olarak ele alınmıştır. Ancak bu geniş film yelpazesinin tamamını ele almak mümkün olmadığından, amaçlı örneklem

yöntemiyle iki film seçilmiştir. Amaçlı örnekleme, amaca uygun olarak seçilen bireylerin araştırmacının hedeflerine en uygun yanıtı verebilecek bireyler arasından seçilmesini temel almaktadır (Aziz, 2020, s. 52). Batılı perspektifi temsil eden örnekleme olarak; sanat sineması çerçevesinde değerlendirilen ve göçmenlerin deneyimlerini yüzeysel bir dramtizasyon yerine gerçekçi bir anlatımla aktaran İtalyan yapımı *Io Capitano* (Matteo Garrone, 2023) tercih edilmiştir. Afrikalı bakış açısını yansıtan örnekleme olarak ise; Sahra Altı göç deneyimini içeriden bir perspektifle ele alan Afrikalı yönetmen Moussa Touré'nin *La Pirogue* (2012) filmi belirlenmiştir. Her iki filmin de aynı göç rotasını (Sahra Altı Afrika'dan Avrupa'ya) konu alması, ancak yönetmenlerinin farklı kültürel konumlara sahip olması, temsil farklarını analiz etmek için ideal bir zemin sunmaktadır. Çalışma, kapsamı gereği bu iki filmle sınırlandırılmış olup mevcut örneklemin Batılı veya Afrikalı sinema geleneklerinin tüm heterojen yapısını ve estetik çeşitliliğini bütünüyle temsil etme iddiası taşımadığı vurgulanmalıdır. Bununla birlikte, seçilen yapımların Sahra Altı göç rotasına dair literatürde tartışılan 'içeriden' ve 'dışarıdan' bakışın temel söylemsel eğilimlerini ve karakteristik özelliklerini tipik birer örnek olarak somutlaştırması, söz konusu sınırlılıklar dahilinde nitelikli ve karşılaştırmalı bir analiz yapılmasına imkân tanımaktadır.

### 2.3. Veri Toplama ve Analiz Süreci

Analiz süreci, örneklemedeki her iki filmin de üç aşamalı bir izleme döngüsünden geçirilmesiyle tamamlanmıştır. İlk aşamada filmler, anlatının genel akışını ve duygusal tonunu anlamak amacıyla kesintisiz bir biçimde izlenmiştir. İkinci aşamada, filmler sekanstan sekansa (sequence by sequence) bölünerek; karakter dönüşümleri, mekânsal geçişler ve tekrarlayan sembolik motifler Gottdiener'in (2005) toplumsal göstergebilim kategorilerine göre hazırlanan bir kodlama cetveline not edilmiştir. Üçüncü ve son aşamada ise, belirlenen kritik sahneler üzerinde 'mikro-analiz' yapılarak kamera açıları, ışık kullanımı ve renk tonları gibi teknik unsurlar (içerik tözü) ile yönetmenin sembolik dünyası arasındaki bağlar derinlemesine çözümlenmiştir. Bu yorumlama süreci, araştırmacının sinema disiplini içerisindeki akademik birikimi ve kültürel konumsallığı ile şekillenen öznel bir boyuta sahiptir. Ancak bu öznellik, analizlerin Blumer'in teorik öncülleri ve Gottdiener'in yöntemsel kategorileriyle sürekli olarak temellendirilmesi yoluyla akademik bir denetime tabi tutulmuş; böylece bulguların kuramsal çerçeveye tutarlılığı sağlanmıştır.

## 3. Film Analizleri

### 3.1. *Io Capitano* (2023) Filminin Toplumsal Göstergebilim Analizi

İtalya, Belçika ve Fransa'nın ortak prodüksiyonu olan *Io Capitano*, Afrika'dan Avrupa'ya göç etmeye çalışan iki genç, Seydou ve Moussa'nın tehlikeli yolculuğunu konu alır. Seydou, Senegal'den yola çıkarak Malili bir kervandan Libya'daki insan kaçakçılara ve nihayet Akdeniz'deki ölümcül bir deniz yolculuğuna kadar birçok aşamadan geçer. Film, göç sürecindeki fiziksel zorluklarının yanı sıra Seydou ve Moussa'nın hayatta kalma çabalarını, aralarındaki dostluğu ve insanlık onurlarını koruma mücadelelerini işler (Garrone, 2023). Sözü edilen bu tematik unsurlar, analiz sürecinde salt birer olay örgüsü bileşeni olarak tanımlanmakla sınırlı kalmayıp yönetmen Matteo Garrone'nin toplumsal etkileşim dünyasından süzülen sembolik kodlar vasfıyla incelenmektedir. Bu bağlamda temsilin inşası; filmin görsel ve işitsel dokusunda kristalize olan 'İçerik Biçimi', 'İçerik Tözü' ve 'Anlatım Tözü' kategorileri aracılığıyla çözümlenerek, Batılı bir anlatıcının göçmenlik deneyimine yüklediği anlamlar üzerinden ortaya konacaktır.

İtalyan sinemasının çağdaş isimlerinden biri olan Matteo Garrone, 1968'de Roma'da doğmuştur ("Matteo Garrone", 2026). Yönetmenin resim ve görsel sanatlarla iç içe başlayan kariyeri, *Io Capitano* filmindeki göçmenlik deneyimini kurgularken başvurduğu 'mistik ve resimsel' görselliğin temelini oluşturmaktadır. Garrone'nin sosyal gerçekçilikle sanatsal üslubu harmanlayan yaklaşımı, bu filmde göçü sosyo-politik bir sorun olarak ele alırken öte yandan da Batılı bir anlatıcının perspektifinden süzülen evrensel bir 'kahramanın yolculuğu' miti olarak inşa etmesine olanak tanır. Dolayısıyla yönetmenin görsel sanatlar eğitimi ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden miras aldığı üslubu, filmdeki sembollerin (çölün bir tablo gibi sunulması, renk paleti vb.) birer 'İçerik Tözü' olarak şekillenmesinde doğrudan belirleyicidir. Bu sanatsal arka plan, Batılı bir yönetmenin 'dışarıdan' bakışıyla göçmenlik trajedisini nasıl estetik birer imgeye dönüştürdüğünü anlamak açısından stratejik bir öneme sahiptir.

Analizlerde yer alan şekil başlıklarındaki zaman dizinleri, filmin toplam süresi içerisindeki kronolojik akışı (saat:dakika:saniye) temsil etmektedir. Çift zamanlı ifadeler (örn. 00:24:36 – 00:25:20) analiz edilen sekansın başlangıç ve bitiş anlarını; tek zamanlı ifadeler ise (örn. 01:48:00) ilgili görselin alındığı spesifik kareyi (still frame) belirtmektedir.

**Şekil 1 – (00:24:36 – 00:25:20: Seydou ve Moussa'nın Sahra geçişi öncesi kamp alanındaki bekleyişlerini ve ilk kitlesel hareketliliği gösteren sahne).**



**Görsel Açıklaması:** Sahra Çölü'nün devasa ölçeği karşısında küçük figürler olarak kurgulanan göçmenlerin mekânsal belirsizliği ve doğa karşısındaki savunmasızlığı gösterilmektedir.

