

Türk Sinemasında Düzensiz Göç: Tarihsellik Bağlamında bir Değerlendirme

Kemal Eker¹

Öz

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın yeniden inşası için Marshall Planı yürürlüğe konmuş ve gelişmeye başlayan Avrupa ülkeleri, ihtiyaç duydukları iş gücünü göçmenler ile karşılamışlardır. Ancak 1973 Petrol Krizi sonrasında göçmen alımını durdurmuşlar ve "kapalı kapı" politikası izlemeye başlamışlardır. Soğuk Savaş sonrası yaşanan siyasi çalkantılar ve küreselleşme süreci, uluslararası göç hareketlerini de küresel boyuta taşımış ve Avrupa Kalesi daha da güçlendirilmiştir. Arap Baharı ve Suriye iç savaşı yeni bir göç krizi yaratırken göçe karşı alınan önlemler daha da sıkılaştırılmıştır. Bu nedenle göçmenler, daha tehlikeli rotalar izlemek zorunda kalmış ve göç güzergâhları boyunca ölüm ve kayıplar dünya genelinde artmıştır. Bu trajedi, doğal olarak sinemacıların da dikkatini çekmiştir. Dünya sinemasıyla eş zamanlı olarak Türk sinemasında da düzensiz göç temalı filmlerin sayısında artış kaydedilmiştir. Çalışmada; bu filmlerin oluşturduğu araştırma evreni içerisinde Türkiye'nin kaynak, transit ve hedef ülke olarak konumlandığı 1990 yılı sonrası filmler dikkate alınarak bir örneklem seçilmiştir. Çalışmanın amacı, söz konusu filmlerin Türkiye'nin göç hareketleri bağlamındaki konumunu ne derece yansıttıkları ve bir tarihsellik izleği oluşturup oluşturmadıklarını belirlemektir. Bu kapsamda filmlerdeki göçmen yaşamların betimsel anlatısı yapılarak, yakın dönemde uluslararası göçte yaşanan dönüşüm tarihsel ve sosyolojik açıdan analiz edilmiştir. Sonuçta, uluslararası göç hareketlerinin dönüşümü kapsamında her zaman merkezî bir konumda yer alan Türkiye'nin durumunun, genel anlamda, dönemsel gelişmelerle eş zamanlı olarak ortaya konduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göç; düzensiz göç; göç sineması; Türk sineması

ABSTRACT IN ENGLISH

Irregular Migration in Turkish Cinema: An Evaluation in the Context of Historicity

The Marshall Plan was put into effect to reconstruct Europe after WW2. Redeveloping European countries, met their labour needs with the migrants. However, after the 1973 Oil Crisis, they stopped the recruitment of migrants and started to closed-door policy. Furthermore, at the end of the Cold War, the political upheavals and the globalization brought international migration to a global dimension and Fortress Europe is fortified. The Arab Spring and the Syrian Civil War led to another refugee crisis and further tightening of the measures. Consequently, migrants started to follow more dangerous routes. Deaths and disappearances increased worldwide. Predictably, this tragedy has attracted the attention of filmmakers. Simultaneously with the world cinema, the number of irregular migration themed films in Turkish cinema increased. In the study; a sample was selected from the research universe formed by these films, taking into account the films after 1990, in which Turkey was positioned as a source, transit and destination country. The aim of the study is to determine to what extent these films reflect the position of Turkey in the context of migration movements and whether they form a historical trajectory. In this context, the descriptive narrative of the immigrant lives in the films has been made and the recent transformation in international migration has been analyzed from a historical and sociological perspective. As a result, it has been determined that the situation

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye. E-mail: drkemaleker11@gmail.com. ORCID No: 0000-0003-1931-3480



of Turkey, which has always been in a central position within the scope of the transformation of international migration movements, in general, was revealed simultaneously with the developments of the period.

Keywords: *Migration; irregular migration; migrant cinema; Turkish cinema*

Giriş

“Düzensiz göç” kavramı; “Kaynak, transit veya hedef ülkelere giriş veya çıkışları düzenleyen kanunlar, hukuki düzenlemeler veya uluslararası anlaşmaların aksine gerçekleşen insan hareketleri.” şeklinde tanımlanmaktadır (IOM, 2019: 116). Daha geniş olarak, bir ülkeye kurallara uygun biçimde girmemiş olanları (gizli olarak ya da hileli evraklarla girmiş kişileri), bir ülkede kendilerine verilen izine aykırı biçimde bulunanları (örneğin, vizelerinin veya çalışma izinlerinin süresi dolmasına rağmen kalmaya devam edenler), insan tacirleri veya göçmen kaçakçıları tarafından sokulmuş kişileri ve sığınma sistemini suiistimal edenleri kapsamaktadır (Koser, 2005: 6).

Düzensiz göç, Soğuk Savaş döneminin kapanmasıyla birlikte dünya gündeminin ön sıralarında yer almaya başlayan bir sorundur. Tek kutuplu bir dünyada yaşanan siyasal çalkantılar, ulusal sınırların öneminin azalması, ulaşım ve iletişim olanaklarının artmasıyla kendini gösteren küreselleşme sürecinde, uluslararası göç ve sığınma hareketlerinde de büyük bir artış olmuştur. Göç alan gelişmiş ülkelerin kapasitelerini aşan bu artış ve göçün yarattığı sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlar ile güvenlik endişeleri nedeniyle göçmenlerin gittikleri ülkelerde yabancı düşmanlığı ve ırkçılık yükselmektedir (Eker, 2008).

Arap Baharı sonrası gelişmeler ve Suriye iç savaşı yeni bir göç krizi yaratırken göçe karşı alınan önlemlerin daha da sıkılaştırılmasına yol açmıştır (Kaiser & Kaya, 2018). Günümüzde buna Afganistan'da değişen dinamikler nedeniyle başlayan yoğun göç dalgası eklenmiştir. Güney'den gelen göç baskısına, Kuzey'in verdiği yanıt ise kapıları her geçen gün daha da kapatmaktadır. Bu nedenle düzensiz göçmenler, gittikçe daha tehlikeli rotalar izlemek zorunda kalmaktadırlar. Göç güzergâhları boyunca meydana gelen ölümler dünya genelinde artmakta, göçmenler her türlü tehlike ve istismara açık bir durumda kalmaktadır. Birçok göçmenin denizde boğulduğu, kapalı konteynerler içerisinde havasızlıktan öldükleri, fiziksel, ruhsal ve cinsel istismara maruz kaldıkları bilinmektedir. Türk ve dünya medyasında, bu konudaki haberlerin yer almadığı gün neredeyse yoktur. Dünyanın gözü önünde yaşanan bu trajedi, sinemada da çok işlenen bir konu hâline gelmiştir. Dünya sinemasıyla eş zamanlı olarak Türk sinemasında da göç temalı filmlerde artış kaydedilmiştir.

Bu çalışmada, öncelikle dünyadaki göç hareketlerinin dönüşümü çerçevesinde düzensiz göçün ortaya çıkış süreci ve bu bağlamda, zaman içerisinde kaynak, transit ve hedef ülke olarak yer alan Türkiye'nin merkezî konumu ekseninde, günümüzdeki düzensiz göç hareketlerinin Türk sinemasına yansımaları, betimsel bir anlatıyla incelenmiştir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemanın da dünyadaki gelişmelere ayna tutma işlevi göz önüne alınarak, Türkiye'deki göç ve göçmen sineması çerçevesinde özellikle “düzensiz göç” temalı uzun metrajlı ve kurgusal filmler, araştırmanın evreni olarak ele alınmıştır. Bu evren içerisinde Türk sinemasının düzensiz göç olgusuna bakışını yansıtan az sayıdaki uzun metrajlı ve kurgusal film arasından, Türkiye'yi kaynak, transit ve hedef ülke (uzun süreli transit ülke ya da nihai olmayan hedef ülke) olarak ele alan filmler örneklem olarak seçilmiştir.

Araştırmanın evreni olan Türk sinemasındaki göç temalı filmlerden seçilen örnekleme, düzensiz göç olgusu çerçevesinde Türkiye'nin kaynak, transit ve hedef ülke olarak



konumlandığı 1990 yılı sonrası filmler dikkate alınarak gruplandırmaya gidilmiştir. Çalışmanın örneklemini Türkiye'nin göç edilen, geçiş yapılan veya göç alan ülke olarak konumlandığı filmler olmakla birlikte, bu filmlerin betimsel anlatısı yapılarak, temadaki düzensiz göçe konu olan bireylerin göç koşulları ve bu süreçteki zorlu yaşamına dair gerçekliğin sinemaya aktarılışına da odaklanılmıştır. Bu çerçevede; Türkiye'yi kaynak ülke olarak ele alan *Reise der Hoffnung (Umuda Yolculuk, Xavier Koller, 1991)* ve *(Umut Adası, Mustafa Kara, 2007)*; transit ülke olarak yansıtan *(Rıza, Tayfun Pirselimoglu, 2007)*, *(Denizden Gelen, Nesli Çölgeçen, 2010)*, *Nacht, Grenze, Morgen, (Sınırdakiler, Tuna Kaptan ve Felicitas Sonvilla, 2013)*, *Kumun Tadı (Seaburners, Melisa Önel, 2014)* ve *Daha (More, Onur Saylak, 2017)* ile hedef ülkeye dönüşünün işaretlerini veren *(40, Emre Şahin, 2011)* adlı filmler incelenmiştir. Seçilen filmlerden uzun metrajlı ve kurgusal nitelik taşımayan *Sınırdakiler (Tuna Kaplan, Felicitas Sonvilla, 2013)* adlı kısa belgesel film ise düzensiz göç kapsamında önemli bir dönüm noktasını *(Avrupa Birliği'nin desteğiyle Yunanistan'ın Türkiye sınırlarına tel örgü çekmesi)* konu edindiği için örnekleme dâhil edilmiştir

Çalışmanın örneklemini olan filmlerin seçiminde, esas olarak filmin temasının giriş bölümünde verilen “düzensiz göç” tanımıyla uyumlu olmasına dikkat edilmiş; düzenli göç ve mültecilik temalı filmler kapsam dışı tutulmuştur. Günümüzde düzenli ve düzensiz göç hareketlerinin iç içe geçtiği, düzenli statüdeki göçmenlerin düzensiz statüye geçtikleri veya bunun tam tersinin gerçekleştiği durumlar söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda, Türkiye’de “geçici koruma” kapsamında bulunan Suriyeli göçmenlerin Türkiye’deki yaşamları ile Batı ülkelerine gitme hayallerini konu alan *Orman (Jungle, Doğu Akal ve Onur Saylak, 2015)*, *Terkedilmiş (The Desolated, Korhan Uğur, 2015)*, *Misafir (The Guest Aleppo to Istanbul, Andaç Haznedaroğlu, 2017)*, *Saf (Ali Vatansever, 2018)*, *Omar ve Biz (Omar and Us, Maryna Er Gorbach ve Mehmet Bahadır Er, 2019)* gibi filmler örnekleme dışı tutulmuştur. Aynı şekilde Türkiye’den düzensiz yollarla yurt dışına giderek orada düzenli statüye (mülteci) geçen kişilerin öyküsünü anlatan *Mülteci (The Refugee, Reis Çelik, 2007)* gibi filmler de çalışmanın örneklemine dâhil edilmemiştir. Türk sinemasında Suriyeli göçmenlerle ilgili filmlerin sayısındaki artışın göç ve göçmen sineması açısından ayrı bir çalışma konusu olduğu değerlendirilmektedir. Örnekleme seçimine ilişkin açıklamalar kapsamında doğrudan doğruya düzensiz göçe ilişkin uzun metrajlı kurgusal filmlerin sayısının az olması çalışmanın kısıtlılığı olarak dile getirilebilir.

Çalışmanın amacı; Türk sinemasındaki düzensiz göç temalı filmleri, Türkiye’nin göç hareketleri bağlamındaki konumunu yansıtmaya ve bir tarihsellik izleği oluşturması yönleriyle incelemektir. Bu doğrultuda Türk sinemasının göç konusunu aktarımında ayna işlevini ne ölçüde yerine getirdiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu tartışma yapılırken, göç hareketleri bağlamında bazı tecrübeleri Türkiye’den önce yaşamış olan Avrupa’nın geçirdiği aşamaların sinemaya yansımaları irdelenmiş ve Türkiye’de göç sinemasının gelecekte ne yöne doğru gidebileceği konusunda tahminlerde bulunulmuştur.

Metodoloji seçimi de bu çerçevede şekillenmiştir. Büker’in (2010: 22-26) aktardığı üzere Gomery ve Allen; sinemayı tarihsel, toplumsal, ekonomik ve yasal olguların etkisinde karmaşık bir bütün olarak görmekte ve sinema tarihi yazarken tüm bu yönleri göz önünde tutarak yazmanın gerekliliğini vurgulamaktadırlar. Bordwell ve Thompson ise tarih yazımında sadece bir “tarih”in değil “tarihlerin” olduğunu söyleyerek alandaki tüm konuları kapsayacak bir tarih yazmanın zorluğunu ifade etmektedirler. Onlara göre bu “tarihler”; biyografiye dayalı yaklaşım, ekonomi ve endüstriye dayalı yaklaşım, estetik temelli yaklaşım, teknoloji temelli yaklaşım, toplumsal/kültürel/politik temelli yaklaşımı esas almaktadır.

Bu çerçevede göç olgusuna en geniş perspektiften bakan bilim dalı sosyolojidir. Çünkü sosyolojik analizler, coğrafi değişimlerden çok toplumsal boyuttaki değişimleri dikkate almaktadır. Göç nedenleri, göç kararlarının oluşumu, göçün yarattığı sosyal hareketlilik, göç sürecindeki safhalar, uyum süreçleri, göçün sonuçları ile bunların kaynak ülke ve göç edilen ülke halkı üzerindeki etkileri sosyolojinin ilgi alanına girmektedir (Gezgin, 1994: 14). Örneğin, düzensiz göç olgusuna göçü ortaya çıkaran nedenler açısından bakıldığında savaşlar, iç çatışmalar gibi “sosyo-politik”; ülkeler arası gelir dağılımı adaletsizliği, yoksulluk, işsizlik, hızlı nüfus artışı, sağlık sistemlerindeki yetersizlikler gibi “sosyo-ekonomik”; doğal afetler, teknolojik felaketler, çevresel bozulma ve değişim gibi “çevresel” ve eğitim alanındaki yetersizlikler, cinsiyet eşitsizliği gibi “sosyo-kültürel” nedenler ön plana çıkmaktadır (Eker, 2008: 159-277). Konuya bu açıdan yaklaşarak, düzensiz göçe ilişkin filmleri seçerken ve tarihselleştirirken toplumsal, kültürel ve politik temelli yaklaşımla yola çıkılmıştır.

Benzer biçimde sinema eleştirisinde de birçok yaklaşım söz konusudur. Özden (2004), bu yaklaşımları; gazete eleştirisi, tarihsel eleştiri, auteur eleştirisi, göstergebilimsel eleştiri, sosyolojik eleştiri, ideolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri ve feminist eleştiri olarak sınıflandırmaktadır. Kabadayı (2020) ise gazete eleştirisini kapsam dışı tutarak, yukarıda sayılanlara bilişsel eleştiriyi, tür filmi eleştirisini ve mizansen eleştirisini eklemektedir. Çalışmada, seçilen filmlerin analizi yapılırken, ağırlıklı olarak, konu ile yakından ilişkili olan “tarihsel” ve “sosyolojik” film eleştirisi yaklaşımlarından yararlanılmıştır.

Tarihsel film eleştirisi, filmlerin, üretildikleri dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini esas almaktadır. Bu bakış açısı, filmlerin toplumun ve film yapımcılarının belirli bir tarihsel dönemde çakıştıkları noktada incelenmelerini içermektedir. Tarihsel film eleştirisinin temel işlevlerinden biri de filmlerin içinde yer aldıkları dönemin sosyal bağlamıyla ilişkilerini incelemektir (Özden, 2004: 119-121). Kabadayı (2020: 63), tarihsel eleştirinin iki kapsamda ele alınabileceğini belirtmektedir. Bunların ilki, filmleri, yapıldığı dönemin ideolojik ve sosyal ortamıyla ilişkilendirerek, üretim koşullarıyla birlikte tarihsel bağlamları içinde incelemek; ikincisi ise aynı ilişkilerden yola çıkarak filmlerin içindeki tarihsel anlatıları değerlendirmektir. Dolayısıyla eleştirinin başlangıç noktasında, filmi ürün olarak dışsal bir öge konumunda tarihsel bağlamında incelemek ya da içerik açısından kurduğu evrene yönelik anlamları tarihsel arka plan içerisinde ele almaya karar verilmelidir. Çalışmada, Kabadayı'nın belirttiği ilk yaklaşımdan yola çıkılarak, seçilen filmler ürün olarak dışsal bir bakış açısıyla tarihsel bağlamında incelenmiştir. Filmlerin, çekildikleri dönemin sosyal bağlamıyla ilişkileri yani toplumsal gelişmeler ile tarihsel olarak örtüşüp örtüşmedikleri analiz edilmiştir.

