

Daha ve *Misafir* Filmlerinde Mültecilere Yönelik Dışlama Pratikleri ve Yok-Yerler

Eren Yüksel

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<http://orcid.org/0000-0003-1299-7517>

erennyuksel@gmail.com

Öz

Bu çalışmada *Daha* (Onur Saylak, 2017) ve *Misafir* (Andaç Haznedaroğlu, 2017) filmlerindeki mültecilerin temsili ve mekânsal deneyimleri, Marc Augé'nin yok-yer ve Giorgio Agamben'in çıplak yaşam ve kamp kavramları arasında bağlantı kuran bir kavramsal çerçevede, inşacı temsil kuramından yararlanılarak değerlendirilmiştir. Türkiye'de çekilen ve mültecileri konu alan her iki film de göç meselesini, ötekileştirilen kimlikler üzerinden ele almaktadır. Mültecilerin mekânsal deneyimleri akışkanlık yerine hareketsizlik ve geçicilik üzerinden belirlenmekte ve yeraltındaki bir depoda ya da kentin gettoları olarak ifade edilebilecek yok-yerlerde yaşayan mülteciler, Agamben'in tabiriyle "çıplak yaşam"a indirgenmektedir. Genel olarak mültecilerin temsil edilmesinde karşımıza çıkan "masum çocuk" ve "savunmasız kadın" figürlerinin seçimi ise mültecilerin yardıma muhtaç, kurban statüsünde sabitlenmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu bağlamda mültecilere yönelik dışlayıcı bakışı göstermesi ve mültecileri etkin failer olarak sunmaması bakımından ortaklaşan iki film, farklı ideolojik yönelimlere sahip olmalarıyla ayrılmaktadır. *Misafir*, mültecileri ulus devlet vatandaşları tarafından kabul edilmesi gereken misafirler olarak değerlendiren empatik bir anlatı inşa ederken *Daha* misafir söylemini eleştirmekte ve mültecileri sömürüye açık hale getiren ve insan kaçakçıları var eden iktidar ilişkilerini mikro yapılar üzerinden sorunsallaştırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mülteci, yok-yer, kamp, çıplak yaşam, *Daha*, *Misafir*.

• • • • •

Makale geliş tarihi: 2.5.2019 ■ Makale kabul tarihi: 2.7.2019

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi ■ © 2019 ■ 6(2) ■ sonbahar/autumn: 227-250

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.653996

Discriminatory Practices for Refugees and Non-Places in Daha and Misafir

Eren Yüksel

Ankara University Faculty of Communication

<http://orcid.org/0000-0003-1299-7517>

erennyuksel@gmail.com

Abstract

In this study, representation and the spatial experiences of refugees in *Daha (More)* (Onur Saylak, 2017) and *Misafir (The Guest)* (Andaç Haznedaroğlu, 2017) are evaluated on the basis of Marc Augé's concept of non-place and Giorgio Agamben's concepts of bare life and camp, using constructionist representation theory. Shot in Turkey, both films are about refugees and handle the immigration issue through othered identities. The spatial experiences of refugees are determined by immobility and temporariness rather than by fluidity and the refugees, who live in an underground warehouse or non-places called ghettos of the city, are reduced to "bare life", in the words of Agamben. In general, the selection of "innocent children" and "vulnerable woman" figures in the representation of refugees results in the settlement of refugees in helpless or victim status. In this context, the two films, which are common in terms of showing an exclusionary view towards refugees and not presenting refugees as effective subjects are distinguished by their different ideological orientations. While *Misafir (The Guest)* constructs an emphatic narrative that treats refugees as guest that must be accepted by nation state citizens, *Daha (More)* criticizes the discourse of the guest, and problematizes the power relations that make refugees exploitable and promote human trafficking within the framework of micro-power relations.

Keywords: Refugee, non-place, camp, bare life, *More*, *The Guest*.

• • • • •

Received: 2.5.2019 ■ Accepted: 2.7.2019

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi ■ © 2019 ■ 6(2) ■ sonbahar/autumn: 227-250

Research Article ■ DOI: 10.24955/ilef.653996

Suriye’de 2011 yılında başlayan ve giderek şiddetlenen iç savaşın en önemli sonuçlarından biri milyonlarca Suriyelinin ülkesinden ayrılması ve başka ülkelere göç etmek zorunda kalmasıdır. Avrupa’da pek çok ülke terör eylemlerini ve güvenlik meselesini gerekçe göstererek sınırlarını mültecilere¹

•••

1 Türkiye’de “geçici koruma altında olan” ve “şartlı mülteci” olarak görülen Suriyeliler, Ayhan Kaya’nın da belirttiği gibi uluslararası göç hukukunda ifade edilen “mülteci” tanımına uygun düşmelerinden dolayı bu çalışmada “mülteci” olarak nitelendirilmiştir (2017, 42). Pek çok çalışmada da vurgulandığı üzere (Erdoğan 2018; Şimşek 2017; Kaya 2017; Doğanay ve Çoban Keneş 2016), uluslararası göç hukukundaki mülteci adlandırması ve Türkiye’nin yasal düzenlemelerindeki mülteci tanımı arasında bir farklılaşma olduğu görülmektedir. Bu kavram kargaşasının kimi zaman Suriyeliler için dile getirilen sığınmacı, misafir, mülteci ve şartlı mülteci gibi farklı adlandırmaların kullanılmasıyla da ortaya çıktığı söylenebilir. Uluslararası göç hukuku bağlamında, mülteci “ırkı, dini, tabiiyeti, belirli bir sosyal gruba mensubiyeti ve siyasi görüşleri yüzünden haklı bir zulüm korkusu nedeniyle vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan ve, söz konusu korku yüzünden, ilgili ülkenin korumasından yararlanmak istemeyen kişi” (IOM Uluslararası Göç Örgütü 2009, 43) olarak tanımlanmasına karşın; Türkiye’nin, taraf olduğu “1951 Cenevre Mültecilerin Hukuki Statüsüne İlişkin Sözleşmesi”ne koyduğu coğrafi çekinceyi sürdürdüğü ve 2013 yılında kabul ettiği YUKK Kanunu’nda da (Yabancılar ve Uluslararası Koruma Kanunu), mültecilik statüsünü sadece Avrupa ülkelerinden gelen kişilere attettiği görülmüştür. Avrupa dışındaki ülkelerden gelenler ise şartlı mülteci olarak değerlendirilmekte ve şartlı mültecilerin “üçüncü ülkeye yerleştirilinceye kadar” Türkiye’de kalmalarına izin verileceği belirtilmektedir (Erdoğan 2018, 52-53).