#### Toplumsal Göstergibilimsel Yorum:

- **İçerik Biçimi:** Şekil 1'de görüldüğü üzere, derme çatma barınaklar, ufukta kaybolan tozlu hatlar ve kalabalık göçmen grubu (gösteren), göç rotasındaki mekânsal belirsizliği ve "yersiz-yurtsuzluk" halini (gösterilen) temsil etmektedir. Bu görsel kompozisyon, kampı bir 'yaşam alanı' olmaktan çıkarıp, bireylerin sadece geçiş yaptığı tekensiz bir 'eşik' olarak kodlar.
- **İçerik Tözü:** Şekil 1'deki renk paletinde hâkim olan solgun kum sarısı ve gri tonlar, Sahra'nın yakıcı ve yok edici fiziksel gerçekliğini vurgular. Göçmenlerin kıyafetlerindeki yıpranmışlık ve havada asılı kalan toz bulutu, göçün sosyo-ekonomik zorluklarının görsel tözünü oluşturarak, fiziksel zorluğu varoluşsal bir yersizlik hissiyle birleştirir.
- **Anlatım Tözü:** Garrone, bu sekans boyunca geniş açılı (wide angle) lensleri ve uzak plan (long shot) ölçeklerini tercih etmiştir. Bu sinematografik tercih, karakterleri devasa çöl coğrafyası karşısında küçültülmüş birer figür olarak sunarak izleyicide "savunmasızlık" üzerinden duygusal bir empati tetikler. Ancak bu 'mesafeli' bakış, göçmenlerin bireysel hikâyelerini ve yerel-kültürel kimliklerini (ritüel, dil, geleneksel motifler) kadrajın dışına iter. Böylece sahne, spesifik bir Afrika dramından ziyade, karakterlerin anonimleştiği ve trajedinin coğrafi bir estetiğe dönüştüğü soyutlanmış bir evrensel dram hissini güçlendirir.

**Sembolik Etkileşimcilik Bağlamı:** Şekil 1'de gözlemlenen temsil biçimi, bireyin (yönetmenin) nesnelere ve olaylara, içinde bulunduğu toplumsal etkileşim süreçlerinde kurguladığı anlamlar çerçevesinde yaklaştığını kanıtlamaktadır. Yönetmen Matteo Garrone'nin anlam dünyası, Batılı bir sosyo-kültürel etkileşim ağı içerisinde şekillendiği için; göçmenlik olgusunu kendi sembolik evrenindeki 'evrensel trajedi' ve 'humanist dram' şablonları üzerinden yorumlamaktadır. Dolayısıyla sahnede yerel-kültürel dinamiklerin (aşiret bağları, mikro-ritüeller vb.) eksikliği bir eksiklikten ziyade; yönetmenin konumsallığı gereği, göçmeni toplumsal bir aktörden çok 'evrensel bir mağdur' olarak inşa etmeyi tercih etmesinin analitik bir sonucudur.

Literatürde Hamid Naficy'nin (2024, ss. 23-24) vurguladığı 'içeriden bakışın' aksine, Garrone'nin perspektifi, göçmenleri özgün kültürel kimliklerinden arındırarak onları Şekil 1'deki gibi 'soyutlanmış mekânın anonim özneleri' haline getirmektedir. Bu durum, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde analiz edilecek olan *La Pirogue* (2012) filmindeki yerel dinamiklerle karşılaştırıldığında, anlamın inşasındaki bu farklılığın bireysel bir tercihin ötesinde, yönetmenin içinde bulunduğu sembolik etkileşim evreninin bir tezahürü olduğu görülmektedir. Sonuç olarak, yönetmenin Afrika dışı kökeni, nesnelere yüklediği anlamların sınırlarını belirleyerek; temsili, mikro-sosyolojik detaylar yerine makro-dramatik bir estetik düzlemine taşımaktadır.

**Şekil 2 – (00:34:00 – 00:34:31: Seydou ve Moussa'nın, yolculuğun devamı için kaçakçılarla yaptıkları pazarlık sahnesi).**



**Görsel Açıklaması:** Dar mekân kompozisyonu ve düşük anahtarlı ışık kullanımıyla, göç sürecindeki tekinsiz sömürü ilişkileri ve güç hiyerarşisi somutlaştırılmaktadır.

### Toplumsal Göstergibilimsel Yorum:

- **İçerik Biçimi:** Şekil 2’de görüldüğü üzere, dar ve loş bir baraka mekânı, masadaki nakit para ve dışarıdaki silahlı figürlerin belirsiz silüetleri (gösteren); göçmen öznenin kontrolü tamamen yitirdiği, tekinsiz bir sömürü ilişkisini (gösterilen) temsil eder. Sahnedeki yüksek gerilim; karakterlerin birbirine aşırı yakın mesafede konumlanması kaçakçıların sert jestleri ve barakanın geçirgen duvarlarından sızan parçalı ışığın yarattığı tekinsizlik (görsel göstergeler) üzerinden inşa edilmektedir.
- **İçerik Tözü:** Yönetmen, göçü Sahra Altı rotasındaki organize suç endüstrisinin bir parçası olarak kurgulamaktadır. Şekil 2’deki anlatıda insan kaçakçılığı; Sahra Çölü’nden Libya’ya uzanan tarihsel ve coğrafi 'insan ticareti ağlarının' (human smuggling networks) filmdeki ana çatışma unsuru haline getirilişini simgeler. Burada 'para, güç ve şiddet' sarmalı, göçmenliğin insani boyutundan ziyade politik-ekonomik bir suç tözü olarak kodlanır.
- **Anlatım Tözü:** Şekil 2’de kameranın yüze odaklanan yakın plan (close-up) tercihleri, korkuyu bireyselleştirirken, olayı toplumsal bir bağlamdan kopararak "suç ve mağduriyet" şablonuna indirger. Arka planda herhangi bir yerel-kültürel motife (geleneksel nesne, ritüel vb.) yer verilmemesi; yönetmenin bu sahneyi spesifik bir kültürel etkileşim alanı olarak değil, yasadışı ve anonim bir müzakere mekânı olarak tasarladığını kanıtlamaktadır.

**Sembolik Etkileşimcilik Bağlamı:** Şekil 2’de somutlaşan kaçakçı temsili yönetmenin nesnelere ve aktörlere kendi toplumsal etkileşim alanı üzerinden anlam yüklemesinin bir sonucudur. Garrone, göçmen kaçakçısı figürünü kurgularken Afrika toplumunun içsel sosyo-politik karmaşıklığını (etnik kabile yapıları, yerel liderler, geleneksel koruma mekanizmaları vb.) anlatının dışında bırakmaktadır. Bunun yerine, Batılı anlatı geleneklerinde ve medyasında yerleşik olan “çıkarıcı ve acımasız kaçakçı” prototipine odaklanmaktadır. Şekil 2’deki bu temsil biçimi, kaçakçılık eylemini bölgesel ekonomik zorunluluklar veya kolonyal geçmişin yarattığı yapısal sorunlar bağlamından kopararak; aktörleri doğrudan bir ahlaki karşıtlık (kötü adam vs. çaresiz kahraman) içine yerleştirmektedir. Sonuç olarak yönetmenin anlam dünyası, karmaşık bir sosyolojik olguyu, Batılı izleyici kitlesi için tanıdık olan tek boyutlu bir suç draması çerçevesinde yeniden inşa etmektedir.

**Şekil 3 – (00:44:25 – 00:45:22: Çölde geride bırakılan kadının ölümü sırasında Seydou'nun gördüğü gerçeküstü sahne).**



**Görsel Açıklaması:** Ölümün 'büyülü gerçekçilik' unsurlarıyla (havada süzülme metaforu) estetize edildiği bu sahne, trajedinin resimsel bir drama dönüştürülmesini temsil etmektedir.