Sosyolojik eleştirel yaklaşım ise filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır. Filmlerin sosyolojik incelemesi, toplum ve sinema ilişkilerinin çeşitli cephelerden incelenmesinin yanında tarihsel yaklaşımdan da yararlanarak filmlerin sosyal ve kültürel bilgi kaynakları olarak kullanılmasını içermektedir (Özden, 2004: 156). Diken ve Laustsen (2019: 22-23), sinema ile toplumsallığın ilişkisini, sanallaştırmaya (toplumsala dair imgeler üretmeye) ya da edimselleştirmeye (imgenin “toplumsallaştırılmasına”, simgesel unsurun ya da imgenin “gerçekliğe” dâhil edilmesine) dayalı çift yönlü bir ilişki olarak görmek gerektiğini, bu anlamda sinemanın bize toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunarak toplumsal teşhise değerli bir katkıda bulunduğunu belirtmektedirler. Kabadayı da (2020: 54) filmlerin toplumsal olanı yansıttığı iddiasının, uzun yıllardır sinema çalışmalarına yön veren düşüncelerin başında geldiğini; sinemanın bireysel olan kadar toplumsal olanı da yansıttığını ifade etmektedir. Kabadayı ayrıca (2020: 57) sosyolojik



eleştirinin diğer bütün eleştiri türlerinden yararlandığını, bunların başında ideolojik eleştiri ve göstergebilimsel eleştirinin geldiğini vurgulamaktadır. Bu çerçevede, çalışmadaki film analizlerinde tarihsel yaklaşım ile sosyolojik yaklaşım birlikte kullanılmıştır.

Dünyada Göç Hareketlerinin Dönüşümü, Düzensiz Göç Olgusu ve Türkiye

Uluslararası göç hareketleri bakımından, İkinci Dünya Savaşı sonrasında özellikle 1960'ların ortasında ortaya çıkan ve geçmişe nazaran ani bir kırılma yaratan süreç “endüstri sonrası dönem” olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemden önce uluslararası göç hareketlerine, Avrupa kökenli göçmenlerin Amerika ve Okyanusya gibi yeni yerleşim bölgelerine yönelen göçleri hâkimdir. Bu dönemde ise uluslararası göç küresel bir kapsam kazanmıştır. 1960'lı yıllardan sonra Avrupa kökenli göçmenler, dünyadaki göç akımlarının çok küçük bir bölümünü oluşturmuş; Afrika, Asya ve Latin Amerika'dan gelen göçmenler çarpıcı bir şekilde artmıştır. Okyanusya ve Amerika'nın geleneksel olarak göç alan ülkelerine ilaveten hızla endüstrileşen Batı Avrupa ülkelerinin aldıkları göçlerde, önemli miktarda artış görülmüştür (Massey, 2003: 3-4).

Uluslararası göç hareketlerinin temel karakteristiklerinin değiştiği bu dönemi doğru bir biçimde değerlendirebilmek için İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın geçirdiği ekonomik dönüşümü iyi tahlil etmek gerekmektedir. Armaoğlu'nun (Tarihsiz: 419) da belirttiği gibi İkinci Dünya Savaşı, kelimenin tam anlamıyla bir “dünya savaşı” olmuş, savaşın tesirlerini hissetmeyen hiçbir ülke kalmamıştır. Savaşın bitiminde İtalya ve Federal Almanya'nın ekonomileri yıkım, işsizlik ve enflasyon içindedir. Kadın-erkek dengesi bozulmuş, özellikle Almanya ve Fransa'da faal nüfus azalmıştır (Gökdere, 1978: 15).

Sovyetler Birliği, savaşın son yıllarında, Alman işgalinden kurtarmak bahanesiyle Polonya, Çekoslovakya, Romanya ve Bulgaristan gibi Doğu Avrupa ülkelerine girerek komünist rejimler kurmuştur. Daha sonra Batı Avrupa ülkelerine yönelik propagandaya başlamış, bu amaçla bilhassa komünist partilerin güçlü olduğu Fransa ve İtalya'yı seçmiştir. Gelişen Sovyet tehdidi üzerine ABD, 1948 yılında, Dışişleri Bakanı George Marshall'ın ismini taşıyan bir yardım programı başlatmıştır (Armaoğlu, Tarihsiz: 423-444).

Bu yardım sayesinde, Batı Avrupa'da 1940'ların sonunda başlayan ve 1970'lerin başlarına kadar süren kapitalist canlanma, iş gücü ihtiyacını artırarak göçmenleri bu ülkelere çekmiştir (Hayter, 2000: 11). Hızla endüstrileşen Almanya, Fransa ve İngiltere iş gücü ihtiyaçlarını, ilk başlarda savaş sırasında yer değiştirenler ile karşılamışlar; daha sonra, 1960'ların başına kadar İtalya, Portekiz, İspanya ve İrlanda gibi yavaş endüstrileşen çevre ülkelerden gelen göçmenlere yönelmişlerdir (Mutluer, 2003: 32). 1960'lı yıllar ise başta Almanya, Hollanda, Belçika ve Fransa olmak üzere Batı Avrupa ülkelerinde işçi ihtiyacının dayanılmaz bir hâl aldığı yıllardır (Yalçın, 2004: 123). Bu ülkeler, geçici işçi temin programları ile Üçüncü Dünya ülkelerinden işçi almaya başlamışlardır (Hayter, 2000: 11). Birçok ülke sömürgelerine veya eski sömürgelerine yönelirken, Almanya gibi sömürgecilik geçmişi olmayan ülkeler Yugoslavya, Yunanistan ve Türkiye'yi hedef almıştır (Gökdere, 1978: 16).

Bu gelişmeler, Türkiye'nin nüfus politikasında tam da bu dönemde ortaya çıkan büyük kırılmayla örtüşmüştür. Cumhuriyet'in kuruluşundan 1960'lı yıllara kadar nüfusu artırmaya yönelik bir eğilim hâkimken bu yıllarda söz konusu politika terk edilmiştir. Uygulamaya konan beş yıllık kalkınma planlarında “nüfus ve aile planlaması” gibi hususlara yer verilmeye

başlanmış; bir süre sonra ise hızlı nüfus artışı öncelikli olarak çözülmesi gereken sorunlar içerisinde görülmüştür (Arı, 2003: 28).

Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda (1962-1967), "iş gücü ihracı" bir plan hedefi olarak yer almıştır. Planlamacıların bu dönemdeki varsayımı, vasıfsız işçilerin yurt dışına gönderilmesi ve geri döndüklerinde Türkiye'nin sanayileşmesi için gerekli vasıflı eleman ihtiyacını karşılamaları üzerine oturtulmuştur (Abadan-Unat, 2002: 43). Bu planda, nüfus artışı ve işsizliğe çare arayışlarına dayalı bir kalkınma stratejisi belirlenmiş, özellikle işçilerin sağlayabilecekleri tasarruflar belirleyici olmuştur (Abadan-Unat, 2015: 262). Söz konusu politikanın bir sonucu olarak, 1961 yılında Almanya ile İşgücü Anlaşması yapılmıştır. Bu anlaşmadan sonra 1964'te Avusturya, Belçika ve Hollanda, 1965'te Fransa ve 1967'de İsveç ile benzer anlaşmalar imzalanmıştır (Abadan-Unat, 2002: 42-43). 1973 Petrol Krizi'nden sonra Batı Avrupa ülkeleri tüm ülkelerden olduğu gibi Türkiye'den de işçi alımını durdurmuştur. Bunun üzerine Türk işçileri 1970'lerde Ortadoğu ülkelerine ve Avustralya'ya, 1980'ler ve 1990'larda Rusya Federasyonu ve Bağımsız Devletler Topluluğu ülkelerine yönelmiştir (İçduygu, 2012: 13-14).

Yukarıda da değinildiği gibi 1973 yılı göç tarihinde bir dönüm noktasıdır (Toksöz, 2006: 28). Petrol Krizi, yabancı işçi alan Batı ülkelerinde istihdamı daraltıcı bir etki yapmış ve bu ülkeler işçi alımını durdurmak ya da en aza indirebilmek amacıyla imzaladıkları ikili anlaşmaları iptal etme veya bazı değişiklikler yapma gayretine girmişlerdir (Yalçın, 2004: 136). Küresel göç tarihinde diğer bir dönüm noktası da Soğuk Savaş'ın sona ermesidir. Bu gelişme ile birlikte dünyadaki göç hareketlerini yapay yollarla kırk yıldan fazla bir süre düşük düzeylerde tutan politikalar sona ermiştir (Massey, 2003: 19-20).

Soğuk Savaş sonrasında dünyanın kuzeyi ve güneyi arasındakine ek olarak, Avrupa'nın batısı ve doğusu arasında açıkça beliren "ekonomik uçurum", kitlesel göç ve siyasal sığınma tehdidini de beraberinde getirmiştir (Sander, 1996: 523). Düzensiz göç olgusu tam da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bir güvenlik sorunu olarak ele alınan bu konu ile ilgili güvenilir ve ayrıntılı istatistiki bilgilere ihtiyaç duyulduğu yönünde Avrupa Birliği Komisyonu tarafından karar alınması 23 Ocak 1991 tarihine rastlamaktadır (Mitsilegas, 2004: 30). Bu dönemde ortaya çıkan küreselleşme sürecinin getirdiği fikirlerin, malların, teknolojinin ve sermayenin serbest dolaşımına koşut olarak emeğin de serbest dolaşım isteği ve son otuz yılda Türkiye'nin komşu bölgelerindeki siyasi ve ekonomik gelişmeler sonucunda insanların daha güvenli ve gelişmiş ülkelere gitme isteği dolayısıyla Türkiye'ye gelen göç akımları, Türk ve/veya Müslüman olmayan "yabancı" göçmenlerden oluşmaya başlamıştır (İçduygu ve Aksel, 2013: 175-176). Erder (2015: 78-83), bu dönemde ortaya çıkan "düzensiz göç" hareketlerini "sıradan insanların küreselleşmeye cevabı" olarak nitelendirmektedir.

Türkiye'nin Asya, Avrupa ve Afrika kıtaları arasında bir köprü vazifesi gören coğrafi konumu ve gelişmiş ülkelere göç etmek için kullanılabilecek önemli deniz yollarına sahip olması, geçiş ülkesi hâline gelmesine sebep olmaktadır. Ayrıca, göçmenlerin Türkiye'de iş bulmaları hâlinde çalışmak amacıyla, uluslararası öğrenci veya emekli statüsünde oturma ve çalışma izni almalarına sıklıkla rastlanmaktadır. Bu durum, önceleri "göç veren" ülke olarak bilinen Türkiye'yi önemli bir "geçiş ülkesi" ve "göç alan" ülke durumuna getirmiştir. Son dönemde Türkiye'ye, çok çeşitli ülkelerden çeşitli etnik ve dinsel kökenlere sahip ve farklı amaçlarla gelen, daha çok "yabancı" olarak nitelendirilen göçmenler gelmektedir (İçduygu, 2014: 222-223).



Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Sinemasında Dış Göç

Ruken Öztürk, Özgür Yaren'in kitabına (2008: 7-8) yazdığı "Sunuş" yazısında Avrupa göçmen sinemasının iki ayak üzerinde durduğunu vurgulamaktadır. Birinci ayağı, kendileri göçmen olmayan fakat göçmenlere karşı ilgi ve duyarlılık gösteren yönetmenlerin, ikinci ayağı ise doğrudan göç deneyimini yaşamış yönetmenlerin yaptığı filmler oluşturmaktadır. İlk gruba; *Angst essen Seele auf* (Ali: *Korku Rubu Kemirir*, Reiner Werner Fassbinder, 1974) ve *La Promesse* (Vaat, Jean-Pierre ve Luc Dardanne, 1996) filmlerini çeken Alman yönetmen Fassbinder ile Belçikalı Dardanne kardeşleri örnek olarak vermektedir. İkinci gruba ise Tefrik Başer gibi doğup büyüdüğü ülkeden göç ederek ev sahibi ülkede yaşayan ya da Fatih Akın gibi göç edilmiş ülkede doğan ve orada yaşayan yönetmenleri örnek göstermektedir.

Makal'ın (1994: 64) Yavuzer Çetinkaya'dan aktardığı; "Otuz yıllık vahşi batı talanından üç yüz yıl tüm dünyaya yetecek film bırakan Amerika'ya karşın, Avrupa otuz yıllık (1961-1991) göçmen işçi sürecini, kıyasından köşesinden bile zor yakalıyor sinemada. Günther Walraff'ın en ilkel gazetecilik teknikleri ve izlenemez kötülükteki görsel malzemeyle oluşturduğu En Altakiler'in trajikomik" başarısı, göçmenlik konusunun sanatta uğradığı başarısızlığın en çarpıcı örneği." biçimindeki görüşler Avrupa sinemasının göç konusuna yeterince eğilmediğini vurgulamaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında İtalya'nın göç açısından "kaynak ülke" olduğu dönemde çekilen ve Sicilyalı işçilerin bir simsar tarafından Fransa'ya iş bulma vaadiyle götürülmesi sonrası yaşananların anlatıldığı *Il Cammino della Speranza* (Umut Yolu, Pietro Germi, 1950), Cezayir'in bağımsızlık savaşının devam ettiği 1957-58 yıllarında Fransa'daki Cezayir asıllı göçmenlerin maruz kaldıkları kötü muameleleri anlatan *Élise ou la vraie vie* (Elise ya da Gerçek Hayat, Michel Drach, 1970), İsviçre'de çalışan bir İtalyan göçmenin gözünden göçmenlere yönelik yabancı düşmanlığının işlendiği *Pane e cioccolata* (Ekmek ve Çikolata, Franco Brusati, 1974) ilk dönem filmlere örnek teşkil etmektedir (Chansel, 2003: 125-134).

Genellikle düzenli yollardan göç eden göçmenlerle ilgili olan ilk dönem filmlerine, Afrika sinemasında ilk kurmaca film kabul edilen ve aynı zamanda yönetmenin de uzun metrajlı ilk filmi olan Senegal-Fransa ortak yapımı *La noire de...* (Kara Kız / Black Girl, Ousmane Sembene, 1966) örnek olarak gösterilebilir. Filmde, zengin bir Fransız ailenin yanında ilk olarak sadece çocuklara bakmak için işe alınan Senegalli bir kızın (Diouana), daha sonra adeta bir köle gibi kullanılması sonucunda depresyona girerek intihara sürüklenişi anlatılmaktadır (Teksoy, 2009: 715; Nelson, 2017: 57). Bu çerçevede benzer bir örnek de Moritanya kökenli yönetmen Med Hondo'nun *Soleil ô* (Ob Sun, 1967) adlı Moritanya-Fransa ortak yapımı filmidir. Filmde, Fransa'da (Paris) çalışmak üzere seçildiğinde çok sevinen ancak eğitilmiş ve deneyimli olmasına rağmen iş ve ev bulmakta son derece güçlük çeken ve daha az vasıflı beyazlara ayrıcalıklı muamele yapıldığını görerek hayal kırıklığı yaşayan Moritanyalı bir adamın öyküsü anlatılmaktadır. Bu dönem filmlerinin ilginç bir örneği ise Senegalli yönetmen Djibril Diop Mambéty'nin yönettiği Senegal yapımı *Touki-Bouki* (Journey of the Hyena, Bir Çakalın Yolculuğu, 1973) adlı filmidir. Senegal'deki yaşam şartlarında bıkmış, çobanlık yapan bir adamla (Mory) öğrenci olan genç bir kadının (Anta) Senegal'in başkenti Dakar'da tanışmaları; kurdukları Paris'e gitme hayallerini gerçekleştirmek ve yolculuk için gereken parayı kazanmak için hırsızlık bile yapmalarını konu alan filmin sonunda Mory ülkesini terk etmek istemez.

1970'lerin sonlarında Batı Afrika ülkelerinde görülen kuraklığın yıkıcı etkileri sonunda yaşanan göç dalgası sonucunda, Senegal'in başkenti Dakar'dan yola çıkarak kardeşinin yaşadığı Fransa'ya kaçak yollarla gitmeye çalışan bir göçmenin dramının anlatıldığı *Bako, l'autre rive*

(*Bako, Karşı Kny, Jacques Champreux, 1978*) ve 1990'ların başlarında Cebelitarık Boğazı'nı lastik bir botla geçerken boğulmaktan son anda kurtularak İspanya'ya ulaşan Afrikalı bir göçmenin, ekonomik açıdan sömürülmesi, ırkçılık ve şiddet karşısında ayakta kalma mücadelesinin işlendiği *Las cartas de Alou (Alou'dan Mektuplar, Montxo Armendariz, 1990)* filmleri düzensiz göç kapsamındaki ilk yapıtlardır (Chansel, 2003: 138-140 ve 148-150).