kapatırken ya da sınırlı sayıda göçmene sığınma hakkı tanırken Türkiye’de açık kapı politikası uygulanmış ve Türkiye mültecilerin sığındıkları ya da Avrupa’ya gitmek isterken geçici olarak ikamet ettikleri önemli bir geçiş noktası oluşturmuştur. 1980’lerden itibaren, gerek küreselleşme sürecinin gerekse İran, Irak, Afganistan gibi ülkelerdeki rejim değişikliklerinin etkili olduğu düzensiz göç hareketlerine ev sahipliği yapan Türkiye, Batı dışı ülkelere gelen göçmenlere karşı ileri sürdüğü bölgesel çekince nedeniyle başlangıçta “misafir” olarak tanımladığı Suriyeli sığınmacılara sonradan mülteci yerine 22 Ekim 2014 tarihli ve 29153 sayılı *Resmî Gazete*’de yayımlanarak yürürlüğe giren Geçici Koruma Yönetmeliği ile “geçici koruma” statüsü vermiştir. Bu yönetmelik çerçevesinde geçici koruma, “ülkesinden ayrılmaya zorlanmış, ayrıldığı ülkeye geri dönemeyen, acil ve geçici koruma bulmak amacıyla kitlesel olarak veya bu kitlesel akın döneminde bireysel olarak sınırlarımıza gelen veya sınırlarımızı geçen ve uluslararası korunma talebi bireysel olarak değerlendirmeye alınamayan yabancılara sağlanan koruma” (Erdoğan 2018, 55) olarak tanımlanmıştır. Yabancıların üçüncü bir ülkeye yerleştirilene kadar Türkiye’de kalmasını mümkün kılan ve geçici koruma kimlik belgesi almalarını öngören bu düzenlemeyle birlikte, kimlik belgesi olanların sağlık, eğitim, sosyal yardım gibi hizmetlerden yararlanabilmesine imkân sağlanmıştır (İçduygu’dan aktaran Şimşek 2017, 19). 2016 yılı Ocak ayında ise göçmenlerin çalışma hayatına katılmasına ilişkin “Geçici Korunma Sağlanan Yabancıların Çalışma İzinlerine Dair Yönetmelik” kabul edilmiştir (İçduygu 2017, 29). Ancak uygulamada oldukça az sayıda kişi çalışma izni alabilmiş ve Suriyeliler daha çok kayıt dışı istihdam edilmiştir. Ayrıca Suriyelilerin Türkiye’de mülteci olarak tanınmamları nedeniyle yaşadıkları hak kayıpları, Suriyeliler için mültecilik statüsüne sahip olabilecekleri AB ülkelerine gitmeyi daha iyi bir alternatifine dönüştürmüştür (Şimşek 2017, 22). Zamanla kaçak yollarla Avrupa’ya yönelen mülteci sayısındaki artış Avrupalı devletlerin mülteci krizinden² bahsetmelerine yol açmış ve bu krizin çözümüne yönelik 18 Mart 2016 tarihinde Türkiye ile AB arasında AB Türkiye Antlaşması (*EU-Turkey Statement*) yapılması gündeme getirilmiştir. Ancak insani güvenlikten çok

•••

2 Avrupa ülkelerinin mülteci krizi kavrayışının, mültecilerin sorunlarından ziyade Avrupa modernliğiyle ilişkili bir kesintiye başlatma potansiyeline dair bir endişeden kaynaklandığını ileri süren Gönül Eda Özgül, mülteci krizini ifade eden sınır kapıları, dikenli teller, yollar ve çadırlar, botlar, can yelekleri, kamplar ve çocuklar gibi belli başlı imgelerin kullanımının modernliği sorgulamak bir yana bu krizin bir istisna olarak inşa edilmesi aracılığıyla sömürgeci söylemi yeniden devreye soktuğunu ileri sürmektedir (2016, 1-4).

devlet merkezli güvenlik algısını temel alan³ (Şimşek 2017, 23) ve mültecilerin Avrupa'ya geçişini engelleme amacına hizmet eden bu antlaşmayla birlikte, yasal konumları daha da belirsizleşmiş ve kırılğanlaşmıştır. 18 Mart 2016 tarihli AB Türkiye Antlaşması'na göre mültecilerin Türkiye'de kalması karşılığında, AB Türkiye'ye yönelik vize muafiyetini ve Türkiye-AB müzakerelerinde yeni başlıkların açılmasını gündeme almış ve mülteciler için para yardımı yapılacağına dair bir taahhütte bulunmuştur. 2016 sonrasında ise Türkiye'de fiili olarak açık kapı politikasına son verilmiş, *de-facto* bölgeler oluşturularak ve Suriye sınırına duvar inşa edilerek mültecileri Suriye'de tutma politikası izlenmiştir (Erdoğan 2018, 230-231). Bugün Suriyeli mültecilerin büyük bir kısmı şehirlerde yaşayıp kayıt dışı olarak geçici işlerde çalışırken daha az sayıda Suriyeli mülteci kamplarda kalmaktadır. Doğu Şimşek'in de belirttiği gibi kampların kalabalık olması, hareket kısıtlılığının olması ve Türkiye'de kalış süresinin uzaması, mültecilerin kamp yerine kendi imkânlarıyla bulabildikleri, yüksek kira bedeli ödedikleri, yetersiz koşullara sahip konutları tercih etmesiyle sonuçlanmaktadır (2017, 20). Ekonomik açıdan dezavantajlı olan, herhangi bir işte çalışmayan Suriyeli mültecilerin büyük bir kısmıysa sokaklarda, metruk binalarda ya da parklarda yaşamaktadır. Ayrıca çeşitli araştırmalarda vurgulandığı üzere, Türkiye toplumunda Suriyelilere yönelik açık ya da örtük olarak devreye sokulan dışlayıcı bakış, kentte yaşayan Suriyeli mültecilerin kendi içine kapanmasına ve ev sahibi ülke vatandaşları ve Suriyeliler arasındaki etkileşimin sınırlanmasına neden olmaktadır. Meral Gezici Yalçın'ın da ifade ettiği gibi Suriyeliler sıklıkla devlete yük oldukları,