**Toplumsal Göstergibilimsel Yorum:**

- **İçerik Biçimi:** Şekil 3'te görüldüğü üzere, kadının havada süzülme eylemi (gösteren), trajedinin fiziksel ağırlığından arındırılarak mistik bir 'öte dünya' tasavvuruna (gösterilen) dönüştürülmesini temsil eder. Yönetmen, ölme anını doğrusal bir dramatik anlatı yerine, yoğun bir görsel poetika ile kurgulayarak sahneyi klasik bir "can verme" sekansından uzaklaştırmaktadır.
- **İçerik Tözü:** Sahra Çölü'nün uçsuz bucaksız ve ölümcül doğası, bir kadın göçmenin kaybı üzerinden yolculuğun trajik boyutunun görsel tözünü oluşturur. Bu sahnede ölüm, "daha iyi bir yaşam" hedefiyle çıkılan yolun somut bir başarısızlığı olarak kodlanırken; kum tepelerinin sonsuzluğu ile insan bedeninin geçiciliği arasındaki tezatlık vurgulanmaktadır.
- **Anlatım Tözü:** Şekil 3'teki kompozisyonda, geniş plan çekimler ve gökyüzü ile kumun yarattığı devasa boşluk, minimalist bir ses tasarımıyla (rüzgâr uğultusu) birleştirilmiştir. Kadının yeşil desenli elbisesinin rüzgârda dalgalanması, sahnede ana görsel odak noktasına dönüşerek trajediyi estetik bir tabloya yaklaştırır. Yavaşlatılmış hareket hissi (slow-motion etkisi), kaybın ağırlığını zamana yayarak izleyicide hüznü dayalı bir duygusal etki yaratmaktadır.

ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında Io Capitano ve La Pirogue Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824

**Sembolik Etkileşimcilik Bağlamı:** Şekil 3'te somutlaşan "havada süzülme" metaforu, yönetmenin nesnelere ve olaylara yüklediği anlamların bir dışavurumudur. Garrone, bir göçmenin ölüm ânını kurgularken yerel/kültürel cenaze pratikleri veya toplumsal yas ritüelleri yerine, Batılı sanat geleneğinde karşılık bulan "büyülü gerçekçilik" ve "yüce" estetiğini referans almaktadır. Yönetmenin anlam dünyası, ölümü toplumsal-politik bir olgu olarak yansıtmak yerine, onu 'estetik bir deneyim' olarak inşa etmeyi tercih etmektedir. Bu durum, bireyin (yönetmenin) sanatsal arka planı ve toplumsal konumsallığı ile nesnelere arasında kurduğu yorumlayıcı sürecin bir sonucudur. Sonuç olarak, göçmen bedeni ölüm ânında dahi özgün kültürel kimliğinden soyutlanarak, evrensel bir sanat nesnesi ve dramatik bir imge olarak yeniden üretilmektedir.

**Şekil 4 – (01:48:00: Seydou'nun İtalya kıyısını görme anı).**



**Görsel Açıklaması:** Ufuk çizgisinde beliren kara parçası, yolculuğun fiziksel eşiğini ve göçmen öznenin zihnindeki 'başarı/kurtuluş' algısını simgelemektedir.

**Şekil 5 – (01:51:00: İtalyan Sahil Güvenlik helikopterinin görüldüğü varış anı).**



**Görsel Açıklaması:** Kadraja giren helikopter ve kurtarma ekipleri; yolculuğun nihayetini göçmenin bir başarısı olarak değil, kurumsal bir 'Batılı lütuf' olarak kodlayan anı belgelemektedir.

#### **Toplumsal Göstergibilimsel Yorum:**

- **İçerik Biçimi:** Şekil 4'te görüldüğü üzere, ufuk çizgisinde beliren sisli kara parçası (gösteren), göçmen karakter için belirsizliğin sona erişini ve fiziksel bir eşğin aşılmasını (gösterilen) temsil eder. Hemen ardından gelen Şekil 5'teki helikopter ve sahil güvenlik ekipleri ise, mülteci öznenin yolculuğunun "kurumsal bir denetim ve yardım alanı" içerisine girişini simgelemektedir.
- **İçerik Tözü:** Avrupa'ya varışın fiziksel gerçekliği, göçmenliğin ağır koşullarını ortadan kaldırmaz; ancak Şekil 5'teki teknik araçların (helikopter) devreye girmesiyle anlatı, bireysel hayatta kalma mücadelesinden "insani yardım" paradigmasına evrilir. Bu sahnede kurtarma teknolojileri, Batılı modernitenin koruyucu ve düzenleyici gücünü temsil eden somut birer gösterge tözü olarak işlev görür.
- **Anlatım Tözü:** Yönetmen bu sekanslarda geniş açılı genel planlar yerine, Seydou'nun yüzündeki fiziksel tepkilere odaklanan yakın plan çekimleri tercih etmiştir. Şekil 5'te helikopter pervanesinin deniz sularını karakterin yüzüne sıçratması, teknolojik gücün karakter üzerindeki fiziksel baskınlığını görselleştirir. Bu sinematografik tercih, yolculuğun nihayetini bir "zafer" hissinden ziyade, "doruk noktasına ulaşmış bir çaresizliğin dışsal müdahaleyle çözülmesi" olarak kurgular.

**Sembolik Etkileşimcilik Bağlamı:** Şekil 4 ve 5'te Avrupa kıyısı, göçmen özne için sadece bir coğrafi hedef değil, aynı zamanda bir "kurumsal sığınma alanı" olarak anlamlandırılmaktadır. Anlamın inşası sosyal aktörlerin (bu bağlamda yönetmenin) toplumsal nesnelere kurduğu etkileşimlerin bir ürünüdür. Matteo Garrone, içinde yetiştiği İtalyan toplumunun hukuksal ve ahlaki kurumlarıyla (Devlet, Sahil Güvenlik, STK'lar) girdiği sembolik etkileşim süreci sonucunda, varış anını bir "kurumsal müdahale süreci" olarak kodlamaktadır. Şekil 5'teki helikopterin varlığı, göçmen öznenin eylemliliğini ikincil plana iterek, süreci teknolojik ve lojistik bir 'kurtarma operasyonu' çerçevesinde anlamlandırmaktadır. Bu durum, yönetmenin "yardımsever/kurtarıcı Batı" söylemini üreten kurumsal yapılarla kurduğu zihinsel ve toplumsal etkileşimin sinematografik bir dışavurumudur. Filmin bu final sahneleri; daha önceki bölümlerde analiz edilen çölün estetize edilmesi (Şekil 3) ve kaçakçıların tek boyutlu tasviri (Şekil 2) ile bütünlük arz etmektedir. Tüm bu analizler, yönetmenin toplumsal anlam haritasının göçmenlik deneyimini; derinlemesine bir yerel/kültürel panoramadan ziyade, Batılı bir anlatıcının empati sınırları dahilinde kurgulanan evrensel bir dram ve kurumsal bir çözüm odaklılık çerçevesinde sunduğunu doğrulamaktadır.

### 3.2. *La Pirogue* (2012) Filminin Toplumsal Göstergibilim Analizi

Senegalli yönetmen Moussa Touré imzalı *La Pirogue*, Senegal'den Kanarya Adaları'na uzanan tehlikeli bir yolculuğu, 31 kişilik bir grubun mikro-sosyolojisi üzerinden ele alır. Film; yolculuk boyunca farklı etnik ve dilsel gruplardan gelen bireylerin dayanışmasını, hayatta kalma mücadelesini ve liderlik krizlerini işler. Başkarakter Baye Laye'in istemeyerek kabul ettiği kaptanlık görevi, anlatının merkezindeki kültürel ve ahlaki çatışmaların taşıyıcısı konumundadır (Toure, 2012). Bu çalışmada söz konusu öykü hem bir göç hikâyesi olarak hem de yerel sembollerin (pirogue teknesi, etnik diller, geleneksel muskalar) kolektif bir kimlik inşasında nasıl araçsallaştırıldığını gösteren toplumsal göstergibilimsel bir katman olarak ele alınmaktadır. *La Pirogue*, göçmen özneyi Batılı anlatıların sıkça başvurduğu 'evrensel mağdur' şablonundan çıkararak onu kendi kültürel kodları, içsel çatışmaları ve etnik aidiyetleri olan aktif birer toplumsal aktör olarak resmetmesiyle diğer ana akım göç anlatılarından ayrılmaktadır.