Chansel'in tespitlerine, İngiliz yayın kuruluşu BBC için çekilen ve o yıllarda günümüzdeki gelişmeleri öngören *The March (Der Marsch / Yürüyüş, David Wheatley, 1990)* adlı filmi ilave edebiliriz. Söz konusu dönemde başta Etiyopya olmak üzere Afrika'da hüküm süren kuraklık ve açlık nedeniyle binlerce insan çok zor duruma düşmüş, adeta açlık veya göç arasında bir seçim yapma durumunda kalmıştır. Filmde, "El Mehdi" adlı liderin öncülüğünde Sudan'dan yola çıkan bir grup insanın Avrupa'ya ulaşabilmek amacıyla Libya ve Cezayir üzerinden Fas'a yaptıkları yürüyüş anlatılmaktadır. Yaklaşık 3.000 millik bu yürüyüş esnasında, diğer ülkelerden de katılımlarla grubun sayısı 250.000 civarına yükselir. Filmin sonunda yürüyüşçüler yüzlerce küçük tekneyle Cebelitarık Boğazı'nı geçerek İspanya'ya ulaşırlar ancak göç literatüründe bir metafor olarak sıklıkla kullanılan (Peers, 1998), Avrupa Kalesi'nin (Fortress Europe)² duvarları çoktan örülmüştür ve onları İspanyol ordu güçleri beklemektedir.

İkinci kuşak göçmenlerin kimlik arayışlarına örnek olarak gösterilebilecek önemli filmler olarak; 1960'ların başında Fransa'nın Lyon kentinde Chaâba (Arapça'da Çatal Yol anlamına gelmektedir) adı verilen bir gecekondu semtinde küçük bir göçmen çocuğun, sosyal adaletsizliğe rağmen okumak ve Fransız toplumuyla bütünleşebilmek için verdiği mücadelenin konu edildiği, *Le gone du Chaâba (Chaâba Çocukları, Christophe Ruggia, 1997)*, kendisi de ikinci kuşak Hintli bir göçmen olan Udayan Prasad'ın yönettiği ve İngiltere'de tutunabilmek için mücadele veren Pakistanlı bir taksi şoförünün, ergenlik çağındaki oğlunun yaşadığı kimlik bunalımı sonucu köktencilığe doğru savrulmasının anlatıldığı *My Son the Fanatic (Fanatik Oğlum, Udayan Prasad, 1997)* ve 1971 yılının İngiltere'sinde çocuklarını kendi geleneklerine bağlı olarak yetiştirmeye çalışan Pakistan asıllı bir babanın, çocuklarının o yılların özgürlük ortamından etkilenmesi sonucu yaşanan duygusal ve kültürel çatışmaları işleyen *East Is East (Doğu Doğu'dur, Damien O'Donnell, 1999)* adlı filmler sayılabilir (Chansel, 2003: 154-161).

Bu filmlere, Trinidad kökenli yönetmen Horrace Ov  tarafından çekilen ve İngiltere'de siyah  bir yönetmenin çektiği ilk kurgusal film olarak Guinness Rekorlar Kitabı'na giren (Alcazar, 2015: 143) *Pressure (Baskı, 1976)* adlı film ile Ken Loach'ın yönettiği *Ae Fond Kiss... (Duygudan da Öte, 2004)* adlı film de eklenebilir. *Pressure* filminde, "polis şiddeti", Londra'daki siyah  diaspora toplumu içerisindeki bireyleri ayıran ve birleştiren ana faktör olarak ele alınmaktadır (Espert, 2020: 44). Ailesinin diğer üyeleri Trinidad'da doğmuş olan ancak kendisi İngiltere'de doğup büyüyen ikinci nesil siyah  İngiliz bir gencin (Tony), uyum sağlamaya çalıştığı toplumla ve ailesiyle yaşadığı çatışmalar filmin ana öyküsünü oluşturmaktadır. İyi eğitim almasına rağmen iş bulmasını engelleyen ırkçı toplumsal bakış, Tony'nin radikal fikirlere yönelmesine yol açacaktır. *Ae Fond Kiss...* filminde ise İskoçya'nın Glasgow kentinde yaşayan Pakistan kökenli ikinci kuşak bir göçmen olan Casim Khan'ın öyküsü anlatılmaktadır. Casim'in ailesi onu, kuzeni Jasmine ile evlendirmeye karar vermişlerdir. Ancak Casim, kız kardeşinin müzik öğretmeni Roisin'e aşiktir. Roisin, sadece beyaz bir kadın değil, aynı zamanda İrlandalı bir

² Avrupa Birliği'nin dış göçü kontrol altına alma amacıyla yaptığı ikili ya da çok taraflı anlaşmalar ve yürüttüğü politika, kara Avrupa'sı sınırlarını korumaya yönelik bir metaforla "Avrupa Kalesi" olarak adlandırılmaktadır. 2000'li yılların başından itibaren "Avrupa Kalesi" göç ve iltica alanında çalışan sivil toplum temsilcileri, aktivistler ve akademisyenler arasında sıkça kullanılan bir terim hâline gelmiştir.



Katolik'tir. Dolayısıyla Casim'in ailesi bu ilişkiye sıcak bakmaz ve Casim, aşkı ve ailesi arasında kalır.

Avrupa sinemasında göçmenlerin gittikleri toplumla ilişkilerini inceleyen diğer filmler içerisinde, göç deneyimi eskilere dayanan Fransa'da genç bir Cezayirli göçmenin trajik öyküsünü konu alan *Ali au pays des mirages* (*Ali Seraplar Ülkesinde*, Ahmet Rachedi, 1980) ve Paris banliyölerinde suçlular hâline dönüşen biri Cezayirli diğeri Fransız iki genci anlatan *Le thé au harem d'Archimède* (*Arşimed'in Haremindedey Çay*, Mehdi Charef, 1985) gibi filmler; İngiltere'deki göçmenlerin yerli halk ile ilişkilerine yeni, yürekli ve oldukça alaycı bir bakış açısı getiren *My Beautiful Laundrette* (*Benim Güzel Çamaşırhanem*, Stephen Frears, 1985), Danimarkalı yönetmen Erik Clausen'in yönettiği ve on altı yıl hapis yattıktan sonra bir lokantada bulaşıkçı olarak iş bulabilen bir adamın, yakın ilişki kurabildiği insanların ancak kendisi gibi en altta yer alan Türk göçmen ailesi olduğunu keşfetmesinin anlatıldığı *Manden i Månen* (*Ayın Karanlık Yüzü*, Erik Clausen, 1986) öne çıkan filmlerden bazılarıdır. Göçmen olmayan Alman sinemacıların çektiği (yukarıda değinilen *Ali: Korku Rabu Kemirir* ve *En Alttakiler* dışında) *Sbirins Hochzeit* (*Şirin'in Düğünü*, Helma Sanders-Brahms, 1976) ve (*Yasemin*, Hark Bohm, 1988) gibi filmler ise töre ve geleneklere bağlılık çerçevesindeki öyküler anlatmaktadır (Makal, 1994: 64-66).

Benzer bir evrim, Türk sinemasında da söz konusudur. Osmanoğlu'na (2016: 83) göre Türk sineması, dış göç konusunu geç bir tarihte, 1970'li yılların başında gündemine almıştır. *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969), *Dönüş* (Türkan Şoray, 1972), *El Kapısı* (Orhan Elmas, 1974), *Almanyalı Yarım* (Orhan Aksoy, 1974), *Otobüs* (Tunç Okan, 1975), *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören ve Zeki Ökten, 1979), *Kara Kafa* (Korhan Yurtsever, 1979), *Ljckliga vi...* (Gül Hasan, Tuncel Kurtiz, 1980), *Ölmez Ağacı* (Yusuf Kurçenli, 1984), *Splittring* (*Kardeş Kanı-Parçalanma*, Muammer Özer, 1984), *Gurbetçi Şaban* (Kartal Tibet, 1985), *Drôle de samedi* (*Cumartesi Cumartesi*, Tunç Okan, 1985), *40 Quadratmeter Deutschland* (*40 Metrekare Almanya*, Tevfik Başer, 1986), *Polizei* (Şerif Gören, 1989), *Abschied vom falschen Paradies* (*Sabte Cennete Veda*, Tevfik Başer, 1989), *Reise der Hoffnung* (*Umuda Yolculuk*, Xavier Koller, 1991), *Lebewohl, Fremde* (*Elveda Yabancı*, Tevfik Başer, 1991), *Mercedes mon amour* (*Sarı Mercedes-Fikrimin İnce Güllü*, Tunç Okan, 1993), *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1993), *Gegen die Wand* (*Duvara Karşı*, Fatih Akin, 2004) ve *Willkommen in Deutschland* (*Almanya'ya Hoş Geldiniz*, Yasemin Şamdereli, 2011) dış göç konusuna odaklanan belli başlı filmlerdir.

Makal da dış ülkelere işçi göçünün, sinemamızda 1970'li yılların ortalarına kadar ilgi görmemesini "gerçekten ilginç" olarak nitelendirmektedir. Makal ayrıca; *Almanya Acı Vatan*, *Otobüs*, *Gül Hasan*, *Kara Kafa*, *Kardeş Kanı-Parçalanma* ve *Ölmez Ağacı* gibi ilk dönem filmlerde göçmen işçilerin, uyum sağlayamadıkları topluma yönelik isyanları, acıları ve kendi kültürlerine duydukları özlemin anlatıldığını; Tevfik Başer'in *Kırk Metrekare Almanya* ve *Sabte Cennete Veda* filmlerinde göçmen işçi sorununun değil, bu bağlam içerisinde bunalan kadınların trajedilerinin anlatıldığını, benzer bir anlatıya Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* filminde de rastlandığını, Muammer Özer'in *Kardeş Kanı-Parçalanma* filminin ise "gurbetteki kişilik parçalanması" konusunu işleyen filmlere tipik bir örnek teşkil ettiğini belirtmektedir (1994: 64-65). Makal'ın ifade ettiği göç filmlerinde kadının konumu, göç yazınında da sıklıkla ele alınan bir konudur (Tittensor & Mansouri, 2017; Toksöz & Ünlütürk, 2011). 1975 tarihli *Otobüs* filminde tüm göçmenler -misafir işçi realitesine uygun olarak- erkek iken, sonraki filmlerde göçmen kadınların sayısının giderek arttığı gözlenmektedir. Kadınların göç akımlarının içinde gün geçtikçe daha fazla yer almaları yani göçün feminizasyonu filmlere de aynı oranda yansımıştır.

Osmanoğlu'nun (2016: 83) konuyu özetleyen değerlendirmelerine göre dış göçle ilgili filmlerin ön plana çıkardıkları temalar çekildikleri döneme göre farklılaşmaktadır. 1970'lerde çekilen ilk filmlerde ağırlıklı olarak göçün ilk aşaması olan yolculuklar, ilk karşılaşmalar ve geride kalanların hikâyeleri ele alınmaktadır. Bu filmlerde olumsuz yaşam koşulları, geçim derdi ve insanların yurt dışına ekonomik fırsatları değerlendirmek amacıyla göç ettiği aktarılmaktadır. 1980'lerde çekilen filmlerde genellikle göçmenlerin yaşadığı kimlik ve değer çatışmaları, ötekileştirme ve ayrımcılık gibi sorunlar ele alınmaktadır. 1990'lardan sonra çekilen filmlerin ana temaları ise ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin yaşadıkları çok kültürlülük, kültür şoku ve sosyal uyum gibi sorunlardır.

Düzensiz göç olgusu Avrupa Sineması'na, 2000'li yılların değişen uluslararası siyasi ortamı ve ilişkileri çerçevesinde yansımıştır. Düzensiz göçe karşı Avrupa Kalesi'nin tahkimatını hızlandıran Soğuk Savaş'ın sona eriş süreci (1989-1991) ve kale duvarlarının daha da yükseltilmesine sebep olan 11 Eylül 2001 saldırıları (Eker, 2008: 73, 185-186), göç konusunu işleyen filmlerin dönemsellik olarak incelenmesinde de belirleyici tarihsel olgulardır. 1990'ların başında, düzensiz göçmenlerin yapmak zorunda kaldıkları zorlu yolculukları konu edinen öncül filmler Umuda Yolculuk ve Alou'dan Mektuplar'ı, 2000'li yıllarda Avrupa'ya girmeye çalışan "belgesiz" göçmenlerin tehlikeli yolculukları izlerken, göç sineması da artık düzensiz göçmenlerin hikayelerini anlatır olmuştur. Bu filmler; yolculuk, sınır geçişi, gümrük, denetim, bürokrasi ve prosedür, göçmen toplama merkezleri gibi aşamalardan geçen, yerleşip topluluk hâline gelememiş, güçsüz göçmen bireylerin hikâyelerine odaklanmıştır. Avrupa Sineması'nda bu konulara odaklı filmlere örnek olarak; *In This World (Bu Dünyada)*, Michael Winterbottom, 2002), *Exils (Sürgün)*, Tony Gatlif, 2004), *Welcome (Hoş Geldiniz)*, Philippe Lioret, 2009), *Le Havre (Umut Limanı)*, Aki Kaurismäki, 2011) ve *Terraferma (Memleket)*, Emanuele Crialese, 2011) verilebilir.

Ayrıca düzensiz göçün bir adım sonrası, yani düzensiz konumda yaşama mücadelesi konuya eklendiğinde; *It's a Free World (İşte Özgür Dünya)*, Ken Loach, 2007), *Beautiful (Alejandro González Iñárritu, 2010)*, *Illegal (İllegal)*, Olivier Masset-Depasse, 2010) gibi filmleri de sıralamak gerekir (Yaren, 2015: 213). İlbuğa'ya göre (2013) aynı kapsamdaki filmlere; *Code Inconnu (Bilinmeyen Kod)*, Michael Haneke, 2000), *Eden Is West (Cennet Batı'da)*, Costa Gavras, 2009) ve Türk sinemasından *40* (Emre Şahin, 2009) dâhil edilmelidir. Yaren ve Uçar İlbuğa'nın saydığı filmler dışında; *Dirty, Pretty Things (Kirlî, Tatlı Şeyler)*, Stephen Frears, 2002), *Yasmin* (Kenneth Glenaan, 2004), *Ghosts* (Hayaletler, Nick Broomfield, 2006) ve *Le Silence de Lorna (Lorna's Silence / Lorna'nın Sessizliği)*, Jean-Pierre Dardenne & Luc Dardenne, 2008) gibi filmler de göçmenlerin düzensiz konumda yaşama ve düzenli göçmen konumuna geçme çabalarını anlatmaktadır.

Türk Sinemasında Düzensiz Göç

Avrupa Kalesi'nin duvarlarının yükselmeye başladığı 1973 Petrol Krizi'nden sonra göçmenlerin kaçak yollarla Avrupa'ya girişlerini anlatan filmlere rastlanmaya başlanmıştır. 1975 yılında gösterime giren *Otobüs* filminde bu konudan sadece bahsedilse de (*Filmin başında otobüs şoförü, gümrüktekileri nasıl atlattıklarından bahseder.*) düzensiz göçle ilgili ilk film sayılabilir.

Petrol krizi sonrasında Batı ülkelerin işçi alımını durdurmaları ve konuk işçileri geri gönderme gayretlerine, başlangıçta geçici olarak gelen işçiler, buldukları ülkeye yerleşerek ve ailelerini yanlarına alarak tepki vermişlerdir. Eşini ve çocuklarını Türkiye'de bırakmış olanlar ailelerini yanlarına almaya başlamışlar; bekâr olarak gidenlerin büyük çoğunluğu ise Türkiye'den biriyle evlenerek bu sürece katılmışlardır. Ayrıca, petrol üreten Ortadoğu ülkelerinin ekonomilerinin



gelişmesi sonucu özellikle 1980'li yıllarda Türkiye'den bu ülkelere göçmen işçiler gitmiştir (Eker, 2008: 70-72). Dolayısıyla, göç bir biçimde “yasal yollarla” sürebilmiştir.

Ancak Avrupa'ya göç, aile birleşmeleri ve evlilikler yoluyla sürerken, yasal prosedürlerin suiistimal edilmesi de söz konusu olmuştur. Bugünün anlayışıyla “düzensiz göç” kavramı içerisine dâhil edebileceğimiz sahte evlilikler bu durumun somut örneklerindedir. Şerif Gören ve Zeki Ökten'in tam da bu dönemde, 1979 yılında çektikleri *Almanya Acı Vatan* filmi, Almanya'ya gidip çalışma ve oturma izni alabilmek için para karşılığı anlaşmalı evlilik yapan bir göçmenin öyküsünü anlatmaktadır. Filmde Almanya'da işçi olarak çalışan Güldane ile oraya gitmek için çabalayan Mahmut'un, yaptıkları anlaşmalı evlilik sonrası yaşananlar konu edilmektedir. Kur'an'a el basarak ayrılacaklarına dair yemin etmelerine rağmen çift birbirlerine âşık olurlar ve Güldane, Mahmut'tan hamile kalır. Bahse konu dönemde bu tip evlilikler o kadar yaygındır ki “iş evliliği çöpçatanlığı” diye adlandırılan bir iş kolu ortaya çıkmıştır (Makal, 1994: 82-87).