•••

- 3 Türkiye'nin Cumhuriyet döneminden itibaren göçle ilgili yaptığı yasal düzenlemelerde ulus devleti inşa etme ve koruma refleksi belirginlik kazanmıştır (İçduygu 2010). "Türkiye'de mülteci ve sığınmacılarla ilgili ilk genel düzenleyici belge" olan (Şimşek 2017, 17) 1934 tarihli İskân Kanunu'nda sadece Türk soyundan ya da kültüründen gelen kişilerin mülteci olmalarına izin verilmiştir (İçduygu 2010, 26). Türkiye 1951 yılında imzalanan Cenevre Sözleşmesi'ne de coğrafi çekince koymuş ve Avrupa dışındaki ülkelerden gelen kişilere mülteci statüsü vermeyeceğini vurgulamıştır (Atasü-Topçuoğlu 2018, 513). 1980 sonrasında ise küreselleşme sürecinin, yakın coğrafyadaki siyasi istikrarsızlığın ve sosyo-ekonomik dönüşümlerin etkisiyle Türkiye'nin yoğun bir göçmen kitlesiyle karşı karşıya kalması göçmenlerle ilgili yeni bir yasal düzenleme yapma ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda 1994 yılında İltica Yönetmeliği'ni yayımlayan Türkiye, coğrafi çekinceyi kaldırmaksızın Türkiye'ye gelen kişilere "geçici sığınma hakkı" tanımıştır (İçduygu 2010, 29- 33). 2000'li yıllardan itibaren ise Türkiye'nin AB'ye adaylığı ve üyelik müzakereleri, mülteci ve sığınmacılarla ilgili yasa ve yönetmeliklerini kısmen uluslararası standartlarla uyumlu hale getirmeye yönelik bir politika geliştirmesine neden olmuştur (İçduygu ve Aksel 2012, 12).

kira artışına sebep oldukları, hastalık yadıkları, sokaklarda dilendikleri ve Türklerin işlerini ellerinden aldıkları biçimindeki önyargularla damgalanmakta, hatta çeşitli linç girişimleriyle karşılaşmaktadır (2017, 137). İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü'nün 16 Mayıs 2019 tarihinde açıkladığı son verilere göre Türkiye'de geçici olarak koruma altında bulunan göçmen sayısı yaklaşık 3 milyon 606 bin 737 kişidir. Bunların 125 bin 936'sı kamplarda, 3 milyon 480 bin 801'i şehirlerde yaşamaktadır. Suriyeli nüfus ağırlıklı olarak İstanbul, Şanlıurfa, Gaziantep, Hatay, Adana ve Mersin gibi şehirlerde toplanırken yalnızca 32 bin 199 kişi çalışma izni alabilmiştir⁴ (<https://multeciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/>).

Avrupa'da ise "mülteciler", hükümetlerin güvenlikçi yaklaşımları doğrultusunda ülke ekonomisi ya da güvenliği açısından yarattığı tehditle ya da kriz diliyle tanımlanmakta; birçok medya organı da bu yaklaşıma paralel olarak mültecileri terörist/suçlu ya da masum/kurban gibi ikili karşıtlıklar⁵ çerçevesinde konumlandırmaktadır. Ayrıca kriz dönemlerinde mültecilerin ve sığınmacıların ulusal bütünlüğü tehdit ettiği, ülke vatandaşlarının işlerini elinden aldığı, devletler arasında sorun yaratma potansiyeli taşıdığı ve düzensiz göçmenlerin yasa dışı yollarla sınırları geçen terörist oldukları gibi olumsuz söylemler popüler medyada daha fazla dolaşıma girmekte (Köşer Akçapar 2018, 565-566); bu olumsuz söylemlere paralel olarak mültecilerin maruz kaldığı ayrımcı uygulamalar ise çoğu zaman dikkate alınmamaktadır. Bauman'ın da ifade ettiği gibi "mülteci trajedisinden bıkkınlık noktasına" yaklaşan Avrupa'da "boğulmuş çocuklar, aceleyle dikilen duvarlar, dikenli teller, aşırı kalabalık toplama kampları ve göçmenlere başbelası muamelesi etme konusunda yarışan hükümetler..." giderek daha az haberleştirilmekte-

•••

- 4 Bu konuyla ilgili en son açıklama 15 Kasım 2018 tarihinde Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı tarafından yapılmıştır.
- 5 Sara Ahmed'in belirttiği üzere bu karşıtlıklar kolaylıkla iç içe geçebilir. Örneğin Britanya'nın "Anti Terörizm, Suç ve Güvenlik Yasası"nda uluslararası terörist figürü ile iltica talep eden mülteci arasındaki geçişlilik belirgindir. İltica başvurusunda bulunan mülteciler arasında terörist olduğundan şüphe edilenler koruma altına alınmazlar. Yazarın da vurguladığı gibi bu yasa "ulustaki bütün bedenler içinde (tebaa, vatandaşlar, göçmenler hatta teröristler) uluslararası terörist olma ihtimali en yüksek olanların iltica talep edenler olduğu" çıkarımına zemin hazırlar (Ahmed 2015, 104).

dir (2018, 10).⁶ Sinemada ise daha çok mültecileri kurbanlaştıran hümanist bir söylemin öne çıktığı anlatıların ağırlık kazandığı görülmektedir. Mülteciler ve beyaz Batılı özne arasında bir hiyerarşi oluşturulurken her tür tehlikeyi göze alarak mültecilere yardım eden beyaz Batılı özne ahlaki bir otorite elde etmekte, mülteciler ise genellikle korunmaya muhtaç, güçsüz, acı çeken kurbanlar olarak sabitlenmektedir (Çelik-Rappas 2017). Melezliği, akışkanlığı ve göçmen topluluklarının uyum ve müzakere süreçlerini öne çıkaran 1990'ların ve 2000'li yılların Avrupa filmlerinden farklı biçimde bu filmlerin, mültecileri ya da sığınmacıları yok-yerlerde ikamet eden, hareketsiz ve edilgen kişiler olarak temsil ettiğini ve topluluk oluşturmalarına ilişkin anlamları bertaraf ettiğini belirten Özgür Yaren de bu filmlerle erken dönem göçmenleri kurbanlaştıran “görev filmleri” arasında bir paralellik kurulabileceğini ifade etmektedir (2015, 214, 219-220). Türkiye Sineması'nda ise Suriye'den ve diğer Ortadoğu ülkelerinden Türkiye'ye gelen ve çoğunlukla Türkiye'yi Avrupa'ya gitmek için bir geçiş noktası olarak kullanan mültecileri ve sığınmacıları konu alan çok fazla filmin çekilmediği görülmektedir. Çalışmanın odaklandığı 2010 sonrası Türkiye Sineması'nda gösterime giren, ana hikâyesinde ya da yan hikâyelerinde mülteci ve sığınmacılara yer veren belli başlı filmler; Melis Önel'in *Kumun Tadı* (2014), Korhan Uğur'un *Terkedilmiş* (2015), Andaç Haznedaroğlu'nun *Misafir* (2017), Onur Saylak'ın *Daha* (2017) ve Ali Vatansever'in *Saf* (2018) adlı filmleridir. Bu filmler Suriye'den ve diğer Ortadoğu ülkelerinden gelen mültecilerin Türkiye'de karşı karşıya kaldığı ayrımcılık biçimlerini ele alırken; Türkiye'nin, çoğunlukla kaçak yollarla Avrupa ülkelerine geçmek isteyen mültecilerin geçici olarak ikamet ettikleri bir transit nokta ve dışlama mekânı olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda Türkiye sinemasında Suriye'den ve diğer Ortadoğu ülkelerinden gelen mültecilerin temsilini değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada, ana hikâyesinde mülte-