Yönetmen Moussa Touré, 1958 yılında Dakar'da doğmuş ve yerel sinema geleneğiyle beslenen bir sanat anlayışı geliştirmiştir ("Moussa Touré", 2025). Kariyerinin ilk dönemlerinde belgesel yapımlara odaklanarak bölgesindeki sosyo-ekonomik ve kültürel dönüşümleri gözlemlene imkânı bulmuştur. Touré, Senegal'in tarihsel ve toplumsal katmanlarını yakından

tanımasından ötürü, eserlerinde insana dair evrensel temaları Afrika'nın zengin kimliğiyle harmanlamayı tercih eder. Toplumsal adalet, göç olgusu ve yerel dayanışma kültürü gibi konuları işleyen yönetmen, uluslararası festivallerin yanı sıra Afrika sinemasının yeni sesi olarak da takdir görmektedir. Yönetmenin bu çalışmaya konu olan yaklaşımı, Sahra Altı Afrika deneyimine dayanan bir 'içeriden bakış' sunmakta ve göç olgusunu 'otantik bir anlatı' düzleminde yeniden kurgulamaktadır. Bu iddialar; analiz sürecinde yerel dillerin kullanımı (İçerik Tözü), geleneksel koruma nesnelere ve ritüeller (İçerik Biçimi) ile teknedeki kolektif etkileşim pratikleri gibi somut göstergeler üzerinden temellendirilecektir. Aşağıdaki sahneler, Touré'nin bu yerel kodlar ve dilsel çeşitlilik aracılığıyla göçmenlik deneyimini nasıl özgün bir anlatıya dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır.

**Şekil 6 – (00:05:46 – 00:07:20: Baye Laye ve arkadaşının deniz kenarında gelecekleri üzerine tartıştıkları sahne).**



**Görsel Açıklaması:** Şekil 6, geleneksel pirogue teknesi eşliğinde denizi izleyen iki gencin kompozisyonu üzerinden denizin bir geçim kaynağı olmaktan çıkıp bir kaçış rotasına dönüşme sürecindeki sembolik eşiği belgelemektedir.

**Toplumsal Göstergibilimsel Yorum:**

- **İçerik Biçimi:** Şekil 6'da görüldüğü üzere, sahil kenarına çekilmiş rengârenk desenli geleneksel ahşap tekne (piroque) ve denize karşı oturan iki erkek figürü (gösteren), Senegal toplumundaki geleneksel yaşam ile modern göç arzusu arasındaki gerilimi (gösterilen) temsil eder. Karakterlerin ufka dönük sabit duruşları, fiziksel bir bekleyişten ziyade zihinsel bir karar alma sürecini görselleştirir.
- **İçerik Tözü:** Geleneksel balıkçı teknesinin göç aracına dönüşebileceğine dair "ima", nesnenin işlevsel dönüşümü üzerinden kurulur. Sahile çekilmiş ve atıl duran bu tekneler,

balıkçılığın ekonomik olarak sürdürülemez hale geldiği anlatısal bir kod olarak işlev görür. Pirogue üzerindeki canlı renkler ve dini/geleneksel desenler, sadece estetik birer öge değil; yolculuğu kutsayan ve toplumsal aidiyeti korumayı amaçlayan kültürel birer zırh/korunma kodu olarak kodlanmaktadır. Deniz, arka planda sakin bir fon gibi görünse de karakterlerin ekonomik çaresizliği ile "başka bir yer" umudu arasındaki çatışmanın birincil mekânsal tözüdür.

- **Anlatım Tözü:** Şekil 6'daki kompozisyonda, karakterlerin yüzleri yerine enselerinden (arka açı) yapılan çekim, seyirciyi karakterin yanındaki bir "gözlemci" konumuna yerleştirir. Sahnenin gürültülü efektlerden arındırılmış olması ve sadece dalga seslerinin duyulması, karakterlerin içsel monologlarını ve sessiz mutabakatlarını teknik düzeyde inşa eder. Kumun sıcak tonları ile denizin soğuk maviliği arasındaki kontrast, "sıcak yuva" ile "bilinmez/tehlikeli gelecek" arasındaki zıtlığı pekiştirmektedir.

**Sembolik Etkileşimcilik Bağlamı:** Şekil 6'da tasvir edilen sahil ve deniz, bireylerin kendi toplumsal geçmişleri ve etkileşimleri yoluyla anlam yükledikleri "sosyal nesnelere". Denizin "toplumsal hafıza" ve "yaşayan bir mekân" olarak kodlanması, sembolik etkileşimcilik bağlamında; karakterlerin bu mekânla kurdukları tarihsel bağın (ataların balıkçılık mirası) ve bu mekâna dair kolektif tanımlamaların bir sonucudur. Baye Laye ve arkadaşı, denizi sadece coğrafi bir su kütlesi olarak değil; atalarının rızkını aradığı, hikâyelerin üretildiği ve şimdi ise hayatta kalmak için aşılması gereken bir "yaşam alanı" olarak yorumlamaktadır. Bu yorumlama süreci, nesneye (denize) yüklenen anlamın durağan olmadığını, toplumsal krizler ve etkileşimler sonucunda nasıl yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Yönetmen Moussa Touré, bu "içeriden" bakışıyla, denizi Garrone'nin temsilindeki gibi sadece aşılması gereken estetik bir engel olarak değil; bireyin kimliğini kuran ve toplumsal hafızayla etkileşime giren dinamik bir özne olarak sunmaktadır.

**Şekil 7 – (00:21:30 – 00:23:00: Baye Laye'in evden ayrılmadan önce gerçekleştirdiği yumurta kırma ritüeli).**



**Görsel Açıklaması:** Şekil 7, göç yolculuğu öncesinde gerçekleştirilen geleneksel bir ritüeli; nesne (yumurta) ve eylem (kırma/bırakma) üzerinden mülteci öznenin kültürel aidiyet ve manevi korunma ihtiyacını belgelemektedir.

#### **Toplumsal Göstergibilimsel Yorum:**

- **İçerik Biçimi:** Şekil 7’de görüldüğü üzere, Baye Laye’in elinde tuttuğu yumurta ve bu nesnenin eşik üzerinde kırılması (gösteren); yolculuğun risklerine karşı manevi bir kalkan oluşturma ve sağ salim "eve dönme" arzusunu (gösterilen) temsil etmektedir. Bu sahnede yumurta, biyolojik bir nesne olmaktan çıkarak, toplumsal bir uzlaşma ve inanç pratiğinin merkezindeki sembolik bir göstergeye dönüşür.
- **İçerik Tözü:** Senegal ve genel olarak Batı Afrika’nın kıyı toplumlarında, tehlikeli deniz yolculukları öncesinde uygulanan koruyucu ritüeller anlatısal bir sürekliliğe sahiptir. Bu ritüelde yumurta; kötülükleri uzaklaştırma, yolculuğu kutsama ve denizin tekinsizliğine karşı manevi bir güvence sağlama işlevlerini yüklenen kültürel bir töz olarak kodlanır. Ritüelin aile mekânı içerisinde ve sessizce icra edilmesi, göç kararının sadece bireysel bir tercih değil, aynı zamanda ailevi bir rıza ve kültürel bir mutabakat süreci olduğunu vurgular.
- **Anlatım Tözü:** Şekil 7’deki kompozisyonda, kameranın karakterin yüzü yerine ellerine ve yumurtaya odaklanan yakın plan (close-up) tercihi, dikkati bireyden ziyade eylemin kendisine yöneltir. Bu tercih, ritüelin kişisel bir eylem olmanın ötesinde, kolektif bir inanç sisteminin parçası olduğunu kanıtlamaktadır. İşitsel olarak dramatik müziğin dışlanması ve sadece düşük tondaki gece seslerinin kullanılması, sahnenin kutsal atmosferini pekiştirerek izleyiciyi bu kültürel pratiğin ciddiyetine ortak eder.