1980'li yıllardan itibaren Türk sinemasında göç konusunda hâkim olan göçmen işçilerin Avrupa'daki yaşam ve uyum sorunlarına odaklı temalar, düzensiz göçteki yükselişle birlikte şekil değiştirmiştir. 1991'de ortak yapım Umuda Yolculuk ile başlayan ölümcül göç yolculuklarının hikâyeleri, uluslararası konjonktüre uygun bir şekilde, 2000'li yıllardan itibaren Avrupa'ya geçişte göç yolu olan Türkiye'nin sinemasında da daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Yaren'in (2015: 211-212) de vurguladığı gibi 2000'li yılların ikinci yarısında, düzensiz göçmenlerle ilgili filmlerin sayısı giderek artmıştır. Artık göçmen filmi denildiğinde, Avrupa'da yaşayan göçmenlerin işsizlik, eğitimsizlik, gettolara sıkışma, aile içi şiddet, kadın cinayetleri ve uyum sorunları değil, Avrupa Kalesi'ne kayıt dışı yollarla girmeye çalışan düzensiz göçmenlerin öyküleri akla gelmeye başlamıştır.

Bu bağlamda Türk sinemasında, göç yolu üzerindeki bir geçiş ülkesi olarak Türkiye'nin konumunun kaynak ülke, transit ülke ve hedef ülke olarak şekillendiği filmler, anlatıları yönüyle incelenmiştir. Ayrıca göç tarihi ve sosyolojisi açısından bağlama uygun bazı analizlere de yer verilmiştir.

Kaynak Ülke Olarak Türkiye: *Umuda Yolculuk* ve *Umut Adası*

1991 yılında Türkiye-İsviçre ortaklığında vizyona giren ve İsviçre adına yarışarak En İyi Yabancı Film Oscar'ını alan *Umuda Yolculuk*, 1990 yılında Xavier Koller yönetmenliğinde çekilmiştir. Senaryosunu, Xavier Koller ve Feride Çiçekoğlu'nun yazdığı *Umuda Yolculuk* Kahramanmaraş'ın bir köyünde çiftçilik yapan Haydar ve Meryem çifti ile oğulları Mehmet Ali'nin başından geçen gerçek bir hayat öyküsünün uyarlamasıdır. Haydar ve Meryem, yedi çocukları ve Haydar'ın anne ve babası ile birlikte bahsi geçen köyde zorlukla geçinebilen bir ailedir. Filmin başında Haydar'a, İsviçre'de göçmen olarak yaşayan Cemal adlı arkadaşından bir kartpostal gelir. Cemal'in İsviçre'yi fırsatlar ve bolluk ülkesi olarak anlatması, Haydar'ın göç kararı almasına yol açar. Meryem ile Haydar'ın babası karşı çıksalar da Haydar daha iyi bir gelecek umuduyla hayvanlarını, tarlalarını kısaca tüm mal varlığını satar. Haydar'ın giderken yanında sadece eşini götürmek istemesine rağmen Meryem çocuklarından ayrılmak istemez. Bu nedenle çiftin en küçük çocukları Mehmet Ali de yolculuğa katılır. Aracılar vasıtasıyla önce İstanbul'a, ardından gemiyle Napoli'ye ve nihayetinde Milano'ya ulaşırlar.

Haydar, Meryem ve Mehmet Ali, göçmen kaçakçıları tarafından bir grup düzensiz göçmenle birlikte Alp Dağları üzerinden İsviçre'ye gizlice sokulmak üzere İtalya-İsviçre sınırındaki bir

bölgeye götürülürler. Umud tacirlerinin bölgedeki rehberi konumundaki Massimo'nun havanın kötü olduğunu söylemesi üzerine göçmen kaçakçıları Massimo'yu öldürürler. Ardından grubu dağa sürerek kaçarlar. Başka çareleri kalmayan grup üyeleri dağı kendi başlarına aşmak zorunda kalırlar. Ancak gece olduğunda dağdaki doğa koşulları zorlaşmaya başlar. Yorgunluğun etkisiyle grup üyeleri, birbirlerinden koparak kaybolurlar. Bu sırada Meryem de Haydar ve oğlundan ayrı düşer, üstüne bir de ayağını kırar.

Gruptaki kişilerden birinin sınır karakolu görevlilerince yakalanması üzerine bölgede arama başlatılır. Yapılan arama çalışmaları sonrasında grubun diğer bütün üyeleri sağ olarak bulunur fakat sabaha kadar devam eden aramalarda Haydar ve oğlu Mehmet Ali'nin izine rastlanamaz. Ancak sabah olduğunda, Haydar ve Mehmet Ali bölgede yaşayan biri tarafından bulunarak hastaneye götürülür. Gece boyu soğuğa maruz kalan Mehmet Ali daha fazla dayanamaz ve Haydar'ın kollarında can verir. *Umuda Yolculuk*, Meryem'in oğlunun ölümünü öğrenmesi üzerine attığı çığlıkla sona erer.

Umuda Yolculuk'ta göç, filmin temeline oturtulmuş ve izleyicinin dikkatinin sürekli olarak üzerine çekildiği bir olgu olarak sunulmuştur. Zira film, mekânsal olarak sürekli bir devinim içermekte ve izleyiciye göç olgusunu yaşatmaktadır. Filmin 15-20. dakikalarından itibaren sonuna kadar, ana karakterler sürekli yollardadırlar. Şehirler ve ülkeler değiştirmektedirler. Filmde "umut" ve "daha iyi bir gelecek" gibi sözcüklere yapılan vurgular ile göçmenlerin bakış açısı yansıtılmaya çalışılmaktadır. Göçmenlerin herkes tarafından suistimal edilmesi, izleyicide göçmenlere karşı merhamet duygusu uyandırmaktadır. Filmin odak noktası, göçün güvenlik boyutundan çok insani boyutudur. Bu durum, Meryem, Haydar ve Mehmet Ali'ye yardım eden tır şoföründen -ki bu tır şoförü Mehmet Ali öldüğü zaman ailesini taziyeye dahi gitmiştir- ve Massimo karakterinin göçmen kaçakçılarının havaya aldırış etmeden grubu dağa yollamasına karşı gelmesinde gözlemlenmektedir.

Çekildiği dönem itibarıyla düzensiz göç olgusunun dünya gündemine yeni yeni giriyor olması, filme bugünün bakış açısıyla baktığımızda fazlasıyla kendini hissettirmektedir. Avrupalı devlet görevlileri ve yerel halkın göçmenlere bakışının olumlu olması, göçmen karşıtı (ırkçı) hiçbir söylemin bulunmaması, sahte pasaportların kullanılabilir olması -ki bugün alınan önlemler sayesinde bu durum neredeyse imkânsızdır- ve göçmenlerin nakil koşullarının daha iyi olması ilk göze çarpan hususlardır. Kısacası, duvarların yıkıldığı bir dönemde çekilen *Umuda Yolculuk*, yeni duvarların örülmeye başladığı sürece geçişi de olduğu gibi yansıtmaktadır.

Çalışmada ele alınan konu açısından önemli bir diğer film *Umut Adası* (Mustafa Kara, 2007)'dir. Film, birbirlerinden tamamen farklı kültürlere ve hayatlara sahip kişilerin kaçak yollarla çıktıkları yeni bir başlangıç hayalini konu almaktadır. *Umut Adası*, üç bölüm hâlinde kurgulanmıştır. Birinci bölümde, farklı karakterin hayatlarından kesitler gösterilerek göç etme sebepleri anlatılmaktadır. Filmde herkesin farklı bir göç motivasyonu vardır. İngiltere'ye göç etmek; Kahramanmaraş'ın bir köyünde yaşayan Yusuf için yoksulluktan kurtulmak, Vildan için İngilizcesini geliştirmek, Gazanfer (daha sonra ismini Tuğra olarak değiştirecektir) için zengin olmasına rağmen macera aramak, işlemediği bir cinayetle suçlanan Asil için kaçıp kurtulmak, Umut adlı genç için ise oyuncu olmak anlamına gelmektedir. Farklı farklı hayatları ve hayalleri olan (İngiltere'ye çocuk bakıcılığı yapmak üzere yasal yollarla giden Vildan dışında) bu karakterler, kendilerini insan kaçakçısı Havas'ın teknesinde, açıkta bekleyen gemiye bindirilmek üzere bulurlar.



İkinci bölümde ise göçmenlerin bir yük gemisiyle Fransa'ya yolculukları anlatılır. Düzensiz göçmenler gemide gizli bir kompartımana kilitlenirler. Göçmenler arasında Ortadoğu, Asya ve Afrika'dan gelenler de vardır. Havas, 10 gün sürecek yolculuk boyunca kimsenin dışarı çıkmamasını, kurallara uymayanları denize atacağını söyleyerek tehdit eder. Göçmenler yolculuk boyunca gemi mürettebatının insanlık dışı davranışlarına maruz kalırlar. Gemi Fransa açıklarına geldiğinde filikalara bindirilirler. Bu esnada Fransız Sahil Güvenlik birimine ait bir botun yaklaşması üzerine çıkan kargaşada denize düşen Umut, geminin pervaneleri tarafından yutulur ve İngiltere'ye ulaşmadan ölür. Diğerleri, karaya çıkararak kendilerini bekleyen tırla İngiltere'de ormanlık bir bölgeye götürülür. Göçmenler, kendilerini oraya kadar götüren kaçakçının verdiği bir bidon benzin ile kimliklerini yakarlar ve kendi yollarına, umutlarına ve kaderlerine doğru yeni bir yolculuğa başlarlar.

Filmin üçüncü bölümü, göçmenlerin gittikleri yerde hayata tutunma çabalarına odaklanmaktadır. Vildan, gelmeden önce bulduğu çocuk bakıcılığı işini, çocukların annesinin cinsel istismarından dolayı bırakmak zorunda kalır. Önceden tanıdığı Kader adlı kız arkadaşının yanına taşınır. Kader'in bulduğu bulaşıkçılık işinde tutunamaz. Ardından geçimini sağlayabilmek için gece kulüplerinde dansçı olarak çalışmaya başlar. İlerleyen zamanda ise hayat kadınlığı yapmak zorunda kalır. Kızından haber alamayan babası, İngiltere'ye gelerek uzun süren bir aramadan sonra Vildan'ı bulur ve Türkiye'ye götürür. Filmde temiz Anadolu gencini temsil eden ve babasının mezarından aldığı bir parça toprakla yola çıkan Yusuf, tanıştığı uyuşturucu bağımlısı kadına âşık olduktan sonra uyuşturucu batağına düşer. Sonuçta İngiltere'de tutunamayacağını anlayarak köyüne dönerken, fonda “Dersini almış da ediyor ezber” türküsü çalmaktadır.

Asil ve Gazanfer ise İngiltere'de tutunabilmeyi başarırlar. Çalıştığı işyerinin sahibi İngiliz kadının kızıyla birlikte yaşamaya başlar ve Gazanfer'in maddi desteğiyle, sevgilisinin annesiyle iş ortağı olur. Türkiye'deki sevgilisinin arayarak, asil katilin bulunduğunu, kendisi hakkında beraat kararı verildiğini iletmesi üzerine Türkiye'ye dönmeye karar veren Asil, havaalanı yolunda taksiden inerek kararından vazgeçer. Sadece macera arayışıyla İngiltere'ye gelen Gazanfer, mutlu bir hayat kurmasına rağmen Türkiye'ye geri döner. Türkiye'de artık eski ismi yerine, İngiltere'de aldığı Tuğra Balcıoğlu ismini kullanmaktadır. İngiltere yolculuğu sırasında ve İngiltere'de yaşadıkları macerayı anlatan “Umut Adası” isimli bir kitap yazar. Filmin son sahnesinde Gazanfer, Tuğra Balcıoğlu olarak kitabını imzalamaktadır.

Umuda Yolculuk filminde ana tema, sadece düzensiz göçmenlerin göç yolculuğu sırasında yaşananlarken, *Umut Adası*'nda hem göç yolculuğu hem de göçmenlerin göç ettikleri ülkedeki yaşama tutunma mücadeleleri konu edilmektedir. Bu filmler Türkiye'nin düzensiz göç açısından kaynak ülke olduğu dönemi yansıtmaktadırlar. *Umut Adası* filminin çekildiği 2007 yılında, Türkiye'den kaçak yollarla Avrupa'ya giderken kolluk güçlerince yakalanan Türk vatandaşlarının sayısı 2.476'dır. 2001 Ekonomik Krizi'nin etkisiyle 2001'de 5.304, 2002'de 6.951, 2003'te 5.660 kişi olarak gerçekleşen bu sayı 2004 yılından itibaren düşüş eğilimine girerek, 2004'te 3.341, 2005'te 2.164 ve 2006'da 2.052 kişi olmuştur (Eker, 2008: 346). Bu açıdan bakıldığında *Umut Adası*'nın birkaç yıl gecikmiş bir film olduğunu belirtmek gerekir.

Filmin ilk bölümünde, karakterlerin öyküleri üzerinden göç nedenlerinin çeşitliliğine vurgu yapılmaktadır. İkinci bölümde ise göç yolculuğunun gittikçe tehlikeli hâle geldiği; Sibel'e yönelik tecavüz girişimi ve farklı yemek isteyenlere yemeklerin fahiş fiyatla sunulması vb. örneklerde gösterildiği üzere göçmenlerin her türlü suiistimale açık oldukları, deniz ve kara

sınırlarında önlemlerin artırılmasıyla, Umut'un başına geldiği gibi bu yolculukların ölümle sonuçlanabildiği ortaya konmaktadır. Ayrıca, filmdeki karakterler arasında siyasi nedenlerle göç eden kimse olmamasına rağmen Havas'ın, gemiden indirilmeden önce göçmen grubuna yaptığı konuşmada; İngiltere'ye ulaştıklarında yetkililere, ülkemizde özgürlük yok, ibadet edemiyoruz, işkence görüyoruz şeklinde açıklamalar yapmalarını telkin etmesi, düzensiz göçmenlerin sığınma hukukunu kötüye kullanabildiklerine işaret etmektedir. Bir başka deyişle, vasıflı göçmenler dışında, İngiltere gibi gelişmiş Avrupa ülkelerine göç etmede tek yasal yolun siyasi sığınma başvurusu olduğu ifade edilmektedir.

Filmin üçüncü bölümü, düzensiz göçmenlerin İngiltere giriş öncesi kimliklerini yaktıkları sahneyle başlamaktadır. Bu sahne, göçmenlerin yeni bir hayata başlamalarını sembolize etmenin yanı sıra kimliklerinden koparılmasına da vurgu yapmaktadır. Müteakip sahnelerde ise onların düzensiz koşullarda hayatta kalma çabaları; çalışma koşullarının zorluğu, yine birçok açıdan suüstimalle açık olmaları özellikle Vildan ve Yusuf karakterleri üzerinden aktarılmaktadır. Ayrıca gidilen topluma uyum ile özünü kaybetmeme çelişkisi, Cevdet'in Yusuf ve oğluyla olan diyaloglarında ve Asil ile Hamdi'nin diyalogunda ortaya konmaktadır. Göçün nedenlerini ve sürekliliğini açıklamaya yönelik kuramlar içerisinde (Massey vd.: 1993), göçmenlerin göç etme kararlarında ve gidilen topluma uyumlarında önemli bir unsur olan göçmen ağları bir başka ifadeyle yerleşik bir diasporanın varlığının sosyal sermaye yaratmasının önemi, Cevdet'in Yusuf ve Asil'i işe yerleştirmesi ve Vildan'ın, Kader'in yanına sığınması örnekleri üzerinden işlenmektedir.

İki film arasında dikkat çeken önemli bir fark ise *Umuda Yolculuk*'ta göçmen gurubunu tamamen Türkiye'den gelenler oluşturmasına rağmen, *Umut Adası*'ndaki grupta Türkiye'den gelenlerin yanı sıra Ortadoğu, Asya ve Afrika ülkelerinden geldikleri anlaşılan göçmenlerin de bulunmasıdır. Bu durum; iki film arasındaki dönemde düzensiz göçün uluslararası bir hâl aldığı göstermektedir. Göç literatüründe; göçmenlere, bazen gönüllü ama çoğunlukla kâr amaçlı olarak hizmet veren yapıların ve yeraltı organizasyonlarının ortaya çıkması "Kurumsal Kuram" kapsamında açıklanmaktadır. Uluslararası göçü destekleyen, devamını ve artmasını sağlayan organizasyonlar çoğaldıkça, uluslararası göç akımları daha da kurumsallaşmakta ve bu durum göçü yaratan faktörlerden bağımsız bir faktör hâline gelmektedir (Massey vd.: 1993). Bu dönemde, düzensiz göçle ilgili uluslararası suç örgütlerine karşı yine uluslararası önlemlerin alınmaya başlaması dikkat çekmektedir.