•••

6 Türkiye'de ise medya tarafından uzun süre görmezden gelinen mültecilerin haberleştirmesinde hükümetle ilişkiler etkili olmuştur (Erdoğan 2018, 253). Bu doğrultuda Ülkü Doğanay ve Hatice Çoban Keneş'e göre yazılı basında mültecilerin temsil edilmesinde üç farklı söylem dikkati çekmektedir. Bunlardan birincisi Türkiye'nin mültecilere yönelik olarak uyguladığı açık kapı politikasını açık ya da örtük biçimde onaylamakta ancak meselenin insan haklarıyla ilgili boyutunu göz ardı ederek mültecilere yapılan yardımlara dikkat çekmekte ve mültecileri sayısal verilere indirgemektedir. Bir diğeri hükümetin dış politikasına yönelik eleştirel bir tutum sergilemekte ve mültecileri ağırlıklı olarak güvenlik sorunu ve ekonomik yükü ilişkilendirmektedir. Son olarak ise mülteciler hakkında toplumda oluşan tepkileri engellemeyi amaçlayan duygusal bir söylem devreye sokulmaktadır (Doğanay ve Çoban Keneş 2016, 143, 177-178.)

cilere yer verdiği ve daha derinlemesine çözümleme yapma imkânı sağladığı için yukarıda söz edilen filmler arasından *Misafir* ve *Daha* filmleri ele alınmakta⁷ ve mültecilerin ne tür bir faillik ortaya koydukları açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle mültecilerin mekânsal deneyimlerini anlamayı mümkün kılan Marc Augé'nin yok-yer, Agamben'in çıplak yaşam ve kamp kavramları çerçevesindeki tartışmaları ile mültecilerin sinemada temsil edilme biçimlerinden bahsedilmiş; daha sonra ise bu kuramsal arka plandan yola çıkılarak ilgili filmler, anlamın dil aracılığıyla inşa edildiğini vurgulayan ve eleştirel paradigma içinde yer alan inşacı temsil yaklaşımından (Hall 2017, 40) hareketle çözümlenmiştir.

Film, roman, televizyon programları gibi kültürel metinleri nitel olarak analiz etme olanağı sağlayan inşacı temsil yaklaşımı, kültürel temsiller üzerindeki iktidar mücadelesini sorunsallaştırmakta ve bunların egemen ideolojilerin yeniden inşası ya da yıkımı bakımından anlamını araştırmaktadır. Bu kapsamda, çalışmada özellikle filmlerle gerçek yaşam arasında bir tür şifreleme ilişkisi olduğunu belirten ve filmleri kültürel temsiller sisteminin bir alt kümesi olarak değerlendiren Ryan ve Kellner'ın temsil analizine başvurulmaktadır. Ryan ve Kellner'ın da ifade ettiği üzere, filmlerde yer alan kültürel temsiller, tarihsel bir bağlamda toplumsal, ekonomik ve siyasi olayları ele alma biçimleriyle toplumsal gerçekliğin nasıl anlamlandırılabilceğine ilişkin kanının oluşum sürecinde aktif bir rol oynamaktadır (2010, 35-38). Örneğin "kapitalizmin, güçlünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl gibi mi, yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavranacağını (hissedilip yaşanacağını) bu temsiller belirle(mektedir)" (Ryan ve Kellner 2010, 37). Bu doğrultuda "filmlerin eleştirel analizi, bir dönemin sosyo-politik fantazileri ile kişisel hayat ve kâbuslarını ortaya sermenin yanı sıra hâkim ideolojileri teşrih edip yapı sökümüne uğratmaya, belli bir toplumun belli bir ânındaki kilit ideolojik direncinin ve bu ideoloji mücadelesinin anlaşılmasına yardımcı ol(maktadır)" (Kellner 2013, 68). Dolayısıyla kültürel temsiller üzerine yürütülen mücadele politik bir mücadeledir ve özellikle ekonomik ve politik kriz dönemleri toplumun egemen, hâkim ideolojilerini meşrulaştıran ve eski normları yeniden üreten temsil kodlarının yeniden dolaşıma sokulmasının yanı sıra toplumsal değişimi ifade eden yeni temsil formlarının da hayata geçirilebilmesi açısından önem kazanmaktadır (Ryan ve Kellner 2010). Bu çalışmada da Türkiye sinemasında mültecilerin mevcudiyetinin ve mekânsal deneyimlerinin bir kriz anlatısı etrafında ele alındığı savunulmakta ve mültecilere ilişkin temsil pra-

•••

7 Araştırmanın yapıldığı dönemde henüz gösterime girmediği için erişim olanağı bulunamayan *Saf* (Ali Vatanserver, 2018) filmi, bu nedenle araştırmanın örneklemeine dâhil edilememiştir.

tiklerinin egemen anlamların yeniden üretilmesi ya da dönüştürülmesi bakımından ne tür bir potansiyel sunduğu sorgulanmaktadır.

Mültecilerin Mekânsal Deneyimleri ve Sinemada Temsili

Göçmenlerin, mültecilerin ve sığınmacıların mekânsal deneyimleri göç çalışmalarıyla ya da postkolonyal çalışmalarla bağlantılı uluslararası yazında ele alınan önemli bir konudur. Bu kapsamda Homi Bhabha (1994) gibi göçmenlerin mekânsal hareketliliğinin ulusal kimliği sorgulayan ve dönüştüren bir yapıbozum barındırdığını ileri süren ve “üçüncü mekândan” hareketle bu yer değişimini olumlayan ya da Derrida gibi herhangi bir ayrım gözetmeksizin bütün yabancılara “mutlak misafirperverlik” gösterilmesi gerektiğini ifade eden kuramcılardan (aktaran Kearney 2012, 92) yola çıkan araştırmacılar kadar, göçmenlerin mekânsal deneyimlerine olumlu bir işlev atfetmeyen ve bunları daha ikircikli bir çerçevede değerlendiren Agamben, Augé gibi kuramcılar da bulunmaktadır. Örneğin Foucault’nun biyopolitika nosyonunu modern toplumun özündeki egemenlik ilkesi olarak tanımladığı kamp üzerinden yeniden ele alan Agamben, kamplara yerleştirilen nüfusların mekânsal pratiklerini sorunsallaştırmakta ve istenmeyen göçmenleri de bu mekânlarda yaşayan kişilere örnek göstermektedir. Agamben’e göre “kamptaki insanlar her türlü siyasal statülerinden sıyrıl(makta) ve tamamen çıplak hayata indirgen(mektedir); burada iktidarın karşısında saf hayat vardı(r) ve bu ikisinin arasında hiçbir aracı yoktu(r). Bundan dolayı kamp, siyasetin biyosiyaset olduğu ve *homo sacer*’in de vatandaş rolünü oynadığı siyaset sahnesinin eşsiz paradigmasıdır” (2001, 222). Dolayısıyla yazara göre istisna durumunun somutlaştırıldığı ve çıplak hayatla hukuk kuralının belirsizlik eşliğine girdiği her yerde, içinde işlenen suçlar ne olursa olsun, bir kamp mantığı hayata geçirilmektedir (2001). Agamben’in deyişiyle;