**Sembolik Etkileşimcilik Bağlamı:** Şekil 7'de icra edilen ritüel, bireyin nesnelere yüklediği anlamların toplumsal bir etkileşim sonucunda nasıl kristalize olduğunu göstermektedir. Baye Laye'in yumurta kırma eylemi, kuşaklar boyu aktarılan kültürel anlamların birey tarafından içselleştirilmesi ve anlam kurucu bir eylem olarak hayata geçirilmesidir. Bu noktada Touré, ritüeli egzotik bir merak unsuru olarak değil, göçmenin belirsizlikle başa çıkmak için sığındığı sembolik bir güven alanı olarak inşa eder. Bu durum, *Io Capitano* filminde karakterlerin ailelerine veda etmeden gizlice ayrılmalarıyla kurulan temsil biçiminden belirgin bir farklılık gösterir. Garrone'nin filminde göçmenlik daha çok bireysel bir 'macera ve kaçış' odağında kurgulanırken Touré'nin *La Pirogue* filminde, toplumsal rıza ve kültürel sürekliliği merkeze alan farklı bir temsil biçimi ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda yönetmenin "içeriden" bakışı, göçü sadece fiziksel bir yer değiştirme olarak değil; bireyin kendi toplumsal kökleri ve inanç evreniyle sürekli etkileşim halinde olduğu karmaşık bir süreç olarak sunmaktadır.

**Şekil 8 – (00:25:00 – 00:29:00: Farklı etnik gruplardan gelen yolcuların teknedeki dilsel çatışması ve uzlaşma çabası).**



**Görsel Açıklaması:** Şekil 8, pirogue içerisindeki mikro-toplumsal yapıyı; farklı yerel dillerin ve etnik kimliklerin tek bir mekânda kesiştiği "heterojen Afrika" gerçekliğini görselleştirmektedir.

**Toplumsal Göstergibilimsel Yorum:**

- **İçerik Biçimi:** Şekil 8'de görüldüğü üzere, kısıtlı bir alana sığan Senegalli, Gambiyalı ve Malili yolcuların fiziksel yakınlığı ve eşzamanlı konuşmaları (gösteren); Afrika içi kimliksel çeşitliliği ve bu çeşitliliğin yarattığı iletişimsel gerilimi (gösterilen) temsil eder. Kaptan Baye Laye'in herkesi ortak bir dilde buluşturma çabası, teknenin sadece fiziksel bir araç değil, aynı zamanda yeni bir toplumsal sözleşmenin inşa edildiği bir alan olduğunu kanıtlamaktadır.

- **İçerik Tözü:** Film, göçmenlerin "yekpare bir Afrika kimliğine" sahip olmadıkları gerçeğini dilsel ve etnik tözler üzerinden inşa eder. Teknede kullanılan farklı diller (Wolof, Fransızca, yerel lehçeler), göçü sadece bir yer değiştirme olarak değil, Afrika'nın kendi içindeki "çok katmanlılık" platformunda gerçekleşen bir etkileşim süreci olarak kodlar.
- **Anlatım Tözü:** Şekil 8'deki kompozisyonda, kameranın dar kadrajlarla (close-up) yolcuların yüzlerini sırayla göstermesi ve ses kurgusunda çok dilli diyalogların üst üste binmesi, mekânsal sıkışmışlığı ve kültürel zenginliği teknik düzeyde birleştirir. Bu sinematografik tercih, izleyiciyi bu "mikro-toplumun" içine çekerek, karmaşanın içinden doğacak olan ortak bir "hayatta kalma diline" odaklanılmasını sağlar.

**Sembolik Etkileşimcilik Bağlamı:** Moussa Touré, teknedeki bu sahnede bireylerin dilsel ve etkileşimsel uzlaşma çabasını öne çıkararak, Blumer'in "anlamın sosyal etkileşim yoluyla ortaya çıktığı" (meaning emerges through interaction) temel önermesini somutlaştırmaktadır. Kaptan Baye Laye ve yolcular arasındaki diyaloglar, anlamın hazır bir veri olmadığını; aksine bireylerin birbirlerinin tavırlarını yorumladıkları ve ortak bir paydada buluştukları dinamik bir süreçte inşa edildiğini göstermektedir. Karakterlerin kendi yerel anlam dünyalarından sıyrılarak kolektif bir "tekneli" kimliğine evrilmeleri, bu yorumlayıcı sürecin bir sonucudur. Şekil 8'deki bu temsil biçimi, Afrika'yı homojen ve durağan bir 'öteki' olarak resmeden Oryantalist bakışa, kıtanın içindeki çok katmanlı etnik ve dilsel çeşitliliği (heterojenliği) görünür kılarak meydan okumaktadır. Stuart Hall'un (1990, s. 225) vurguladığı üzere, kültürel kimlik sabit bir özden ziyade, sürekli değişen ve 'farklılıklar' üzerinden kurulan bir yapı arz etmektedir. Touré'nin bu "içeriden" perspektifi, göçmen özneyi tekil bir mağdur kategorisinden çıkararak, kendi içsel dinamikleri ve çatışmalarıyla var olan heterojen bir toplumsal aktör olarak yeniden kurgulamaktadır.

**Şekil 9- (00:52:00 Denizdeki fırtına ve fiziksel mücadele anı).**



ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında Io Capitano ve La Pirogue Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824

**Görsel Açıklaması:** Şekil 9, Sahra Altı kökenli göçmenlerin açık denizde yakalandıkları şiddetli fırtına esnasındaki fiziksel hayatta kalma mücadelesini ve teknedeki kaotik/tekinsiz atmosferi görselleştirmektedir.

**Şekil 10- (00:57:00: Farklı etnik grupların ortak dua ve ritüel sekansı).**



**Görsel Açıklaması:** Şekil 10, kriz anında farklı etnik ve inanç gruplarından gelen yolcuların bir araya gelerek gerçekleştirdiği kolektif dua ve manevi dayanışma anını belgelemektedir.

**Toplumsal Göstergibilimsel Yorum:**

- **İçerik Biçimi:** Şekil 9 ve 10'da görüldüğü üzere, fırtına altındaki teknede yükselen çok dilli dualar ve fiziksel su tahliyesi çabası (gösteren); ortak bir travma karşısında inşa edilen kolektif dayanışmayı ve "manevi sığınma" ihtiyacını (gösterilen) temsil eder. Karakterlerin bazılarının Kur'an okuması, bazılarının yerel dillerde ağıt yakması, teknedeki etnik heterojenliğin kriz anında nasıl bir "inanç senfonisine" dönüştüğünü kanıtlamaktadır.
- **İçerik Tözü:** Denizde kalma tehlikesi, beraber yaşanan travmatik bir töz olarak kodlanır. Bu sahnede dua ve ritüel, sadece metafizik bir sığınak değil; göçmenlerin hayatta kalma motivasyonlarını diri tutan kültürel birer navigasyon aracı olarak işlev görür. Şekil 9'da Kaptan Baye Laye'in bir yandan dua edilirken diğer yandan teknedeki suyu tahliye etmesi, inanç ile rasyonel mücadelenin iç içe geçtiği bir hayatta kalma pratiğini görselleştirir.
- **Anlatım Tözü:** Şekil 9'da karanlık ve kaotik atmosfer, kameranın sarsıntılı hareketleri ve yakın çekimlerle pekiştirilerek fırtınanın şiddeti teknik düzeyde inşa edilir. Şekil 10'da ise işitsel katmanda sürekli duyulan geleneksel ezgiler ve dua sesleri, görselliğin önüne geçerek Afrika kültürünün "yaşamsal ve birleştirici" gücünü temsil eder.