"Sınıraşan Örgütlü Suçlara Karşı Birleşmiş Milletler Sözleşmesi" ve bu sözleşmeye ekli iki adet protokol, "İnsan Ticaretinin, Özellikle Kadın ve Çocuk Ticaretinin Önlenmesine, Durdurulmasına ve Cezalandırılmasına İlişkin Protokol" ile "Kara, Deniz ve Hava Yoluyla Göçmen Kaçakçılığına Karşı Protokol", 12-13 Aralık 2000 tarihinde İtalya'nın Palermo kentinde düzenlenen bir konferansla üye ülkelerin imzasına açılmış ve 136 ülke ile birlikte, 13 Aralık 2000 tarihinde Türkiye tarafından da imzalanmıştır. Anılan sözleşme, 30 Ocak 2003 tarihinde TBMM'de kabul edilmiş ve 25014 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan 4800, 4803 ve 4804 sayılı kanunlarla iç hukuka dâhil edilmiştir (Resmî Gazete, 4 Şubat 2003).

Transit Ülke Olarak Türkiye: *Rıza, Denizden Gelen, Sınırdakiler, Kumun Tadı ve Daha*

11 Eylül 2001 New York saldırılarının ardından Afganistan'a yapılan uluslararası müdahale, 2003 yılında başlayan İkinci Körfez Savaşı ve 2006 yılında İsrail ile Lübnan Hizbullah'ı arasındaki çatışmalar bahse konu bölgelerden gelen göç akımlarını artırmıştır (Eker, 2008: 171-



175). Devamında, 2008 yılı Küresel Finansal Kriz ve 2011 yılında Arap Baharı ile başlayan ve Suriye sorunu ile derinleşen Mülteci Krizi, Avrupa Birliği (AB) ülkelerinde derin etkiler yapmış; göçmenlere yönelik tepkilerin artmasına yol açmıştır. 2015 yılının yaz aylarında doruk noktasına ulaşan ve İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana yaşanan en büyük hacimli mülteci krizi karşısında AB ülkeleri, konuyu ulusal güvenliklerini tehdit eden bir mesele olarak ele alıp polisiye ve askerî yöntemlerle önlemekten öte bir çözüm geliştirememişlerdir. 2008 yılı Küresel Finansal Krizi'nden fazla etkilenmeyen Türkiye, Mülteci Krizi'nin tam ortasında yer almış ve etkilerini yakıcı bir şekilde hissetmiştir. Ancak Türkiye, konunun insanî boyutunu da göz ardı etmeden bu dönemde dünyada en çok mülteci ve sığınmacı barındıran ülke olarak tarih sahnesindeki yerini almıştır (Kaiser & Kaya, 2018: 417).

Bu süreçte Türkiye, düzensiz göç açısından en önemli transit ülke olurken bir yandan da göçmenlerin gitmek ve yaşamak için can attıkları tam anlamıyla bir hedef ülke olmasa bile mülteci, sığınmacı ve düzensiz göçmenlerin uzun süre kaldıkları bir hedef ülke (uzun süreli transit ülke ya da nihai olmayan hedef ülke) konumuna evrilmiştir. Bunda; 22 Temmuz 2019 tarihinde Türkiye tarafından askıya alınan (Milliyet Gazetesi, 23 Temmuz 2019), 16 Aralık 2013 tarihli AB-Türkiye Geri Kabul Anlaşması ve bu anlaşmanın üçüncü ülke vatandaşları ile ilgili hükmünün uygulamasını öne çeken (Anlaşmaya göre, 01 Ekim 2017 idi), 18 Mart 2016'da yürürlüğe giren AB-Türkiye Mülteci Mutabakatı önemli bir etken olmuştur (Yıldırım Mat & Özdan, 2018: 37-38), (Kaiser & Kaya, 2018: 423).

Yukarıda incelenen filmlerden farklı biçimde, Türkiye'nin kaynak ülke değil bir transit ülkesi olarak ele alındığı ilk film olan *Rıza*, (Tayfun Pirselimoglu, 2007) yeni bir döneme girildiğinin habercisidir. Ancak en başta belirtmek gerekir ki bu film bir göç filmi değildir. *Pus* (2009) ve *Saç* (2010) ile birlikte Pirselimoglu'nun "Ölüm ve Vicdan Üçlemesi" adı verilen üçlemesini oluşturmaktadır. Durğut (2013: 4), bu üçlemenin; ideolojik kurgu üzerinden kurulan mekân ve stereotipleştirmenin söz konusu olduğu kimliği, film karakterlerini nesneleştirmeden, kent mekânına bireysel ve parçalı bir bakış açısı getirerek 2000'li yıllar sinemamızda mekân ve kimliğe farklı bir yaklaşım ortaya koyduğunu belirtmektedir.

Senaryosu da Pirselimoglu tarafından yazılan *Rıza*'da; İstanbul ile Adana arasında taşımacılık yapan bir kamyon şoförü olan Rıza'nın (Rıza Akın) öyküsü anlatılmaktadır. Hayattaki tek varlığı olan ve ipotekle aldığı kamyonu İstanbul'a geldiği son seferde büyük bir arıza yapar. Kamyonun tamiri için yeterli parası yoktur ve çaresizce para aramaya başlar. İstanbul'un Eminönü semtinde çok eski ve izbe bir otelde kalan Rıza, o kadar çaresizdir ki para istemek amacıyla yıllar önce terk ettiği eski sevgilisi Aysel'e (Nurcan Eren) bile gider. Fakat Aysel, Rıza'yı kovar. Kamyonunu kurtarmak için hiçbir çaresi kalmayan Rıza, sonunda aynı otelde kızıyla birlikte kalan Afgan göçmen Gulam'ı (Muhammed Cangören) öldürür ve onların Türkiye'den Avrupa'ya gitmek için kullanacakları parayı çalar. Gulam'ın cesedi ise ancak günler sonra bulunacaktır.

Düzensiz göçü ana tema olarak işleyen bir film olmasa da *Rıza*; düzensiz göçmenlerin her türlü kötülüğe açık ve çaresiz olduklarını, genellikle yoksulların kaldığı yerlerde barınmak zorunda kaldıklarını ve toplumla iç içe olsalar bile aslında fark edilmeyen, öldürüldüklerinde bile cesetleri günler sonra bulunan alt tabakadakilere bir parçası olduklarını gözler önüne sermesi açısından önem taşımaktadır.

Türkiye'nin açık bir biçimde transit ülke olarak ele alındığı *Denizden Gelen* (2010) adlı filmin yönetmenliğini Nesli Çölgeçen yapmış, senaryosunu Ersin Kana yazmıştır. Filmde Halil Temel

(Onur Saylak) karakteri, babasının zoruyla polis olmuş, film boyunca duygusal gelgitler yaşayan biri olarak tanımlanmıştır. Film, Halil Temel'in Afrikalı bir göçmenin ölümüne yol açtığı gerekçesiyle yargılandığı mahkeme duruşmasıyla başlamaktadır. Görevinden ayrılan Halil Temel, doğup büyüdüğü Dalyan'a geri döner. Olayın vicdani sorumluluğunu üzerinde hisseden Halil Temel, bir gün sahilde uzanırken, denizde küçük bir çocuğu (Jordan) fark eder. Gece kaçak yollarla Avrupa'ya gitmek isteyen göçmen grubunun teknelerinin alabora olması sonucu göçmenler denize düşmüştür. Zira göçmen kaçakçısı şahıs tekneyi, kullanmayı hiç bilmeyen göçmenlerden birine bırakarak, yedeğinde getirdiği başka bir tekneyle geri dönmüştür. Olayda, Jordan'ın annesi hayatını kaybeder, Halil ise Jordan'ı hastaneye kaldırarak hayatını kurtarır.

Yaren (Ahu Türkpençe) ile Halil hastanede pek de hoş olmayan bir şekilde tanıştıktan sonra Halil, Jordan ve Yaren üçlüsü arasında yeni bir ilişki başlar. Hastanede müşahede altında tutulan Jordan, polisler tarafından geldiği yere gönderilmek istenmektedir. Fakat başlangıçta da bahsettiğimiz üzere Halil'in yaşadığı vicdani sorumluluk Jordan'ı sahiplenmesine sebebiyet verir. Halil, göçmenlerin ülkelerine geri gönderilmek üzere kondukları spor salonundan kaçan Jordan'ı, evinde polisten saklamaya başlar. Yaren ile Halil arasındaki duygusal yoğunluk da Halil'i buna yöneltir. Yaren ve Halil ikilisi Jordan'ı Yunanistan'daki babasına ulaştırmaya çalışırlar. Jordan'ın babası, çalıştığı yerden izin alamadığını, en kısa zamanda geri dönüp Jordan'ı alacağını söyler. Polislerin Jordan'ın kaçtığını öğrenmesi üzerine Halil, Jordan'ı kendi babasının evinde bir süre daha saklar. Ancak polis, Jordan'ı bulup Çocuk Esirgeme Kurumu'na teslim eder. Durumu tamamen içselleştiren Halil, Jordan'ı kaçıtır ve babasına teslim etmek için Yunanistan'a gitme kararı alır. Film, Halil ve Jordan'ın bindiği teknenin batması sonucu, Halil'in ölümü ve Jordan'ın sağ kurtulmasıyla son bulur.

Türkiye'nin transit ülke paradigmasına ilişkin birçok sahnenin yer aldığı filmde, göçmenlerin yaşadıkları zorluklar, göçmen kaçakçısının göçmenleri teknede bırakıp dönmesi örneğinde olduğu gibi uğradıkları suüstimmaller, göçmen ölümlerinin televizyonlarda haber oluş biçimi gibi hususlar ön plana çıkmaktadır. Filmde dikkat çeken bir unsur da polisin ve diğer devlet görevlilerinin düzensiz göçmenleri geçici olarak barındırma ve geri gönderme çalışmalarına yer vermesidir. Buna karşılık göçmenler ise geri gönderilme endişesiyle kimliklerini ve uyruklarını gizlemeye çabalamaktadırlar. Zira Türkiye, 2001 yılından itibaren düzensiz göçmenlerin geldikleri ülkelerle "Geri Kabul Anlaşması" imzalama çabalarına hız vermiştir (Eker, 2008: 424-425). Bugüne kadar Suriye, Yunanistan, Kırgızistan, Romanya, Ukrayna, Pakistan, Rusya, Nijerya, Bosna-Hersek, Yemen, Moldova, Belarus, Karadağ, Kosova, Norveç ve Avrupa Birliği ile geri kabul anlaşması imzalanmıştır (GİGMA).

Bu konuyla ilgili çekilen ilginç bir film de *Sınırdakiler* (Tuna Kaptan, Felicitas Sonvillaadlı, 2013) adlı kısa belgesel filmidir. Filmde, Türkiye-Yunanistan sınırında, genelde Suriyelilerden oluşan düzensiz göçmenleri Yunanistan'a geçiren Suriyeli ve Filistinli iki göçmen kaçakçısının (Naser ve Ali) başlarından geçenler anlatılmaktadır. AB'nin desteğiyle Yunanistan'ın sınıra tel örgü çekmesi ve güvenlik önlemlerini artırmasıyla göçmen kaçakçılarının işleri bozulmakta ve Yunanistan'a geçebilen "müşteri" sayısı azalmaktadır.

Gerçekten de 2011 Mülteci Krizi sonrasında 2012 yılının ilk altı aylık döneminde, tüm AB sınırlarında yapılan yakalamaların neredeyse %60'ı Yunanistan-Türkiye kara sınırında gerçekleşmiştir. Yakalamalar, 2012 Temmuz ayında zirve yaparak 7.000'in üzerine çıkmıştır. Yunanlı yetkililer bu göç dalgasına, 2012 Ağustos ayı başında sınır güvenlik operasyonlarını başlatarak karşılık vermişlerdir. Ayrıca Türk-Yunan sınırında, sınırı Meriç Nehri'nin çizmediği



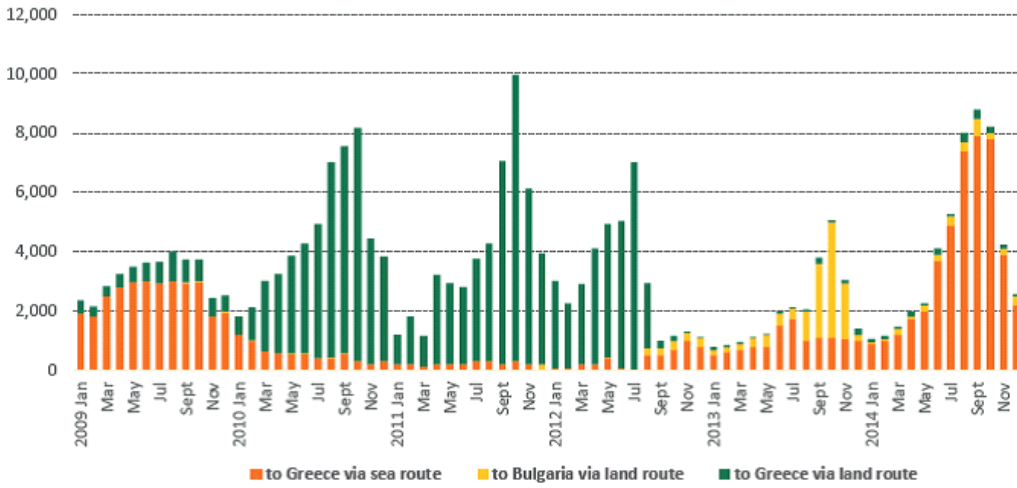
kara sınırına yapılan 12.5 kilometrelik tel örgü inşasını hızlandırarak aynı yıl sonunda tamamlamışlardır. Sonuçta, bu sınırdan geçişlerde çok önemli bir azalma kaydedilmiştir (Eker, 2014: 141-142). 2012 yılı sonunda tamamlanan tel örgüye, sinemanın, çok kısa bir süre sonra 2013 yılında verdiği tepki dikkate değerdir. Ayrıca, *Sınırdakiler* filminde, diğer filmlerin aksine göçmen kaçakçılarının da yabancı uyruklu olmasının, göçün daha da uluslararası bir nitelik kazandığını, göçmen ağlarının yarattığı sosyal sermayeyi ve kurumsallaşmayı göstermektedir.

Türkiye'nin transit ülke pozisyonuna vurgu yapan diğer bir film *Kumun Tadı* (Melisa Önel, 2014)'dır. Senaryosu Feride Çiçekoğlu ve Melisa Önel tarafından yazılan filmde Mustafa Uzunyılmaz'ın canlandığı Ali karakteri hem kömür ticareti yapan hem de kaçak yollarla yurt dışına göçmen taşıyan bir kişidir. Filmin etrafında şekillendiği ve Timuçin Esen'in oynadığı karakter olan Hamit ise Ali ile birlikte çalışmakta ve Ali'nin verdiği komisyonla geçimini sağlamaktadır. Yurt dışından bir araştırma programı kapsamında Türkiye'ye gelen ve botanik bilimci olan Denise (Mira Furlan) ile Hamit'in arasında filizlenen aşk, Hamit'i hayata bağlayan tek şeydir.

Ali'nin kömür işletmesinde çalışan ve göçmen kaçakçılığı işinde de yardımcı olan Mehmet (Ahmet Rifat Şungar) ise sürekli olarak Ali ile Hamit arasında kalan, özünde saf ve temiz bir karakterdir. Ali'nin sahildeki kulübesinde gizli gizli buluşan Denise ve Hamit'in ilişkisi ve Mehmet'in günlük rutinlerine yer veren filmin ilk yarım saatinin ardından, ikinci kısımda göçmenlerin, yurt dışına kaçırılacakları gün yoldaki jandarma kontrolü yüzünden bir ahırda kapana kısılması anlatılır. Göçmenlerle birlikte yaşadıkları, Denise ve Hamit'in ilişkilerinde bir kırılmaya yol açar. Bu arada Denise'in, onu araştırma için gönderen üniversite tarafından geri çağırılması Hamit'in hayata tutunduğu tek dalın kesilmesi anlamına gelmektedir. Ali, Hamit ve Mehmet, kapana kısılmış göçmenleri iki gün sonra yurt dışına çıkarmak üzere sahile doğru götürürler. Denise'in artık olmayışı ve kendini küçük bir yerde sıkışık kalmış hissetmesi nedeniyle Hamit de göçmenlerle aynı tekneye binerek Karadeniz'e açılır. Film kıyıya vurmuş cesetlerin görüntüleriyle son bulur.