Günümüz siyasetinin karşı karşıya kaldığı yeni gerçek, doğum (çıplak hayat) ile ulus-devletin giderek birbirinden ayrılmasıdır ve işte bizim *kamp* dediğimiz şey bu ayrışmadır. Artık yerleştirmenin olmadığı bir düzenin (yani hukukun askıya alındığı istisnai durumun) karşısında buna tekabül eden düzensiz bir yerleştirme (yani daimi bir istisna mekânı olarak kamp) vardır. Siyasal sistem artık hayat tarzları ve hukuk kuralları vazetmiyor; bunun yerine, bunu aşan ve bütün hayat tarzlarını ve bütün kuralları içine alabilen *yersizleştiren bir yerleştirme* (*dislocating localization*) dayanıyor. Yersizleştiren bir yerleştirme olarak kamp, bugün hâlâ içinde yaşadığımız siyasetin gizli kalıbıdır; ve havalimanlarımızdaki *zones d’attentes* ve şehirlerimizdeki varoşlar olarak karşımıza çıkan metamorfozlarını tanıyabilmek için kampın bu yapısını bilmemiz gerekiyor (2001, 228).

Bu bağlamda kamp mantığı içerisinde mülteciler de bedenleri üzerinde her türlü tasarrufun mümkün kılındığı, yasal koruma kalkını dışında kalan, kurbanlaştırılmadan yok edilebilen kutsal bedenlere (*homo sacer*) dönüştürülmektedir. Sibel Yardımcı'nın da belirttiği üzere, biyolojik işlevlerine indirgenen kutsal beden herhangi bir hukuki hakka sahip olmaksızın egemenin hükümüne terk edilmektedir (2012).

Agamben'in kamp kavramının yanı sıra mültecilerin ya da göçmenlerin mekânsal deneyimlerinin değerlendirilmesinde sıklıkla başvurulan bir diğer kavram Marc Augé tarafından geliştirilen yok-yerdir. Augé'nin *Yer-olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş* (1997) adlı kitabında ele aldığı kavram, üst modernliğin bir sonucu olarak değerlendirilmekte; antropolojik mekânla ve Baudelaire'in modernitesiyle karşılık ilişkisi içerisinde "eski yerlerle bütünleşmeyen" olarak tanımlanmaktadır. Yok-yerler klinikte doğulan ve hastanede ölünen, geçiş noktalarının (otel zincirleri, tatil köyleri, mülteci kampları, gecekondular mahalleleri gibi) ve geçici uğraşların çoğaldığı, aynı zamanda içinde yaşanan, ulaşım araçlarının bir şebekeye dönüştüğü, bireyselliğe, anlık olana, geçiş ve geçiciliğe ait olan bir dünyayla ilişkilendirilmektedir (Augé 1997, 85-86). Yerin ilişkisel, tarihsel ve kimlikle bağlantılı olarak değerlendirildiği noktada; bu şekilde tanımlanmayan yerler "yok-yer" olarak nitelendirilmektedir (Augé 1997, 85). İnsanların müşteri ya da yolcu olarak dâhil olduğu, organik bir toplumun gelişmediği yok-yerler, alışveriş merkezlerinden havalimanlarına, tren istasyonlarından otel zincirleri ve otoyollara dek uzanırken (Augé'den aktaran Ponzanesi 2012, 677); göçmenlerin ve mültecilerin misafirperverlik ve dışlanma kuralları ile topluma tam erişime başlamadan ya da reddedilmeden önce tutuldukları mekânlar da yok yerlere dâhil edilmektedir (Ponzanesi 2012, 677). Ancak daha önce de belirtildiği gibi postkolonyal göçmenin Avrupa'daki geçici istilasına üretken bir rol atfeden Bhabha'dan farklı olarak Augé göçmenin deneyimini dönüştürücü etkiye sahip olmayan bir kesinti biçiminde tarif etmektedir (Graham 2011, 125). Bu çerçevede Agamben'in kamp kavramıyla Marc Augé'nin yok-yer kavramını birleştiren Claudio Minca, Richard Ek ve Bülent Diken gibi kuramcılar kampı yok-yer olarak yeniden değerlendirmekte (aktaran Sharma 2009, 136) ve yok-yerlerde kampa ilişkin biyopolitik faaliyetlerin (özel giriş ve çıkışlar aracılığıyla) bölgeselleştirmesine dikkat çekmektedir (Diken'den aktaran Sharma 2009, 136). Buna göre bu tarz yerlerde kişi yasağa gönüllü katılabileceği gibi zorla da maruz bırakılabilmekte ya da yok-yerlere sürgün edilebilmektedir. Buradaki mantık "kampın gönüllü olup olmamasına bakılmaksızın, alanın risk yönetimi, sınırlandırma ve dışlama yoluyla" düzenlenebilmesidir (Sharma 2009, 136). Ayrıca yazarlar panoptikon ve Bigo'nun banoptikon olarak adlan-

dırdığı iktidar teknikleri arasında da bir ayırım yaparak yok-yerlerde disiplin, gözetim ve normalleştirici iktidar tekniklerinin (panoptikon) yanı sıra risk yönetimi ve yasak aracılığıyla kontrolün (banoptikon) işlerlik kazandığını savunmaktadır (Sharma 2009, 137).