Yönetmen, ses tasarımını bir dış unsur olarak değil, sahnenin duygusal ve kültürel dokusunu ören birincil anlatım tözü olarak kullanmıştır.

**Sembolik Etkileşimcilik Bağlamı:** Şekil 9 ve 10'da sergilenen pratikler bireylerin kriz anlarında kendi toplumsal dünyalarından getirdikleri sembolleri (dua, ritüel) "ortak bir anlam çerçevesinde" yeniden devreye sokmalarını yansıtır. Touré, bu sahnede göçmenlerin kültürel kimliklerini koruyan ritüelleri, belirsizlikle başa çıkma stratejisi olarak sunmaktadır. Bu noktada yapılan karşılaştırmalı analiz, iki filmin temsil odakları arasındaki temel farkı ortaya koymaktadır: *Io Capitano*'da dua ve manevi sığınma sahneleri, karakterin umutsuzluk anında içine kapandığı daha bireysel ve mistik bir deneyim olarak sunulur (Örneğin Seydou'nun çölde kaybettiği kadın için ettiği sessiz içsel dua; 00:44:25 ve teknenin ambarındaki yalnızlık anları; 01:15:20). Buna karşın *La Pirogue*'da dua, "kolektif bir dayanışma eylemi" (00:57:00: Şekil 10) olarak kurgulanmıştır. Bu farklılık, yönetmenlerin içinde buldukları toplumsal anlam haritalarıyla doğrudan ilişkilidir. Touré'nin "içeriden" bakışı, Afrika toplumlarındaki inancın ve ritüelin "kolektif/paylaşılan" niteliğini merkeze alırken; Garrone'nin temsil biçimi, dramı bireyin iç dünyasına ve estetik bir yalnızlığa indirgeme eğilimindedir. Sonuç olarak Şekil 10, göçmenliğin sadece bireysel bir kahramanlık hikâyesi değil, aynı zamanda kültürel köklerin ve toplumsal bağların denizin ortasında dahi yeniden üretildiği bir etkileşim alanı olduğunu doğrulamaktadır.

### 3.3. Karşılaştırma: Evrenselleştirici Perspektif ve Yerel Anlam Ağları

Her iki film de Sahra Altı Afrika'dan Avrupa'ya uzanan göç rotasını merkeze alsa da temsil biçimleri yönetmenlerin içinde buldukları toplumsal anlam dünyaları ve sembolik etkileşim ağları doğrultusunda belirgin biçimde farklılaşmaktadır. *Io Capitano* filminde Matteo Garrone, göçmenliği "evrensel bir trajedi" çerçevesinde kurgulayarak anlatıyı küresel bir empati zeminine taşımaktadır. Ancak bu evrenselleştirici yaklaşım, karakterlerin yerel kültürel kodlarını ve mikro-sosyolojik bağlamlarını anlatının çeperinde bırakmaktadır. Garrone'nin dışsal perspektifi, göç olgusunu daha çok "tehlikeli bir yolculuk" ve "insani dram" eksenine dayandırırken bu durum Blumer'in (1986) vurguladığı üzere, bireyin nesnelere yüklediği anlamın kendi toplumsal etkileşim alanı ile sınırlı olduğunu doğrular niteliktedir.

Buna karşın Moussa Touré'nin *La Pirogue* anlatısı, göçmen özneleri bir yolculuğun pasif figürleri olarak tanımlamakla sınırlı kalmayıp bu özneleri aile bağları, ritüeller ve etnik çeşitlilikle sarmalanmış aktif toplumsal aktörler olarak kurgulamaktadır. Touré'nin "içeriden" bakışı, göçü fiziksel bir "karaya ulaşma" çabasıyla ziyade, toplumsal kökleri olan bir kopuş

ve dayanışma deneyimi olarak sunmaktadır. Dolayısıyla her iki yönetmen de kendi sosyo-kültürel arka planlarının sunduğu sembolik araçlarla göçü yeniden inşa etmektedir. Bu farklılık, birinin "yetersizliği" değil, iki farklı toplumsal anlam haritasının aynı olguyu farklı göstergelerle (evrensel dram vs. yerel kodlar) yorumlaması olarak okunmalıdır.

## SONUÇ

Bu çalışma, Sahra Altı Afrika göçünün sinemadaki temsillerinin, yönetmenlerin toplumsallaşma süreçlerinde edindikleri anlam dünyalarıyla nasıl şekillendiğini ortaya koymuştur. *Io Capitano* ve *La Pirogue* filmleri üzerinden yapılan karşılaştırmalı analiz, göç gibi karmaşık bir olgunun 'konumlanmış' bakış açıları ile ne denli farklı inşa edildiğini kanıtlamaktadır. Elde edilen bulgular, Herbert Blumer'in sembolik etkileşimcilik kuramındaki "bireyin nesnelere kendi etkileşim ağları içinde yorumlaması" ilkesiyle doğrudan örtüşmektedir.

Araştırmada çözümlenen sahneler, bu temsili ayrışmayı somutlaştırmaktadır. Matteo Garrone'nin perspektifi, filmin dramatik yapısını "evrensel bir insani kriz" duygusu üzerine kurarken Moussa Touré, yerel kodları (ritüeller, çok dilli dualar, ailevi rıza) anlatımın merkezine yerleştirerek göçü içsel bir gerçeklikle sunmaktadır. Bu durum, göç sinemasında "derinlik" ve "otantiklik" tartışmalarının salt sanatsal tercihlerle değil yönetmenin sembolik dünyasının sınırlarıyla ilgili olduğunu da göstermektedir.

Çalışmanın alana sunduğu özgün değer, Blumer'in sembolik etkileşimcilik kuramının sinema çalışmalarındaki ihmal edilen potansiyelini gün yüzüne çıkarmasıdır<sup>6</sup>. Göç filmlerini yalnızca oryantalizm veya postkolonyalizm gibi politik determinist kavram setleriyle ele almak yerine sosyolojik birer "anlam inşası" süreci olarak da okumak, temsilin sınırlarını kavramak adına yeni bir kapı aralamaktadır. Sonuç olarak, göç temsillerinin yönetmenlerin toplumsal bağlamlarına ve değer sistemlerine sıkı sıkıya bağlı olduğu saptanmıştır. Araştırmanın sınırlılığı gereği yalnızca iki film üzerinden yapılan bu analiz, gelecekteki çalışmalarda daha geniş bir örnekleme, farklı yönetmenlerin eserlerini, diğer disiplinlerin kavramlarıyla, başka yöntemlerle (içerik analizi, sözlü tarih görüşmesi vb.) karşılaştırmalı olarak ele almak, daha zengin bir göç sineması literatürünün oluşumuna katkı sağlaması adına zemin oluşturacaktır. Ayrıca Avrupa merkezli fonların Afrika sineması üzerindeki estetik ve ideolojik etkilerini de

<sup>6</sup>Blumer'in, 1933 yılında Payne Vakfı Çalışmaları kapsamında kaleme aldığı *Movies and Conduct* adlı eseri, sinema araştırmaları alanında sıkça referans gösterilen ve kaynak olarak kullanılan bir çalışmadır.

ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında Io Capitano ve La Pirogue Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824

kapsayacak şekilde genişletilmesi, göç sineması literatürüne daha bütüncül bir katkı sağlayacaktır<sup>7</sup>.