Kumun Tadı filminde dikkat çeken bir husus, düzensiz göç ve göçmenlere dair vurguların ikincil planda, adeta arka fonda kalması, daha çok karakterlerin ruhsal buhranlarının ve ikili ilişkilerin ön plana çıkmasıdır. Murat Tolga Şen de bu filme ilişkin eleştiri yazısında "Evet, bu filmde Türkiye üzerinden başka ülkelere geçmek isteyen göçmenler var ama bu bir mülteci filmi değil." diyerek bu konuya vurgu yapmaktadır. Oysa *Rıza* filmi hariç bundan önce incelediğimiz filmlerde, göç olgusu genellikle filmlerin merkezine yerleştirilmiş ve ana tema olarak kurgulanmıştır. *Kumun Tadı*'nda, göçmenlere ilişkin sahne sayısının az olması ve daha çok göçmen kaçakçısı Hamit'in gündelik hayatına ve ruhsal gelgitlerine odaklanılması; filmin çekildiği dönemin, Mülteci Krizi'nin etkilerinin zirveye çıktığı ve düzensiz göçün toplumsal hayatımızda yavaş yavaş kanıksanmaya başladığı dönemle örtüştüğü de bir gerçektir.

Ayrıca filmde "Karadeniz'den yola çıkan bir göç öyküsü" anlatılması da filmin yapım tarihi nedeniyle önemlidir. Yukarıda belirtildiği gibi Yunanistan'ın düzensiz göçe yönelik aldığı önlemler sonucunda, bu ülkenin kara ve deniz sınırlarındaki düzensiz geçişler önemli ölçüde azalmıştır. Bu durum Şekil: 1'den (UNODC, 2018: 26) açık bir şekilde anlaşılmaktadır.

Şekil 1. Kara ve deniz sınırları yoluyla Türkiye'den AB'ye düzensiz sınır geçişleri**Number of irregular border crossings from Turkey to the EU by route, January 2009–December 2014**

Source: Frontex.

Karadeniz'de denizden göçmen kaçakçılığı faaliyetlerinin yakın tarihte ilk defa görülmesi de bu arayışların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Karşılıklı sahilleri uzak, deniz ve hava koşulları zorlu, kıyı şeritleri fazla girintili-çıkıntılı olmayan Karadeniz'de dahi göçmen kaçakçılığı faaliyetleri denenmeye başlanmıştır. Haziran 2013-Mart 2014 döneminde Karadeniz'de Türkiye, Romanya ve Bulgaristan tarafından tespit edilebilen 9 olayda toplam 431 düzensiz göçmen ve 9 göçmen kaçakçısı yakalanmıştır (Eker, 2014: 148-153).

Mülteci Krizi'nin zirveye çıktığı ve konuya dünyanın ama en başta ülkemizin yoğun bir şekilde kilitlendiği bir süreçte çekilen *Daha (Onur Saylak, 2017)* adlı film bu bağlamda incelenen son filmidir. Hakan Günday'ın aynı adlı romanından (Günday, 2013) uyarlanan filmin senaryosu, kitabın yazarı Hakan Günday ve Doğu Yaşar Akal tarafından yazılmıştır. Film, henüz 14 yaşında bir çocuk olan Gaza ile babası arasındaki sorunlu bir ilişki çerçevesinde şekillenmektedir. Gaza'nın gelişim süreci ve bu dönemde yaşadığı ruhsal değişimler de temanın önemli bir parçasıdır. Gaza'nın babası olan ve Ahmet Mümtaz Taylan tarafından canlandırılan Ahad, oğlu Gaza ile birlikte Ege'nin bir sahil kasabasında yaşamaktadır. Geçimini göçmen kaçakçılığıyla sağlayan Ahad, eşinden ayrılmış ve oğluna kendi istediği hayatı dayatmaya çalışan kötü bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahad'ın gizli deposu, düzensiz göçmenlerin deniz yoluyla gönderilmeden önce toplandıkları son duraktır. Gaza, babasının zoruyla göçmenlere gardiyanlık yapan bir ortaokul öğrencisidir. Derslerinde başarılıdır ve öğrenim hayatını devam ettirmek istemektedir. Ahad ise oğlunun okulu bırakmasını ve yanında kalmasını istemektedir.

Baba ve oğul arasındaki bu çatışma, Gaza'nın ruhsal durumunun olumsuz yönde değiştirmektedir. Depolarına gelen göçmenlere insanlık dışı davranışlarda bulunan Ahad ve diğer suç ortaklarıyla birlikte bu işi yapmaya zorlanan Gaza, bu arada babasından gizleyerek girdiği sınav sonucunda İstanbul Kabataş Erkek Lisesi'ni kazanmıştır. Babasını ve yaptığı işi terk etmek amacıyla İstanbul'a kaçmaya çalışan Gaza'yı, Ahad'ın suç ortağı Yadıgâr



yakalayarak babasına teslim eder. Bu olaydan sonra Gaza, yaptığı gardiyanlık işini daha da benimser. Gaza, Ahad'ın göçmenlere yaptığı insanlık dışı muamelelere sessiz kalamasa da üzerine yapışan suçlu hayatından da kopmamakta ve film bu ikilem üzerinden ilerlemektedir. Gaza, filmin ilerleyen bölümlerinde içine doğduğu bu suç bataklığından kaçışın imkânsız olduğunu kabul eder ve babasını öldürterek kendi hayatının ve yaptığı işin tek patronu olmaya karar verir. Babasının ölümünden sonra göçmenlerle tamamen kendi ilgilenmeye başlayan Gaza, göçmenlerin kaldığı depoyu koğuş benzeri bir yere çevirir ve buranın kendi tabiriyle hükümdarı olur. Bunları yaparken, aslında Ahad'dan da gaddar bir kişiye dönüşen Gaza için hayat, hiç de gitmek istemediği bir yöne dönmektedir.

Daha filmi ile ilgili yapılan yorumlar, özellikle Ahmet Mümtaz Taylan ve Hayat Van Eck'in oyunculuklarıyla filme damga vurdukları yönündedir. Dorsay (2018), Ahmet Mümtaz Taylan ile ilgili olarak "... *kuşkusuz hayatinin rolünü oynuyor.*" diye görüş belirttikten sonra Hayat Van Eck ile ilgili olarak "*Doğrusu gerçek bir yetenek karşısındayız.*" yorumunda bulunmaktadır. Uğur Vardan (2019) ise filmde baba-oğul çatışmasının ve kaçak göçmenlerin durumlarının ele alındığı psikolojik çözümlerinin birbirlerinin önüne geçmeden dengelendiğini, "...*bu ilk filmde Seylak, oldukça etkileyici bir dünya kurmanın ve bu dünya içinde hem baba-oğul hem de ikilinin göçmenlerle ilişkisi üzerinden meselelere derinlikli bir psikolojik bakış atmanın üstesinden geliyor.*" şeklinde ifade etmektedir. Belirtmek gerekir ki filmlerde düzensiz göç trajedisinin filmin karakterlerinin gölgesinde kalması, konunun sadece bir arka fon hâline dönüşmesi riskini barındırmaktadır. Yukarıda belirtildiği üzere *Kumun Tadî*'nda hissedilen bu risk, *Daha* filminde dengeli bir anlatımla azaltılmış görünmektedir. Aksi takdirde, düzensiz göçmenlerin "insani güvenlik" açısından yaşadıkları sıkıntıların önemsizleşmesi kaçınılmaz olacaktır.

Hedef Ülkeye Dönüşen Türkiye: 40

Bilindiği üzere kaçak yollardan göç etmenin maliyeti, yasal yollara göre çok daha yüksektir. Birleşmiş Milletler Uyuşturucu ve Suç Ofisi (United Nations Office on Drugs and Crime-UNODC), 2016 yılında en az 2,5 milyon kişinin düzensiz yollarla göç ettiğini ve göçmen kaçakçılarının yıllık minimum 5,5-7 milyar dolar gelir elde ettiklerini tahmin etmektedir. Örneğin, Akdeniz'de kullanılan üç ulaşım rotasından (Batı ve Orta Akdeniz ile Ege Denizi) tahminen 375.000 kişinin geçtiği ve bu göçmenlerin geçişinden 320-550 milyon dolar gelir elde edildiği hesaplanmıştır (UNODC, 2018: 22). Bu veriye göre bir kişinin geçiş maliyetinin 850-1500 dolar arasında değiştiğini söyleyebiliriz. Hesaplanan bu maliyet, sadece yolculuğun son aşaması için geçerlidir. Yolculuğun diğer aşamalarını da düşündüğümüzde söz konusu maliyetler çok daha yükseğe çıkmaktadır.

Normalde, ekonomik şartları böyle bir yolculuğu yasal yollarla bile yapmaya elvermeyen düzensiz göçmenlerin, böylesine uzun bir yolu aralıksız olarak gitmeleri çok zordur. Düzensiz göçmenlerin ara duraklardaki belli ülkelerde çalışarak bir sonraki yolculuk için para biriktirdikleri bilinen bir gerçektir. Avrupa'ya geçişte sınır ülkesi olan Türkiye için de bu durum geçerlidir. Transit göçün bir başka biçimi olsa da bu durum, düzensiz göçmenlerin ülkemizde daha uzun süre kalmaları nedeniyle farklı bir özellik arz etmektedir. Kayıt dışı olarak çalışan bu kişiler, suç teşkil eden bazı işleri yapabilmekte veya daha zor çalışma koşullarını daha az para karşılığı kabul etmektedirler.

Bu durumda, toplumla neredeyse hiç temas etmeden yapılan transit geçişlerden farklı olarak ülkemiz, geçici de olsa "hedef ülke" paradigması ile karşı karşıya gelmektedir. Bunun da ötesinde Göç İdaresi Genel Müdürlüğü (GİGM) verilerine göre 21 Ekim 2021 tarihi itibarıyla;

ülkemizde “geçici koruma” altında bulunan 3.723.674 Suriyeliyi, ikamet izni ile yaşayan 1.232.448 yabancı uyruklu kişiyi ve 2020 yılsonu itibarıyla sayıları 31.334’ü bulan uluslararası koruma başvurusunda bulunan yabancı ülke vatandaşlarını düşündüğümüzde bu durum daha net bir şekilde görülmektedir (GİGMb, GİGMc ve GİGMd, 2021).

Türkiye’de, son yıllarda özellikle Mülteci Krizi’nden sonra daha belirgin bir hâl alan bu paradigma değişimi sinemamıza da yansımıştır. Bu çerçevede incelenen 40 (*Emre Şahin, 2009*) filmi, yönetmenin senaryosunu da yazdığı ilk uzun metrajlı filmidir. Düzensiz göç ile iç göçün birlikte ele alındığı film, İstanbul’a farklı hayat öyküleriyle gelmiş üç kişinin tesadüfler sonucu içi para dolu aynı çantanın peşine düşmeleri üzerine kurgulanmıştır. Bu çantanın içindeki para, onlar için hayallerini gerçekleştirmek, geleceklerini kurmak, kısaca “umut” anlamına gelmektedir. Ancak, üçü de filmde çantayı bulurlar ve kaybederler. Sayıların gizemi ve kader, filmdeki diğer belirgin vurgulardır.

Ruhsal açıdan sürekli bir arayış içinde bulunan ve numeroloji ile ilgilenen Sevda hemşire, kendine rakamlardan bir umut dünyası kurmuştur. Metin ise çocuk yaşta kaybeden, annesini döven babasını öldürerek Sivas’ın bir köyünden İstanbul’a kaçmıştır. Cezaevine düşmüş ve 15 yıl yattıktan sonra çıkmıştır. Taksiciliğin yanı sıra mafyaya kuryelik yapmaktadır. Metin, ulaştırılmak üzere kendisine teslim edilen para çantasını, birlikte olduğu kadının evinde unuttur. Artık Metin’in hayatı tehlikededir. Kendini lanetlenmiş olarak gören Metin’e göre hayat hep kötüye gitmektedir.

Metin’in tam zıddı bir karakter olan Godwill’e ise ailesi, onu Tanrı’nın bir armağanı olarak gördükleri için bu ismi koymuşlardır. Nijeryalı bir düzensiz göçmen olan Godwill, ilkokulda âşık olduğu ve Paris’te okuyan bir zengin aile kızının yanına gitmek amacıyla umut yolculuğuna çıkmıştır. Zorlukla biriktirdiği parayla kaçak yollardan Avrupa’ya ulaşmak için bir yük gemisinin konteynırına bindirilir. Ancak Hamburg’a gidecek olan gemi, Godwill’in bindiği konteynırı İstanbul’da indirir. Kendisinin Tanrı tarafından seçilmiş olduğuna inanan (çünkü köyünün ihtiyarları öyle demişlerdir) Godwill hayalinden vazgeçmez ve İstanbul’da kayıt dışı olarak çalışıp para biriktirir. Fakat biriktirdiği para, yardımcı olduğu bir kadın tarafından çalınır. Vazgeçmeyi asla düşünmeyen Godwill’in hayalini gerçekleştirme mücadelesi sürecektir. İstanbul Tarlabası’nın mekân olarak kullanıldığı filmde, göçmenlerin sağlıksız koşullarda, güvencesiz ve düşük ücretlerle çalıştırılmaları, toplumun onları ötekileştiren bakış açısı ortaya konmaktadır. Film boyunca düzensiz göçmenlerin yaşadıkları trajik öykülere atıflar yapılmaktadır.

Sonuç

Dünyada düzensiz göç ile ilgili gelişmelerin merkezinde yer alan Türkiye, göç hareketlerinin dönüşümü kapsamında ağırlıklı olarak transit ülke olsa da aynı zamanda kaynak ve hedef ülke özelliği de sergilemektedir. Sinemamızda, çalışma kapsamında incelenen ve düzensiz göçü konu alan filmlerde bu özellikler, açık bir şekilde görülmektedir.

1991 tarihli *Umuda Yolculuk* bu konuda dünyada da öncül filmlerden birisidir. 1975’te gösterime giren *Otobüs* filminde, kaçak göç olgusu sadece birkaç replikle bahsedilen bir konuyken, gerçek bir yaşam öyküsünden yola çıkan *Umuda Yolculuk* konuyu tüm çıplaklığıyla ortaya koymuştur. *Umut Adası* filmi ise Türkiye’nin kaynak ülke paradigmasıyla çekilmiş bir filmidir ve 2001 yılında Türkiye’de yaşanan ekonomik krizin yansıması olarak değerlendirilebilir. Türkiye’nin kaynak ülke olduğu bu iki film, düzensiz göçmenin yaşadığı



zorlukların yanı sıra, dış göç veren Türkiye’den göç sebeplerini ve *Umut Adası* örneğindeki gibi göçmenlerin gittikleri ülkeden beklentilerini, yaşama tutunma çabası veya geri dönme umutlarını ve göçmen ağlarının sağladığı imkânları ifade eden sosyolojik tespitlerde bulunmaktadır. Bu anlamda, 1960’lı yıllardaki iç göç filmlerine paralel izleklerle anlatının şekillendiği tespiti yapmak mümkündür. Filmdeki göçmen grubunun sadece Türkiye’den gelenlerden oluşmaması nedeniyle, *Umut Adası*’nın Türkiye’nin transit ülke özelliğine az da olsa atf yaptığı söylenebilir.

Diğer taraftan coğrafi konumu nedeniyle Türkiye, düzensiz göç bağlamında transit ülke özelliğini her dönemde sergilemiştir. Ancak Türkiye’nin bu özelliği, Avrupa’nın birçok ülkesini derinden sarsan ve göçmenlere karşı tepkileri artırarak konunun ırkçılık ve yabancı düşmanlığı boyutuna taşınmasına neden olan 2008 Küresel Finansal Krizi ve 2011 Mülteci Krizi ile daha da ön plana çıkmıştır. Ana teması düzensiz göç olmamakla beraber Türkiye’nin transit ülke özelliğine ve göçmenlerin zorlu yaşam şartlarını gösteren *Rıza* filminin ardından 2010 yılında gösterime giren *Denizden Gelen* filmi, Türkiye’nin transit ülke özelliğinin açık bir biçimde işlendiği ilk film olması açısından önem taşımaktadır. Zira bu süreçte Avrupa’dan, Türkiye’nin düzensiz göçle mücadeleyi artırmasına yönelik talepler çoğalmıştır.