Marc Augé'nin yok-yer kavramı mülteciler ve göçmenlerle ilgili filmlerin analiz edilmesinde de sıklıkla kullanılmaktadır. Ancak bu çalışmalara değinmeden önce, bu filmlerin göçmen sinema, postkolonyal sinema ya da aksanlı sinema gibi farklı kavramsallaştırmalar çerçevesinde ele alındığı belirtilmelidir. Göçmenleri ya da mültecileri konu alan bu filmlerde göç ve kimlik meseleleriyle bağlantılı tropeler, temalar ve karakterler dikkati çekerken ortak üretim biçimleri ve alternatif dağıtım kanallarından yararlanılmakta, dijitalleşme ve uluslararası festivallerin de katkısıyla izlenirlik elde edilmektedir. Filmler, kolonyal bir geçmişi tarihselleştirmenin yanı sıra günümüzün sosyo-politik meselelerine ve Latin Amerika, Asya ve Ortadoğu'dan Avrupa Birliği ülkelerine yönelen göçmenlerle karşılaşma politikalarına odaklanmaktadır (Ponzanesi ve Berger 2016, 111). Ayrıca mültecilerin, göçmenlerin ve sığınmacıların temel deneyiminin köken ülkeden ayrılma, hedeflenen ülkeye varış ve yer değiştirme olması, ilgili meseleleri, uluslararası göçmen sinemanın merkezi konularından biri haline getirmektedir. Sömürge sonrası Avrupa sinemasında göç meselesini irdeleyen Sandra Ponzanesi ve Verena Berger'in ifade ettiği gibi mekânsallık, hareketi ve yer değişimini, sınırları ve geçişleri, mekânları ve yok-yerleri, zihinsel yolculukları, fantezileri ve farklı heterotopya⁸ türlerini içinde barındırmaktadır (2016, 113). Bu bağlamda mültecilerin, sığınmacıların ya da göçmenlerin mekânsal deneyimleri akışkanlık, hareketlilik ve geçicilik kadar hareketsizlik, askıda kalma ve durağanlık tarafından da belirlenmektedir. Özellikle günümüz göçmen sinemasında, Avrupa yok-yerlerin görselleştirilmesi suretiyle bir varış ya da kalkış noktasından çok bir geçiş ya da hareket noktası olarak karşımıza çıkarken; göçmenler sıklıkla vatandaşlık rejiminin ve insanlığın dışında askıya alınmış olarak temsil edilmekte ve Avrupa kapısında konumlandırılmaktadır (Ponzanesi ve Berger 2016, 113-114).⁹

•••

- 8 Foucault'nun, mekânla doğrudan ya da tersine dönmüş bir analogi kuran, gerçekte var olmayan ütopya mekânıyla karşıtlık ilişkisi çerçevesinde tanımladığı heterotopya, gerçekte var olan ancak mevcut mekânları aynı anda hem temsil eden hem de tartışan ve altüst eden karşıt mezziler olarak değerlendirilmektedir (2005, 295).
- 9 Örneğin Alman sinemasındaki göçmenlerin ve mültecilerin temsilinin tarihsel bir süreçte nasıl bir dönüşüm geçirdiğini inceleyen Malte Hagener'e göre geçmişte çekilen Alman filmleri entegrasyonu ve hedef ülkeye varışı konu alırken, günümüzde çekilen filmler askıda kalma, gecikme ve erteleme durumlarına odaklanmaktadır (2018, 119).

Örneğin yok-yeri sömürge sonrası Avrupa sinemasını araştırmak için kullanan Sandra Ponzanesi, uluslararası göçmen sinemadan örnekler vererek göçmenlerin yerleştirildiği dışlanma ve marjinalleştirilmenin hâkim olduğu yok-yerlerin nasıl göçmenler tarafından kullanılan “yarı-aidiyet” ve “dönüşüm mekânları” haline geldiğini belirtmektedir (Ponzanesi 2012, 678). Augé'nin yok-yer kavramından hareketle göçmen sinemanın önemli örneklerinden biri olan *Kirli Tatlı Şeyler* filmini (*Dirty Pretty Things*, Stephen Frears, 2002) çözümlleyen James Graham ise yok-yerlerin hem umut mekânı hem de “dünyadaki cehennem” olarak karşımıza çıkabileceğini belirtmekte ve göçmenlerin yok-yerleri kullanım pratiklerine dikkat çekmektedir. *Kirli Tatlı Şeyler* filminin küresel bir coğrafyada göçmen mekânlarına ilişkin özgürlükçü olasılıkları kutlamak yerine “ev sahibi” ülkede kalmaya, çalışmaya ve ülkeden ayrılmaya ilişkin ironik bir tutum geliştirdiğini belirten yazar, bazı göçmenler için eve dönüşen Londra'nın diğerleri için kapana kısıldıkları bir yer haline geldiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla sömürgecilik sonrası arafta kalan göçmenler kalıcı olarak yerleşmek yerine kaçmayı tercih etmektedir (Graham 2011, 112, 127-128).

Bu çalışmada da *Misafir* ve *Daha* filmlerinde mültecilerin mekânsal deneyimleri değerlendirilirken yukarıda değinilen Agamben'in kamp ve Augé'nin yok-yer kavramı arasında bağlantı kuran bir kuramsal çerçeveden yararlanılmaktadır. Bu bağlamda mültecilerin mekânla ilişkili nasıl bir faillik üstlendikleri ele alınmakta ve mültecilerin “ulus mekânı” ya da yok-yerlerle bağlantılı olarak herhangi bir dönüştürücü gücü olup olmadığı sorgulanmaktadır.

***Daha* Filminde Mülteciler ve Mekânsal Şiddet**

Onur Saylak'ın yönetmenliğini üstlendiği *Daha*, Hakan Günday'ın 2013 yılında yayınlanan aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Film, Kandallı olarak ifade edilen hayali bir yerde, mültecileri yasa dışı yollarla Türkiye'den Avrupa'ya taşıyan insan kaçakçılarını konu almaktadır. Bir suç şebekesinin mensubu olan Azad oğlu Gaza'yla birlikte mültecileri Yunanistan'a geçene kadar bir süre ikamet edecekleri, evinin bahçesindeki gizli bir depoya yerleştirmekte ve zamanı geldiğinde yöredeki tekne sahiplerinin yardımıyla Yunanistan'a geçişlerini sağlamaktadır. Ancak mülteciler üzerinde her türlü tasarruf hakkına sahip olan, kadınlardan birine tecavüz ederken diğerini fuhuş amaçlı kullanan ve oğlunu da kendi suçlarına ortak etmeye çalışan Azad'ın iktidarı, Gaza'nın babaya başkaldırısıyla sarsıntıya uğrar. Babasının her türlü eziyetine katlanan ve sabırla Kandallı'dan gideceği günün hayalini kuran Gaza'nın, âşık olduğu Suriyeli Ahra'nın fuhuş amaçlı kullanıldığını öğrenmesinin ardından

kaçması ancak babası tarafından geri getirilmesi baba-oğul arasındaki tahakküm ilişkilerinin değişmesiyle sonuçlanacaktır. Bir yandan babasının yaptığı kötülükleri onunla başa çıkabilecek güçteki tekne sahiplerine anlatarak onun öldürülmesine neden olan Gaza, diğer yandan gitmekten vazgeçecek ve mültecilerin saklandığı depoyu acımasız kurallarla yönetmeye başlayacaktır.