## KAYNAKÇA

- Aday, O. (2017). *Belgesel Sinema Üzerine Sözlü Tarih Uygulamaları: Göç Belgeselleri*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Adıgüzel, Y. (2022). *Göç Sosyolojisi*. (5. baskı). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Akdağoğlu, T. (2024). Popüler Kültür Bağlamında Sembolik Etkileşimcilik ve Metalaşan Müzik Olgusu Üzerine Kültür Endüstrisi Eleştirisi. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 14, 813-823. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1454581>
- Aslan, C. (2024). *Göç Politikalarında Öznelerin Sesini Duymak: Göçmen Önderliğindeki Sivil Toplum Kuruluşları (İstanbul Örneği)*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Aziz, A. (2020). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*. (12. baskı) Nobel Akademik Yayıncılık.
- Blumer, H. (1986). *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. (1. baskı). University Of California Press. (Orijinal ilk baskı 1969).
- Carling, J., Erdal, M. B., & Ezzati. (2014). Beyond The Insider–Outsider Divide in Migration Research. *Migration Studies*, 2(1), 34-54. <https://doi.org/10.1093/migration/mnt022>
- Çiftçi, D. (2021). Sembolik Etkileşimcilik ve Kahramanların Toplumsal Cinsiyet Açısından Ele Alınması: Atiye ve Hakan Muhafız Dizileri Karşılaştırılması. *Erciyes İletişim Dergisi*, 8(1), ss. 177-203. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.795797>
- Demir, M. (2016). *Perdeye Yansıyan Gurbet, Türk Dış Göçü ve Sinema: 1971-1994 Yılları Arası Dış Göç Temalı Filmlerin Analizi*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Fırat Üniversitesi.

<sup>7</sup>Avrupa'da yaşayan Afrikalı yönetmenlerin yaptığı filmler üzerine literatürde çeşitli tartışmaların yapıldığını burada belirtmek alana katkı sağlamak ve sonraki çalışmalar için önemlidir. Afrika sineması, Avrupa'dan sağlanan fonlar ve teknik destekler olmadan varlığını sürdürmekte zorlanmaktadır. Özellikle Fransa, Afrika sinemacılarına yönelik film fonları, eğitim programları ve festival organizasyonları ile bu alandaki en büyük destekleyici konumdadır. Bununla birlikte, Avrupa'nın desteği, bir yandan Afrikalı yönetmenlerin uluslararası görünürlük kazanmasına olanak tanırken, diğer yandan Avrupa merkezli bir sinema estetiğinin dayatılmasına da yol açabilir. Bu durum, Afrika sinemasında yeni-(self)oryantalist bir bakış açısını teşvik etme ve sinemanın ulusal bağlamından koparak küresel taleplere uygun bir kimlik geliştirme riskini de beraberinde getirmektedir. Ayrıca, Avrupa sinema festivalleri, Afrika sinemasını genellikle egzotikleşmiş ve basmakalıp imgeler üzerinden değerlendirme eğilimindedir. Bu durum hem sinemacıların yaratıcılık alanını daraltmakta hem de Afrikalı yönetmenlerin kendi kültürel bağlamlarından uzaklaşmasına neden olmaktadır. Tüm bunlara rağmen, Avrupa'nın sunduğu fonlar ve festivaller, Afrikalı yönetmenlerin filmlerini daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştırabilmeleri açısından hala vazgeçilmezdir. Bu nedenle, Afrika sinemasının varlığı ve sürdürülebilirliği, büyük ölçüde Avrupa ile kurulan bu asimetrik ilişkiye bağlıdır. Bu tartışmalar için bkz. (Yılmaz, 2018)

- ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında *Io Capitano* ve *La Pirogue* Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder)*, 14 (1), 792-824
- Diler, Z., & Karadağ, E. (2023). Afrika'da Göç ve Zenofobi: Güney Afrika Cumhuriyeti Örneği. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11, 31-45. <https://doi.org/10.18506/anemon.1303313>
- Diñer, S. G. (2023). *Rural-to-Urban Migration in Turkey: The View of Social Realistic Cinema*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Doğaner, M. (2023). *Sinematerapi Bağlamında Göç Psikolojisi ve Seyirci Deneyimleri*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Mersin Üniversitesi.
- Dursun, Y., & Günay, M. A. (2022). Türk Toplumunda Suriyeli Sığınmacı Algısı. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 117-139. <https://doi.org/10.36362/gumus.936765>
- Dyer, R. (2002). *The Matter of Images: Essays on Representations*. (2. baskı). Routledge.
- Erdem, S. (2020). Yapısal Sembolik Etkileşimcilik ve Kimlik Teorisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 12(1), 51-66. <https://izlik.org/JA74LD82AS>
- Garrone, M. (Yönetmen). (2023). *Io Capitano* [Video recording]. Archimede Productions, RAI Cinema.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler: Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*. (1. baskı). (E. Cengiz, Çev.). İmge Yayınevi.
- Gögebakan, İ. (2019). *Göç ve Ahlak: Sinema Örnekleri*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.
- Görgün, M. (2018). Uluslararası Göç, Kültürlerarası İletişim ve Sinema: Aynı Otobüs'ün İnsanları. *Mukaddime*, 9(Özel sayı 1), 115-128. <https://doi.org/10.19059/mukaddime.481846>
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. *İçinde Identity: Community, Culture, Difference*. (1. baskı). (ss. 222-237). Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. (1. baskı). (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayınları.
- Handberg, C., Thorne, S., Midtgaard, J., Nielsen, C. V., & Lomborg, K. (2014). Revisiting Symbolic Interactionism As A Theoretical Framework Beyond The Grounded Theory Tradition. *Qualitative Health Research*, 1-10. <https://doi.org/10.1177/1049732314554231>
- Higson, A. (2000). The Limiting Imagination of National Cinema. *İçinde Cinema and Nation*. (1. baskı). Routledge.
- İrdem, İ., & Çelik, D. (2019). Brooklyn ve Moscow On The Hudson Adlı Sinema Filmlerinin Uluslararası Göç ve Uyum Ekseninde İncelenmesi. *Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 42-79. <https://izlik.org/JA34JY92HZ>
- İzci, L. (2021). *Çocuk Koruma Politikalarının Sembolik Etkileşimcilik Bakış Açısıyla Analizi: Türkiye, İngiltere, İsveç Örnekleri*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Kırıkkale Üniversitesi.
- Kaçar, F. (2018). *Kimlik, Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Sinema (Fatih Akın'ın Filmlerinde Göç ve Kimlik Olgusu)*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Karpuzoğlu, F. (2020). *Türkiye'de Dış Göç-Sinema İlişkisi: Yeşilçam Örneği*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.

- ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında Io Capitano ve La Pirogue Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824
- Kaya, A. (2023). *Sinema Salonlarının Kentsel Bellekteki Yeri: Göç Bağlamında Bir Sinema Mekânları Analizi*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Kehya, R. Ö. (2022). *Alman ve Türk Filmlerinde Kadınların Göç ve Entegrasyon Bağlamında Temsili*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. (1. baskı). Oxford University Press.
- Lehn, D. V., & Gibson, W. (2011). Interaction and Symbolic Interactionism. *Symbolic Interaction*, 34(3), 315-318. <https://doi.org/10.1525/si.2011.34.3.315>
- Matteo Garrone. (2026). İçinde Vikipedi. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Matteo\\_Garrone&oldid=1336464455](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Matteo_Garrone&oldid=1336464455)
- Mead, G. H. (2021). *Zihin, Benlik ve Toplum*. (3. baskı). (Y. Erdem, Çev.). Heretik Yayınları.
- Morva, O. (2017). Chicago Sosyoloji Okulu'nun Etnografik Mirasını Yeniden Okumak: Dijital Etnografi Çağında Sembolik Etkileşimcilik. *Moment Dergi*, 4(1), 135-154. <https://doi.org/10.17572/moment.411579>
- Moussa Touré. (2025). İçinde Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Moussa\\_Tour%C3%A9&oldid=1319175780](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Moussa_Tour%C3%A9&oldid=1319175780)
- Naficy, H. (2024). *Aksanlı Sinema: Sürgüne Ait ve Diasporal Film Yapımı*. (1. baskı). (O. Orhangazi, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Oliver, C. (2011). The Relationship Between Symbolic Interactionism and Interpretive Description. *Qualitative Health Research*, 22(3), 409-4015. [10.1177/1049732311421177](https://doi.org/10.1177/1049732311421177)
- Özçürümez, S., & İçduygu, A. (2020). *Zorunlu Göç Deneyimi ve Toplumsal Bütünleşme: Kavramlar, Modeller ve Uygulamalar ile Türkiye*. (1. baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özkoçak, Y. (2019). Göçmen ve Sinema, Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 429-452. <https://doi.org/10.30692/sisad.612812>
- Öztürk, A. (2025). Göç Hikayeleri: Sinema Perdesinde Yaşamak. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 58-81. <https://izlik.org/JA94RR22GU>
- Pişkin, G. (2010). Türkiye'de Göç ve Türk Sineması: 1960-2009. *Humanities Sciences*, 5(1), 45-65. <https://doi.org/10.12739/10.12739>
- Ponzanesi, S. (2012). The Non-Places of Migrant Cinema in Europe. *Third Text*, 26(6), 675-690. <https://doi.org/10.1080/09528822.2012.734565>
- Rovisco, M. (2013). Towards A Cosmopolitan Cinema: Understanding The Connection Between Borders, Mobility and Cosmopolitanism in The Fiction Film. *Mobilities*, 8(1), 148-165. <https://doi.org/10.1080/17450101.2012.747774>
- Selvi, S. (2023). *Minimalizm Bağlamında Yörüklerdeki Göç Olgusunun Belgesel Sinema İle Anlatılması*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and The Media*. (1. baskı). Routledge.

- ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında Io Capitano ve La Pirogue Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824
- Sirbu, A., Andrienko, G., & Boldrini, C. (2021). Human Migration: The Big Data Perspective. *International Journal of Data Science and Analytics*, 11(4), 341-360. <https://doi.org/10.1007/s41060-020-00213-5>
- Tandanguneş, N. (2009). *Tüketim Kültüründe Ütopya; Fantastik Tasarım İzleğindeki Televizyon Reklamları Üzerine Göstergibilimsel Bir Çözümleme*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Toure, M. (Yönetmen). (2012). *La Pirogue* [Video recording]. Les Films du Crocodile, Arte France Cinéma.
- Toy Par. (2009). *El Kapularında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye'de Dış Göç-Sinema İlişkisi*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Uluslararası Göç Örgütü. (2009). *Göç Terimleri Sözlüğü*. (2. baskı). IOM.
- Yaren, Ö. (2007). *Avrupa Göçmen Sineması*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Yılmaz, M. M. (2018). *Abderrahmane Sissako Sinemasının Ulusötesi Sinema Bağlamında İncelenmesi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Yikebali, M. (2018). *Sembolik Etkileşimcilik ve Çağdaş Sosyal Teori: Topluma Yeni Bakışlar*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Yüksel, E. (2023). Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sineması. *İLEF Dergisi*, 10(2), 67-96. <https://doi.org/10.24955/ilef.1309070>
- Zengin Çelik, H., & Tezcan, S. (2017). Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 619-636. <https://doi.org/10.33905/bseusbed.354359>

## Extended Abstract

### Research Background & Aim

Migration is a multidimensional phenomenon deeply impacting economic, psychological, and social spheres. While migration has historically been constant, the route from Sub-Saharan Africa to Europe has become a critical field of inquiry due to intense mobility and humanitarian crises. This phenomenon is frequently depicted in cinema, yet these representations are shaped by the ideological stance and "positionality" of the storyteller. Existing literature often critiques migration cinema through political-determinist frameworks such as Orientalism or post-colonialism. However, there is a gap in sociological analyses focusing on the interaction between the director's social world and the constructed narrative.

This study addresses this gap by adopting Herbert Blumer's Symbolic Interactionism. Blumer argues that individuals act based on meanings derived from social interaction. Applying

ÖKSÜZ, İbrahim (2026 Göç Hikâyelerini Kim Anlatmalı? Sembolik Etkileşimcilik Bağlamında *Io Capitano* ve *La Pirogue* Filmleri Arasındaki Göçmen Temsillerinin 'Sınırları'. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 14 (1), 792-824

this to cinema, the study postulates that a director's ability to represent the "migrant experience" is limited by the meanings generated within their own socialization. The primary aim is to examine how directors' cultural backgrounds influence the construction of migrant stories through an "insider" vs. "outsider" comparative lens. To achieve this, the study analyzes *Io Capitano* (2023) by Italian director Matteo Garrone and *La Pirogue* (2012) by Senegalese director Moussa Touré.

## Methodology

This qualitative study employs a comparative analysis grounded in Symbolic Interactionism. Methodologically, the films are analyzed using "Social Semiotics" based on M. Gottdiener's framework. The analysis utilizes three categories:

- **Content Form:** The social reproduction of the relationship between the signifier (visual image) and the signified (meaning).
- **Content Substance:** The socio-cultural infrastructure (migration, identity) combined with technical elements such as lighting, sound, and editing.
- **Expression Substance:** The coding system through which the director's ideological and artistic choices integrate content form and substance. *Io Capitano* and *La Pirogue* were selected via purposive sampling as they depict the same hazardous migration route but originate from distinct production contexts- one European (Universalizing/Outsider) and one African (Internal/Insider).

## Findings

The comparative analysis reveals significant divergences in constructing migration reality, confirming the influence of the directors' respective "meaning worlds." In *Io Capitano*, Matteo Garrone frames migration through a universalizing dramatic perspective and a "hero's journey" myth. Analysis of the Sahara crossing shows Garrone focusing on physical hardships and external threats. For instance, the death of a woman in the desert is aestheticized through magical realism, transforming raw tragedy into a visual spectacle for a global audience. Furthermore, the arrival in Europe is depicted through an institutional intervention and humanitarian aid paradigm, where Western technological and institutional assistance is prioritized over migrant agency.

In contrast, Moussa Touré's *La Pirogue* presents migration as an internal and collective experience. Findings highlight that Touré incorporates specific local codes: the departure is

depicted as a complex community mutuality rather than an individual decision. A critical finding is the depiction of rituals; the "egg breaking" ceremony is analyzed as a meaningful act of spiritual protection rooted in local belief systems. Additionally, Touré portrays the boat as a heterogeneous space of linguistic and ethnic interaction, challenging the monolithic view of the "migrant." The prayer scene during the storm illustrates religion as a collective solidarity mechanism, contrasting with the more individualistic and mystical depictions of spiritual refuge in Garrone's narrative.

### Conclusion & Discussion

The study concludes that the representation of migration correlates directly with the director's socio-cultural proximity and "positioned perspective" regarding the subject. Matteo Garrone constructs a narrative based on an "outsider" perspective, prioritizing universal humanistic arcs. Conversely, Moussa Touré utilizes an "insider" perspective to construct a narrative based on lived experience and local symbolic networks. These findings support Blumer's thesis that artistic creation reflects meanings derived from specific social interactions. Garrone's socialization within a European context leads to a representation focused on universal tragedy, whereas Touré's socialization allows for a layered representation including spiritual and communal dimensions. The study demonstrates the utility of Symbolic Interactionism in film studies, offering a sociological alternative to purely political critiques.

Çalışma tek yazarlıdır.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.