2013 yılında belgesel kısa film olarak çekilen *Sınırdakiler* ise Yunanistan ve Bulgaristan’ın 2012-2013 yıllarında AB’nin desteğiyle, Türkiye ile kara sınırlarına ördükleri duvarlara karşı sığağı sığağına konmuş bir tepkidir. Diğer filmlerin aksine bu filmdeki göçmen kaçakçılarının yabancı uyruklu olması, göçün gün geçtikçe uluslararası bir nitelik kazanarak kurumsallaştığını göstermesi açısından önemlidir. Düzensiz göç olgusunu ikincil bir tema olarak ele alan 2014 yapımı *Kumun Tadı* filmi de döneminin bu konudaki gerçekliğini ortaya koymaktadır. Karadeniz üzerinden Avrupa’ya geçmeye çalışanların konu edildiği filmin bu tercihi bilinçli olarak mı yaptığı bilinmemekle birlikte, ele aldığı göç yolu, transit ülke Türkiye’den geçiş için çare arayışlarının yansımalarıdır. Zira o döneme kadar düzensiz göç hareketlerine fazla rastlanmayan Karadeniz’de ilk defa ciddi bir göçmen kaçakçılığı faaliyeti bu süreçte görülmüştür. Yunanistan ve Bulgaristan kara sınırlarında ve Ege’de artırılan güvenlik önlemlerinin bir sonucu olarak göçmen kaçakçıları Karadeniz rotalarını denemek zorunda kalmışlardır.

2015 yılında Suriye İç Savaşı’nın derinleşmesiyle zirve yapan Mülteci Krizi’nin ardından Türkiye ve AB gündeminin en önemli maddelerinden biri hâline gelen düzensiz göçe ilişkin 2017 yılında vizyona giren *Daba* ise hem sorunun ele alınış biçimi hem de oyuncularının başarısıyla dikkat çekmiştir. *Kumun Tadı*’nda olduğu gibi *Daba*’da da filme konu olan düzensiz göçmenlerin bekletildiği mekânların ve geçiş yolculuğunun zorlu koşulları, hâlen devam eden mülteci krizinin gerçekliklerini ortaya sermektedir. Çok yüksek bedeller ödenerek yapılan, asgari yaşam koşullarının dahi sağlanmadığı bu yolculuklarda kötü muamele görmeleri ve aldatılmaları olağanlaşmıştır.

Öte yandan, Türkiye’nin transit ülke konumunda olduğu bu filmlerde ele alınan düzensiz göç trajedisinin filmin karakterlerinin gölgesinde kalması, konunun sadece bir arka fon hâline dönüşmesi riskini barındırmaktadır. *Kumun Tadı*’nda hissedilen bu risk, *Daba* filminde dengeli bir anlatımla azaltılmış görünmektedir. Aksi takdirde, konunun kanıksanması ve düzensiz göçmenlerin “insani güvenlik” açısından yaşadıkları sıkıntıların önemsizleşmesi kaçınılmaz olacaktır.

Düzensiz göç bağlamında Türkiye'nin, sığınmacıların ve düzensiz göçmenlerin uzun süre kalınan transit ülke ya da nihai olmayan hedef ülke hâline dönüştüğü yadsınamaz bir gerçektir. Bu nedenle göçmenlerin Türkiye'deki yaşam koşullarının ve toplumun göçmenlere bakışının işlendiği filmler de yapılmaya başlanmıştır. 40, bu filmlerin çarpıcı bir örneğidir. Nihai olmayan hedef ülkeye dönüşen Türkiye'de göçmenler önemli iç sorunlarından biri olarak yansırken, betimsel anlatısı yapılan filmlerde düzensiz göçmenlerin durumunun içselleştirilir hâle geldiği de gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak, Türk sinemasında düzensiz göçe ilişkin filmlerin göç tarihi ve sosyolojisi açısından Türkiye'nin konumunu yansıtan bir tarihsellik izleği oluşturdukları görülmektedir. Önümüzdeki dönemde bu bağlamda çekilecek filmlerin artacağını öngörmek yanlış olmayacaktır. Bunlara, ülkemizde yaşayan göçmenlerin ya da ikinci kuşakların çekecekleri filmlerle, Avrupa sinemasında 2000'li yıllarda ortaya çıkan "Göçmen Sineması" benzeri bir halkanın eklenmesinin söz konusu olacağı değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Abadan Unat, N. (2002). *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Abadan Unat, N. (2015). Türkiye'nin Son Elli Yıllık Emek Göçü: Yorum, Eleştiri, Öngörü. Erdoğan, M. M., & Kaya, A. (Eds.), *Türkiye'nin Göç Tarihi: 14. Yüzyıldan 21. Yüzyula Türkiye'ye Göçler* (ss. 259-276). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akpınar B., & Can, Ö. (Yapımcılar), Çolgeçen N. (Yönetmen). (2010). *Denizden Gelen* [Sinema Film]. Türkiye: Videomite.
- Aksoy, T. & Gören, Ş. (Yapımcılar) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1988). *Polizei* [Sinema Film]. Batı Almanya: Penta Films.
- Alcazar, A. (2015). Horace Ové, Cultural Icon, *Caribbean Quarterly* 61:2-3, 143-146.
- Anık, M. (2012). Türk Sinemasında Yurtdışına Göç Olgusu. Yılmaz, E. (Ed.), *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler* (ss. 31-58). İstanbul: Başka Yerler Yayıncılık.
- Arı, K. (2003). Cumhuriyet'in Nüfus Politikası. *Toplumsal Tarih*, 119, 28-31.
- Armaoğlu F. (Tarihsiz). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1995)* (Genişletilmiş 11. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Barino, V., Fueter, P.C., Gutmann, S., & Kleinselbeck, L. (Yapımcılar), Koller, X. (Yönetmen) (1990). *Reise der Hoffnung (Umuda Yolculuk)* [Sinema Film]. İsviçre&Türkiye: Miramax.
- Başer, T. (Yapımcı) & Başer, T. (Yönetmen). (1986). *Kırk Metrekare Almanya* [Sinema Film]. Batı Almanya: Studio Hamburg Filmproduktion.
- Başer, T., Bassiner, K. & Bähr, H. (Yapımcılar) & Başer, T. (Yönetmen). (1991). *Lebenwohl, Fremde (Elveda Yabancı)* [Sinema Film]. Almanya: Filmverlag der Autoren.
- Bayram, B., Yıldırım, B., & Zeyrek, G. (Yapımcılar), Kara, M. (Yönetmen). (2006). *Umut Adası* [Sinema Film]. Türkiye: Karizma Film.
- BBC (Yapımcı) & Wheatley, D. (Yönetmen). (1990). *The March (Yürüyüş)* [Sinema Film]. İngiltere: BBC.
- Bevan, T. & Radclyffe, S. (Yapımcılar) & Frears, S. (Yönetmen). (1985). *My Beautiful Laundrette (Benim Güzel Çamaşırhanem)* [Sinema Film]. İngiltere: Working Title Films, SAF Productions & Channel Four Films.
- Beygo, O. (Yapımcı) & Kurçenli, Y. (Yönetmen). (1984). *Ölmez Ağacı* [Sinema Film]. Türkiye: Maya Film.
- Bohm, H. & Voss, C. H. (Yapımcılar) & Bohm, H. (Yönetmen). (1988). *Yasemin* [Sinema Film]. Batı Almanya: Hamburger Kino-Kompanie & Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Bovaira, F. & Inárritu, A. G. & Kilik, J. (Yapımcılar) & Inárritu, A. G. (Yönetmen). (2010). *Beautiful* [Sinema Film]. Meksika & İspanya: Menageatroz.



- Bronckart, J. H. & Bronckart, O. (Yapımcılar) & Masset-Depasse, O. (Yönetmen). (2010). *Illéegal (Illegal)* [Sinema Filmi]. Belçika, Lüksemburg & Fransa: Versus Production.
- Brunner, A., Richter, A. & Woerner, U. (Yapımcılar) & Şamdereli, Y. (Yönetmen). (2011). *Willkommen in Deutschland (Almanya'ya Hoş Geldiniz)* [Sinema Filmi]. Almanya: Roxy Film.
- Buckler, R. (Yapımcı) & Ové, H. (Yönetmen). (1976). *Pressure (Baskı)* [Sinema Filmi]. İngiltere: BFI Production.
- Büker, S. (2010). Sinema Tarihine Bakmak: Nasıl Bir Tarih? Büker, S., & Topçu, Y. G. (Eds.), *Sinema: Tarib-Kuram-Eleştiri* (ss. 18-27). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Canaris, V. (Yapımcı) & Sanders-Brahms, H. (Yönetmen). (1976). *Shirins Hochzeit (Şirin'in Düğünü)* [TV Filmi]. Batı Almanya: Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Chansel, D. (2003). *Beyaz Perdedeki Avrupa, Tarib Öğretimi ve Sinema* (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını.
- Chimenz, M., Conversi, F., Stabilini, G. & Tozzi, R. (Yapımcılar) & Crialese, E. (Yönetmen). (2011). *Terraferma (Memleket)* [Sinema Filmi]. İtalya & Fransa: Cattleya.
- Curling, C. (Yapımcı) & Prasad, P. (Yönetmen). (1997). *My Son the Fanatic* [Sinema Filmi]. İngiltere & Fransa: Zephyr Films, Arts Council of England, BBC Films, Canal+, Image International&UGC DA International.
- Çatay, K. (Yapımcı) & Saylak O. (Yönetmen). (2017). *Daha (More)* [Sinema Filmi]. Türkiye: Ay Yapım.
- Çelik, R. (Yapımcı) & Çelik, R. (Yönetmen). (2007). *Mülteci (The Refugee)* [Sinema Filmi]. Türkiye: Acar Entertainment.
- Çetin, S. (Yapımcı) & Çetin, S. (Yönetmen). (1993). *Berlin in Berlin* [Sinema Filmi]. Türkiye & Almanya: Plato Film.
- Diken, B. & Lausten, C. B. (2019). *Filmlerle Sosyoloji* (Çev. Sona Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dorsay, A. (2018, Ocak 12). Masumiyeti Canavarlığa Dönüştürmenin El Kitabı. Retrived October 25, 2021, Erişim: <https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/masumiyeti-canavarliga-donusturmenin-el-kitabi,18933>
- Drach, M. (Yönetmen). (1970). *Élise ou la vraie vie (Elise ya da Gerçek Hayat)* [Sinema Filmi]. Fransa & Cezayir: Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (ONCIC).
- Eaton, A. & Overland, A. (Yapımcılar) & Winterbottom, M. (Yönetmen). (2002). In This World (Bu Dünyada) [Sinema Filmi]. İngiltere: The Film Consortium.
- Eker, K. (2008). *Türkiye'de Yasa Dışı Göç Sorunu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Eker, K. (2014). Karadeniz Coğrafyasında Yeni Bir Olgu: Deniz Yoluyla Göçmen Kaçakçılığı. Türkmen, Z. (Ed.). *Karadeniz ve Kafkasya'da Güvenlik ve İş Birliği Paneli Bildiri Kitabı* (ss. 127-158). İstanbul: Harp Akademileri Komutanlığı Yayını.
- Er, M. B. (Yapımcı) & Er Gorbach, M. & Er, M. B. (Yönetmenler). (2019). *Omar ve Biz (Omar and Us)* [Sinema Filmi]. Türkiye: Protim Video Production.
- Erdem, A., & Okur, Y. (Yapımcılar), Önel, M. (Yönetmen). (2014). *Seaburners (Kumun Tadı)* [Sinema Filmi]. Türkiye: Bulut Film, Graal, & Yedi Film.
- Erder, S. (2015). Sıradan İnsanların Küreselleşmeye Cevabı: "Düzensiz" Göç. Uçarlar, N. (Ed.). *İstanbul Bir Kervansaray (Mı?): Göç Yazıları* (ss. 77-85). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erman, H. (Yapımcı) & Refiğ, H. (Yönetmen). (1969). *Bir Türk'e Gönül Verdim* [Sinema Filmi]. Türkiye: Erman Film.
- Espert, Y. (2020). Blood, Fire, and Interiority in Horace Ové's Pressure. *Nka: Journal of Contemporary African Art* 47, 44-55.
- Freyd, D., Dardenne, J. P. & Dardenne, L. (Yapımcılar) & Dardenne, J. P. & Dardenne, L. (Yönetmenler). *Le Silence de Lorna (Lorna'nın Sessizliği)* [Sinema Filmi]. Belçika & Fransa: Les Films du Fleuve.
- Gatlif, T. (Yapımcı) & Gatlif, T. (Yönetmen). (2004). *Exils (Sürgün)* [Sinema Filmi]. Fransa & Japonya: Princes Films.