Mültecilerin sınırlı temsiliyet alanı bulduğu ve insan kaçakçılarının bakış açısının hâkim kılındığı filmde, ulusal kimlik, yabancı düşmanlığı, ötekilik meselesi ve hâkimiyet pratikleri mekân üzerinden açıklanmaktadır. Mültecilerin deniz yoluyla Yunanistan'a geçmeden önce depolarda tutulmaları ve bekletilmeleri aracılığıyla bedenlerinin her türlü tehdiye açık olması, onların, Agamben'in yasanın korumasından yoksun olma, kurbanlaştırılmadan öldürülebilme olarak ifade ettiği çıplak yaşama indirgenmeleriyle sonuçlanmaktadır. Filmde mültecilerin ötekileştirilmesi ve ulusun homojen hale getirilmesinin koşulunun yabancıyı bertaraf edilmesine ve dışlanmasına bağlanması, ulusal kimliklerin kendilerini ait kıldığı aile, ev, kasaba, ulus gibi hayali bütünlüklerin sorgulanmasını mümkün hale getirmekte; deniz kenarındaki kasabanın görünüşte ifade ettiği huzur ve özgürlük imgesini bozguna uğratan kapitalist sömürü ilişkilerinin hâkimiyetindeki suç şebekelerinden oluşan yeraltı evreni görünür kılınmaktadır. Kamp mantığının geçerli olduğu ve insanların gönüllü olarak kapatıldığı bu yerler kolluk güçleriyle işbirliği yapan kaçakçılar, özellikle de filmin temel karakterleri için hiçbir şeyin suç sayılmadığı, yasanın ve kuralların devreden çıkarıldığı bir tür sınırsızlık mekânıdır ve bu haliyle mültecilerin hem saklandığı hem de egemene tabi olduğu, dış dünyayla bağlantı kurulamayan, herhangi bir aidiyet geliştirilemeyen, geçici ilişkilerin egemenliğindeki bir yok-yer olarak konumlandırılmaktadır. Mülteciler ulusal sınırları kaçak yollardan geçse bile bir sonraki hareket tarihine kadar depoda bekletilmekte ve her türlü ayrımcı muameleye maruz kalmaktadır.

Filmde mültecilerden çok insan kaçakçılarının bakış açısı, özellikle geçmişe yönelik hatıralarını anlatan Gaza'nın anlatıcı üst sesi aracılığıyla belirginlik kazanan vicdan-vicdansızlık eksenindeki ikilemleri ve pişmanlıkları hâkim kılınmıştır. Sesleri duyulmayan ya da Türkçe konuşmadıkları için anlaşılmayan mülteciler ise eylem içindeki etkin özneler değildir. Mülteciler hem dil sorunu yüzünden hem de hapsedildikleri için taleplerini ifade edemeyen, Homi Bhabha gibi kuramcıların belirttiği gibi sınırlar arasındaki geçişlilik nedeniyle ulusal sınırları bozguna uğratma potansiyeli taşıyan failler olmak yerine, keyfi bir otoriteye tabi, özne konumuna sahip olamayan nesnelere sunulmaktadır.

Mülteciler önce Azad daha sonra ise Gaza tarafından kötü muameleyi hak eden, ulusun vatandaşlarının sahip olduğu hak ve özgürlüklerin, yasaların koruma kalkanının dışında kalan *abjectler* (iğrenç) olarak konumlandırılmaktadır. Kristeva'nın belirttiği üzere iğrenç, özne-benin karşısında yer alan ve varlığını tehdit eden bir sınır olarak ifade edilmektedir (2004, 23-14). Kristeva'nın bu kavramsallaştırmasını yorumlayan Ahmed'e göre ise bir şeyin özneyi dışarıdan tehdit etmesi için hali hazırda içerde olması gerekmektedir (2015, 112). Bu bağlamda yabancı düşmanlığı da insanın kendine yabancı olduğu gerçeğini inkâr etmesiyle ilgilidir. Bu şekilde içerideki yabancı yadsınmakta ve dışarıdaki yabancıya dönüştürülmektedir (Kristeva'dan aktaran Kearney 2012, 96). Filmde de mülteciler ve ulusal kimlikler arasında akışkanlığın engellenmesi, evlerinden ayrılan mültecilerin başlarına gelenleri hak ettiklerine dair imalar yapılması, mültecilerin "iğrence dönüştürülmesi" yoluyla bütünlüğün kurulmaya çalışılması üzerinden ulusal kimliğin kendini homojenleştirmeye yönelik dışlayıcı yapısı sergilenmektedir. Örneğin Azad, mültecilerin kaçışını ve ölümle burun buruna gelmesini zorunlu göçe ve savaşa bağlamak yerine, onların kendi kusurlarınıymış gibi yorumlamaktadır. Mültecilerin sırtından para kazanan Azad'ın "...evini barkını terk edip kaçan adamın halini görüyorsun de mi? Görüyorsun. Boş hayal. Hep boş hayal. Boş hayallerle oluyor bunlar. Boş hayal adama napar biliyor musun Gaza? ...Böceğe çevirir böceğe. Girersin bir deliğe ordaysa birbirini yersin" şeklindeki sözleri, bütün aidiyetleri kesintiye uğratan evsizliğin ve vatansızlığın ulus devletin mensupları için bir tehdit ve endişe kaynağı olarak inşa edilmesini açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda mültecilerin geçici de olsa Türkiye'de yaşayıp hiç Türkçe konuşmamaları da karakterler için bu ayrımcı muamelenin doğallaştırılmasını/meşrulaştırılmasını mümkün kılmaktadır. İşaretlerle ne yapmaları gerektiği söylenen mültecilerin talepleri dikkate alınmamakta, mültecilerle ulusal kimlikler arasında biz-siz karşıtlığı kurulmakta ve Gaza'nın aşık olduğu Ahra'yla konuşma girişiminde bulunması ve onu kısa süreliğine de olsa depodan çıkarması haricinde aradaki geçişlilik yadsınmaktadır. Bu durum Bauman'ın Claude Levi Strauss'dan hareketle ifade ettiği, "başa çıkılmaz denli yabancı ve dışarıklı görülen ötekileri tükürüp atma" eylemine karşılık gelmektedir (2017, 155).