- Gavras, C. & Gavras, M. R. (Yapımcılar) & Mehdi Charef (Yönetmen). (1985). *Le thé au harem d'Archimède (Arşiméd'in Hareminded Çay)* [Sinema Film]. Fransa: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, K.G., M&R Film, Ministère de la Culture de la République Française & Ministère des Affaires étrangères et du Développement International.
- Gavras, C., Krezias, M. & Seydoux, J. (Yapımcılar) & Gavras, C. (Yönetmen) (2009). *Eden Is West (Cennet Batı'da)* [Sinema Film]. Fransa, Yunanistan & İtalya: K.G. Productions.
- Geray, C. (1970). Türkiye'de Göçmen Hareketleri ve Göçmenlerin Yerleştirilmesi. *Ortadoğu Amme İdaresi Dergisi* III, 8-37.
- Gezgin, M. F. (1994). *İşgücü Göçü ve Avusturya'daki Türk İşçileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları.
- Gförer, J. (Yönetmen). (1986). Günter Wallraff, *Ganz unten (En Alttakiler)* [Belgesel Film]. Batı Almanya: Kaos.
- GİGMA (Göç İdaresi Genel Müdürlüğü). (2021). Geri Kabul Anlaşmaları. Retrived October 24, 2021, Erişim: <https://www.goc.gov.tr/turkiyenin-duzensiz-gocle-mucadelesi>
- GİGMB (2021). Yıllara Göre Geçici Koruma Kapsamındaki Suriyeliler. Retrived October 25, 2021, Erişim: <https://www.goc.gov.tr/gecici-koruma5638>
- GİGMc (2021). Yıllara Göre İkamet İzni ile Ülkemizde Bulunan Yabancılar. Retrived October 25, 2021, Erişim: <https://www.goc.gov.tr/ikamet-izinleri>
- GİGMd (2021). Yıllara Göre Uluslararası Koruma Başvurusu. Retrived October 25, 2021, Erişim: <https://www.goc.gov.tr/uluslararasi-koruma-istatistikler>
- Gökdere, A. Y. (1978). *Yabancı Ülkelere İşgücü Akımı ve Türk Ekonomisi Üzerine Etkileri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını.
- Gracieux, S. (Yapımcı) & Champreux, J. (Yönetmen). (1978). *Bako, L'autre rive (Bako, Karşı Kıyı)* [Sinema Film]. Fransa & Senegal: Office de Radiodiffusion et de TV Sénégalais.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Günday, H. (2018). *Daba* (Roman, 37. Baskı, 1. Baskı Ekim 2013). İstanbul: Doğan Kitap.
- Hassen D., Dardenne J.P., Dardenne, L. Pierreux, J. & Waringo, C. (Yapımcılar) & Dardenne J.P. & Dardenne, L. (Yönetmenler). (1996). *La promesse (Vaat)* [Sinema Film]. Belçika: Les Films du Fleuve.
- Hayter, T. (2000). *Open Borders*. London: Pluto Press.
- Haznedaroğlu, A. & Oskay, E. (Yapımcılar) & Haznedaroğlu, A. (Yönetmen). (2017). *Misafir (The Guest Aleppo to Istanbul)* [Sinema Film]. Türkiye: Andaç Film Productions & IFP İstanbul Film Productions.
- Hibbin, S. & Olsberg, J. (Yapımcılar) & Glenaan, K. (Yönetmen). (2004). *Yasmin* [Sinema Film]. İngiltere: Parallax Independent & EuroArts Medien AG.
- Hohoff, C. (Yapımcı) & Fasssbinder, R.W. (Yönetmen). (1974). *Angst essen Seele auf (Ali: Korku Rubu Kemirir)* [Sinema Film]. Almanya: Filmverlag der Autoren.
- Hondo, M. (Yapımcı) & Hondo, M. (Yönetmen). (1967). *Soleil ó* [Sinema Film]. Fransa & Moritanya: Grey Films & Shango Films.
- IOM (International Organization for Migration). (2019). *Glossary on Migration*. Geneva: IOM Publications No. 34: Sironi, A., Bauloz, C., & Emmanuel, M. (Eds.).
- İçduygu A. (2014). Türkiye'ye Yönelen Uluslararası Göç Hareketleri. İçduygu A., Erder, S., & Gençkaya, Ö. F. (Eds.). *Türkiye'nin Uluslararası Göç Politikaları, 1923-2023: Ulus-devlet Oluşumundan Ulus-Ötesi Dönüşümlere* (ss. 222-264). İstanbul: Koç Üniversitesi Göç Araştırmaları Merkezi.
- İçduygu A. (Ed.). (2012). *Kentler ve Göç: Türkiye, İtalya, İspanya Örnekleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- İçduygu A., & Aksel, D. B. (2012). *Türkiye'de Düzensiz Göç*. Ankara: Uluslararası Göç Örgütü Yayını.
- İnanoğlu, T. (Yapımcı) & Aksoy, O. (Yönetmen). (1974). *Almanyalı Yarım* [Sinema Film]. Türkiye: Erler Film.
- Kabadayı, L. (2020). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Kaiser, B., & Kaya, A. (2018). Küresel Finansal Kriz, Mülteci Krizi ve İslamofobizm Bağlamında Türkiye-AB İlişkileri. Baykal, S., Açıkmeşe, S. A., Akçay, B., & Erhan, Ç. (Eds.), *Hukuki, Siyasi ve İktisadi Yönleriyle Avrupa Bütünleşmesinde Son Gelişmeler ve Türkiye-AB İlişkileri* (ss. 407-434), Ankara: Ankara Üniversitesi Avrupa Toplulukları Araştırma ve Uygulama Merkezi (ATAUM), Ankara Üniversitesi Yayınları No. 615.
- Kaptan, T., & Sonvilla, F. (Yönetmenler). (2013). *Nacht Grenze Morgen (Sınırdakiler)* [Belgesel Film]. Almanya-Türkiye.
- Karmitz, M. & Sarde, A. (Yapımcılar) & Haneke, M. (Yönetmen). (2000). *Code Inconnu (Bilinmeyen Kod)* [Sinema Filmi]. Fransa, Avusturya, Romanya & Almanya: Arte France Cinéma.
- Kaurismäki, A. (Yapımcı) & Kaurismäki, A. (Yönetmen). (2011). *Le Havre (Umut Lmanı)* [Sinema Filmi]. Finlandiya, Fransa & Almanya: Sputnik.
- Keskiner, A. (Yapımcı) & Elmas, O. (Yönetmen). (1974). *El Kapısı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Umud Film.
- Koser, K. (September 2005). *Irregular Migration, State Security and Human Security*. Paper prepared for the Policy Analysis and Research Programme of the Global Commission on International Migration. Retreved October 25, 2021, Erişim: https://www.iom.int/jahia/webdav/site/myjahiasite/shared/shared/mainsite/policy_and_research/gcim/tp/TP5.pdf
- Lahouassa, F. (Yapımcı) & Ruggia, R. (Yönetmen). (1997). *Le gone du Chaâba (Chaâba Çocukları)* [Sinema Filmi]. Fransa: Films Christiani, Orly Films & Vertigo.
- Lewis, J. & Broomfield, N. (Yapımcılar) & Broomfield, N. (Yönetmen). (2006). *Ghosts (Hayaletler)* [Sinema Filmi]. İngiltere: Channel 4 Television Corporation, Film4, Head Gear Films & Lafayette Films.
- Loach, K., Marshall, L., O'Brien, R., Filshina, L. & Williams, K. (Yapımcılar) & Loach, K. (Yönetmen). (2007). *It's a Free World (İşte Özgür Dünya)* [Sinema Filmi]. İngiltere, İtalya, Almanya, İspanya & Polonya: Filmcoopi Zürich.
- Lodi-Fè, M. (Yapımcı) & Brusati, F. (Yönetmen). (1974). *Pane e cioccolata (Ekmek ve Çikolata)* [Sinema Filmi]. İtalya: Verona Produzione.
- Magnusson, T. (Yapımcı) & Clausen, E. (Yönetmen). (1986). *Manden i månen (Ayn Karanlık Yüzü)* [Sinema Filmi]. Danimarka: Metronome Productions, Film-Cooperativet Danmark, & C.C. Cosmos Cph.
- Makal, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Mambéty, D. D. (Yapımcı) & Mambéty, D. D. (Yönetmen). (1973). *Touki Bouki (Bir Çakalın Yolculuğu)* [Sinema Filmi]. Senegal: Cinegrip & Studio Kankourama.
- Massey D. S., Arango, J., Hugo, G., Kouaouci, A., Pellegrino, A. & Taylor, J. E. (1993). Theories of International Migration: A Review and Appraisal, *Population and Development Review*, 19 (3), 431-466.
- Massey, D. S. (2003, 4-7 June). *Patterns and Processes of International Migration in the 21st Century*. Paper prepared for Conference on African Migration in Comparative Perspective, Johannesburg, South Africa. Retrieved October 25, 2021, Erişim: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.473.925&rep=rep1&type=pdf>.
- Milliyet Gazetesi, (2019, 23 Temmuz), Geri Kabul'ü Askıya Aldık. Retreved October 25, 2021, Erişim: <https://www.milliyet.com.tr/dunya/geri-kabulu-askiya-aldik-6004216>
- Mitsilegas, V. (2004). Measuring Irregular Migration: Implications for Law, Policy and Human Rights. Bogusz, B., Cholewinski, R., Cygan, A., & Szyszczak, E. (Eds.), *Irregular Migration and Human Rights: Theoretical, European and International Perspectives* (pp. 29-39). Boston: Martinus Nijhoff Publishers.
- Mutluer, M. (2003). *Uluslararası Göçler ve Türkiye*. İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Nelson, S. (2017). Out of Place: Migration, Melancholia and Nostalgia in Ousmane Sembène's Black Girl. Avolese, C. M. & Conduru, R. (Eds.), *New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias* (pp. 56-70). Sao Paulo: Comité International de l'Histoire de l'Art & Comité Brasileiro de História da Arte.
- O'Brien, R. (Yapımcı) & Loach, K. (Yönetmen). (2004). *Ae Fond Kiss... (Duygudan da öte)* [Sinema Filmi]. İngiltere: Bianca Film.
- Okan, T. & Tourab, F. (Yapımcılar) & Okan, T. (Yönetmen). (1993). *Mercedes mon amour (Sarı Mercedes-Fikrimin İnce Güllü)* [Sinema Filmi]. Türkiye, Fransa, Almanya & İsviçre: Evren Film.

- Okan, T. (Yapımcı) & Okan, T. (Yönetmen). (1975). *Otobüs* [Sinema Filmi]. Türkiye: Hélios Films, PAN Film & Promete Film.
- Okan, T. (Yapımcı) & Okan, T. (Yönetmen). (1985). *Drôle de samedi (Cumartesi Cumartesi)* [Sinema Filmi]. Fransa & İsviçre: Condor Films.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Türk Sineması'nda Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma. *Marmara İletişim Dergisi (Marmara Journal of Communication)*, 25, 77-98.
- Ottokar, R. (Yapımcı) & Başer, T. (Yönetmen). (1989). *Abschied vom falschen Paradies (Sabte Cennete Veda)* [Sinema Filmi]. Batı Almanya: Ottokar Runze Filmproduktion.
- Öncül Durgut, Ö. (2013). *Tayfun Pirseli moğlu Üçlemesinde Mekân ve Kimlik: Rıza (2007), Pus (2009) ve Saç (2010)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özer, M. (Yapımcı) & Özer, M. (Yönetmen). (1984). *Splittning (Kardeş Kanı-Parçalanma)* [Sinema Filmi]. İsveç: Devkino.
- Peers, S. (1998). Building Fortress Europe: The Development of EU Migration Law, *Common Market Law Review*, 35, 1235–1272.
- Pirseli moğlu, T., İpek, V. & Akanlar, İ. (Yapımcılar) & Pirseli moğlu, T. (Yönetmen). (2007). *Rıza* [Sinema Filmi]. Türkiye: Zuzi Film.
- Pirseli moğlu, T., İpek, V., Oikonomou, A. & Voughoukalou, R. (Yapımcılar) & Pirseli moğlu, T. (Yönetmen). (2009). *Pus* [Sinema Filmi]. Türkiye & Yunanistan: Zuzi Film & Gral S.A.
- Pirseli moğlu, T., Voughoukalou, R. & İpek, V. (Yapımcılar) & Pirseli moğlu, T. (Yönetmen). (2010). *Saç* [Sinema Filmi]. Türkiye & Yunanistan: Zuzi Film & Gral S.A.
- Querejeta, E. (Yapımcı) & Armendariz, M. (Yönetmen). (1990). *Las cartas de Alou (Alou'dan Mektuplar)* [Sinema Filmi]. İspanya: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. & Televisión Española (TVE).
- Rachedi, A. (Yönetmen). (1980). *Ali au pays des mirages (Ali Seraplar Ülkesinde)* [Sinema Filmi]. Fransa & Cezayir: Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (ONCIC). Resmî Gazete (2003, 4 Şubat). Retrived October 25, 2021, Erişim: <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2003/02/20030204.htm>
- Reuterswård, M. & Sezer, N. (Yapımcılar) & Kurtiz, T. (Yönetmen). (1980). *Gül Hasan* [Sinema Filmi]. Türkiye-İsveç: Sekur Film & Svenska Filminstitutet (SFI).
- Rosignon, C. (Yapımcı) & Lioret, P. (Yönetmen). (2009). *Welcome (Hoş Geldiniz)* [Sinema Filmi]. Fransa: Nord-Ouest Films.
- Rovere, L. (Yapımcı) & Germi, P. (Yönetmen). (1950). *Il Cammino della Speranza (Umut Yolu)* [Sinema Filmi]. İtalya: Lux Film.
- Sander, O. (1996). *Siyasi Tarih (1918-1994)*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Saygın, M., Ordu, H. & Altın Urkan, S. (Yapımcılar) & Uğur, K. (Yönetmen). (2015). *Terkedilmiş (The Desolated)* [Sinema Filmi]. Türkiye: Saygın Film & FPS Productions.
- Schreitmüller, A., Schubert, S., Schwingel, R. & Würl, J. (Yapımcılar) & Akın, F. (Yönetmen). (2004). *Gegen die Wand (Duvara Karşı)* [Sinema Filmi]. Türkiye & Almanya: ARTE.
- Seaward, T. & Jones, R. (Yapımcılar) & Frears, S. (Yönetmen). (2002). *Dirty, Pretty Things (Kirlî, Tatlı Şeyler)* [Sinema Filmi]. İngiltere: BBC Films, Celador Films & Jones Company Productions.
- SGK (Sahil Güvenlik Komutanlığı). (2017). Retrived August 25, 2017, Erişim: <https://www.sg.gov.tr/haberler>
- Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. & Ökten, Z. (Yönetmen). (1979). *Almanya Acı Vatan* [Sinema Filmi]. Türkiye: Gülşah Film.
- Şen, M. T. (Tarihsiz). *Kumun Tadı: Filmi izledikten sonra ağzınızda kumun tadı kalıyor...* Retrived October 25, 2021, Erişim: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-226547/elestiriler-beyazperde/>
- Teksoy, R., (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi-Cilt II* (3. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.



- Tittensor D. & Mansouri F. (2017). The Feminisation of Migration? A Critical Overview. Tittensor D. & Mansouri F. (Eds). *The Politics of Women and Migration in the Global South*. London, UK: Palgrave Pivot.
- Toksöz, G. & Ünlütürk, Çağla, (2011). Göç Kadınlaşıyor mu? Türkiye'ye Yönelen Düzensiz Göçe İlişkin Yazına Toplumsal Cinsiyet ve Etnisite Temelinde Bakış. Sancar, S. (Ed.), *Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar, Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan, Cilt 1*, (ss. 167-189). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Toksöz, G. (2006). *Uluslararası Emek Göçü*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Uçar İlbuğa, E. (2013). Sinemada Göçün Öteki Yüzü: Bilinmeyen Kod, Cennet Batıda, İşte Özgür Dünya, 40 ve Biutiful? Filmlerinde İlegal Göçmen Kimlikleri. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergi*, 37, 87-106.
- Udwin, L. (Yapımcı) & O'Donnell, D. (Yönetmen). (1999). *East Is East (Doğu Doğu'dur)* [Sinema Filmi]. İngiltere: Film Four, BBC & Assassin Films.
- UNODC (United Nations Office on Drugs and Crime- Birleşmiş Milletler Uyuşturucu ve Suç Ofisi). (2018). *Global Study on Smuggling of Migrants 2018*. New York: United Nations Publication.
- Ün, M., (Yapımcı) & Tibet, K. (Yönetmen). (1985). *Gurbetçi Şaban* [Sinema Filmi]. Türkiye: Uğur Film.
- Ünal, İ. (Yapımcı) & Şoray, T. (Yönetmen). (1972). *Dönüş* [Sinema Filmi]. Türkiye: Akün Film.
- Vardan, U. (2019, Ocak 13), Gazetecilik suç değildir. *Hürriyet*. Retrived October 24, 2021, Erişim: <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ugur-varदान/gazetecilik-suc-degildir-40707499>.
- Vatansever Tezcan, S. & Özden, O. (Yapımcılar) & Vatansever, A. (Yönetmen). (2018). *Saf* [Sinema Filmi]. Türkiye, Almanya & Romanya: Terminal Film.
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yaren, Ö. (2015). Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek. *Moment Dergisi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2 (1), 207-223.
- Yıldırım Mat, T., & Özdan, S. (2018). AB ile Türkiye Arasındaki Geri Kabul Anlaşması'nın İnsan Hakları Açısından Değerlendirilmesi. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, 24 (1), 36-49.
- Yurtsever, K. (Yapımcı) & Yurtsever, K. (Yönetmen). (1979). *Kara Kafa* [Sinema Filmi]. Türkiye: Korhan Film.
- Zwoboda, A. (Yapımcı) & Sembène, O. (Yönetmen). (1966). *La noire de (Kara Kız)* [Sinema Filmi]. Fransa & Senegal: Filmi Domirev & Les Actualités Françaises.

EXTENDED ABSTRACT IN ENGLISH

Irregular Migration in Turkish Cinema: An Evaluation in the Context of Historicity

The Marshall Plan was put into effect to reconstruct Europe after Second World War. Redeveloping European countries, met their labour needs with the migrants. However, after the 1973 Oil Crisis, they stopped the recruitment of migrants and started to closed-door policy. Furthermore, at the end of the Cold War, the political upheavals and the globalization brought international migration to a global dimension and Fortress Europe is fortified.

The Arab Spring and the Syrian Civil War led to another refugee crisis and further tightening of the measures. Consequently, migrants started to follow more dangerous routes. Deaths and disappearances increased worldwide. Predictably, this tragedy has attracted the attention of filmmakers. Simultaneously with the world cinema, the number of irregular migration themed films in Turkish cinema increased.

In the study; a sample was selected from the research universe formed by these films, taking into account the films after 1990, in which Turkey was positioned as a source, transit and destination country. The aim of the study is to determine to what extent these films reflect the position of Turkey in the context of migration movements and whether they form a historical trajectory. In this context, the descriptive narrative of the immigrant lives in the films has been made and the recent transformation in international migration has been analyzed from a historical and sociological perspective.

The 1991 *"Journey of Hope"* is one of the pioneering films in the world. *Journey of Hope* which is adapted from a real-life story puts the issue in front of us with all its bareness. *"Island of Hope"*, the other film dealing with Turkey as a source country, can be considered as the reflection of the 2001 Economic Crisis in Turkey.

Due to its geographical position, Turkey has consistently demonstrated the transit country characteristics. Although the main theme is not irregular migration, there are references to Turkey's transit country character and the difficulties of immigrants' living conditions in the 2007 film *"Rıza"*. Released in 2010, *"Brought by the Sea"* has an importance for being the first film in which Turkey is reflected as a transit country. Yet, during this period, demands from Europe for Turkey to intensify the fight against irregular migration increased.

The short documentary film *"Two at the Border"* shot in 2013, can evaluate the strike while the iron is hot. Because, with the EU's support, Greece and Bulgaria put up walls in the land borders with Turkey in the years of 2012-2013.

Even though it deals with the phenomenon of irregular migration secondarily, the film *"Seaburners"* (2014) reveals the characteristics of the period. Although it is not known whether the filmmakers have a conscious choice, it is interesting that the film tells a story of migration in the Black Sea. For the first time, there was a serious migrant smuggling activity in the Black Sea, where these kinds of events weren't common until then.

When the film *"More"* was released in 2017, it reached a wide audience with the success of the acting and the way the problem was handled. Because, after the Refugee Crisis, which peaked with the deepening of the Syrian Civil War in 2015, irregular migration started to become one of the most important symbols of Turkey and the EU agenda.

On the other hand, it is an undeniable fact that Turkey has become a non-final destination country. In this context, films which are about the living conditions of immigrants in Turkey and the society's view of immigrants have been made. *"40"* is one of the striking example of these films. While immigrants are reflected as one of the important internal problems in Turkey, which has become a non-final destination country, it is also observed that the situation of irregular immigrants has become internalized in the films of which descriptive narratives are made in the article.

As a result, it has been determined that the situation of Turkey, which has always been in a central position within the scope of the transformation of international migration movements, in general, was revealed simultaneously with the developments of the period. It is not hard to guess that more films in this context will be seen on the screen. In fact, it can be expected that the films will be shot by the immigrants or second generations living in Turkey. Also, a circle such as *"Immigrant Cinema"*, which appeared in European cinema in the 2000s, can be added.