Filmde doğrudan şiddete uğrayan mültecilerin "masum" kadınlardan, hastalanan bir erkek ve çocuktan oluşması ise mültecilerin, Avrupa sinemasının hâkim bir eğilime dönüşen, acı çeken, yardıma muhtaç kurbanlar olarak sabitlenmesine neden olmakta ve mülteciler için duygudaşlık elde edilmesini sağlamaktadır. Filmde yer alan mülteci kadınlardan biri tecavüze uğrarken

diğeri göç edebilmek için fuhuşa zorlanır. Hastalanan erkek mültecilerden biri arkadaşının bütün çabasına karşın özellikle tedavi edilmez. Yine filmdeki çocuk karakter ise annesine tecavüz edilirken kilitlendiği kamyon kasasında havasızlıktan ölür ve cesedi boş bir araziye gömülür. Mülteciler öldürülebilir, ölümleri rahatlıkla örtbas edilen, devlet içindeki güçlerin desteğiyle ölümleri sorgulanmayacak olan çıplak bedenler olarak konumlandırılmaktadır. Ayrıca filmde Gaza'yla arkadaş olmaya çalışan çocuğun öldürülmesi çocuk figürü aracılığıyla merhametin işlerlik kazanmasını mümkün kılmaktadır. Çünkü Ticktin'in de ileri sürdüğü gibi mülteci masumiyetini simgelemesi, çocuğu korunmayı hak eden "mükemmel bir kurban" dönüştürmektedir (Ticktin'den aktaran Çelik-Rappas 2017, 84).

Ancak *Daha*'da mülteciler yardıma muhtaç olarak sunulmaları aracılığıyla kurbanlaştırılrsa da izleyicilerin tamamen duygusal bir pozisyona savrulmasını da engelleyen temsiller dolaşıma sokulmaktadır. Filmde oldukça acımasız ve otoriter olarak konumlandırılan ve iktidarını şiddet aracılığıyla işlevselleştiren baba figürünün, babalar ve oğullar arasındaki iktidar pratiklerinin, sömürü ilişkilerinin ve televizyonda göçmenlerin misafir olarak konuk edileceğini söyleyen hükümet söyleminin eleştirilmesi aracılığıyla aile, erkeklik ve ulus etrafında inşa edilen bütünlükler sorgulanmaktadır. Kaçak yollardan Avrupa'ya gitmek için Türkiye'ye gelen mültecilerin yerel güç sahiplerinin yardımı aracılığıyla kaçakçılarının insafına terk edildiği ve insanlık onurunun hiçe sayıldığı depolarda bekletildiği gösterilmektedir. Azad'ın tekne sahiplerinin isteğinin aksine teknede taşınacak mülteci sayısını artırması, kötü hava koşullarına aldırmaksızın yola çıkılmasını istemesi ya da kadın mültecilere tecavüz etmesi, onları fuhuş amaçlı kullanması, depoda havasızlıktan ölen bir çocuğu gömmesi ve karşılığında ailesine kan parası ödemesi gibi eylemleri cinsiyetçilikle eklenilen ekonomik açgözlülüğe ve güç zehirlenmesine işaret etmektedir. Filmde, başlangıçta babasının eylemleri nedeniyle vicdan azabı duyan, kaçmak için fırsat kollayan ve babasının evinde, "hapishanesinde" bir anlamda mülteci olan Gaza'nın, babasının ölümünün ardından suç şebekesinin acımasız liderine dönüşmesi de vahşiliğin/kötülüğün/canavarlığın nesilden nesile devam edeceğini göstermek için kullanılmaktadır. Gaza babası ölünce o mekândan kaçmak yerine babasının görevini devralır ve mültecilerin aralarında oluşan dayanışma bağlarını zayıflatmaya yönelik çatışmalar kurgular. Depoyu bölerek onları sınırlandırılmış alanlara yerleştirmesinin (adeta küçük bir kamp oluşturmaktadır) yanı sıra mültecileri 7/24 kameralarla gözetim altında tutabileceği bir tür panoptikon sistemini de hayata geçirir. Jeremy Bentham'ın 18. yüzyılda bir hapishane sistemi olarak

geliştirdiği ve Foucault'nun toplumu disipline eden "bir çeşit iktidar laboratuvarı" olarak tanımladığı panoptikonda, yönetici görülmeden görme olanağına sahiptir (1992, 257-253). Yine burada da sürekli gözetim altında tutmayı ve itaatkâr özneler yaratılmasını sağlayan panoptikonun yanı sıra yasaklar aracılığıyla risk yönetimi yani panoptikon da eş zamanlı olarak devreye sokulmaktadır. Hasta olan mültecilerin dışarı çıkmasına izin verilmemekte, mülteciler tedavi edilmemekte ya da sınırlı sayıda can yeleği verilerek onları bölme ve topluluk bağlarını zayıflatma gibi stratejiler izlenmektedir. Ayrıca Gaza'nın bir yandan leblebi yerken diğer yandan küçük bir ekrandan depodaki mültecileri izlemesi evlerinde mültecilerin acılarını izleyen ve bu acıya duyarsızlaşan pek çok kişinin, Gaza'yla suç ortağı olduğuna işaret etmektedir. Filmin yönetmeni Onur Saylak'ın "hepimizin yaptığı gibi, Gaza televizyon izler gibi izliyor olan biteni" şeklindeki ifadesi Gaza'nın eylemlerinin bireysel bir kötülükle açıklanamayacağını ve ulusun mensuplarının bu kötülüğe payı olduğunu vurgulamaktadır (Göl 2018, 23).

Ancak her ne kadar bir hapishaneye dönüşse de mültecilerin deponun duvarlarına güneş, ev, kuş gibi geleceğe dair hayallerini, umutlarını, özlemlerini ve arzularını ifade eden resimler çizmeleri depo gibi yok-yerlerin bile bellek mekânı olarak konumlandırılabilceğini ve kısmen aidiyet alanı haline gelebileceğini göstermektedir. Depo bir yok-yer olsa da bir mülteci grubunun çizimleriyle mekâna izlerini bırakması diğerlerinin de bunları görmesini sağlamakta ve böylelikle mültecilerin birbiriyle temas etmesi mümkün kılınmaktadır. Yine dış dünyadan yalıtılmalarına ve depodaki insanlık dışı koşullara karşın mültecilerin zaman zaman eğlenmek için şarkılar söylemesi, alkışlarla ritm tutması, dans etmesi ve Gaza'nın onları ayırmak için kullandığı perdeleri çocuklar için bir gölge oyunu platformuna dönüştürmesi mülteciler arasındaki dayanışma ilişkilerine ve kısmen de olsa topluluk oluşturma yönündeki bir çabaya işaret etmektedir.

***Misafir*'de Empatik Söylem ve Kurbanlaştırılan Mülteci İmgeleri**

Misafir, Suriye'deki savaşta ailelerini kaybeden ve ülkesinden kaçmak zorunda kalan 9-10 yaşlarındaki Lena, kızkardeşi Zehra ve komşularının kızı Meryem'in sınırdan geçiş deneyimini, İstanbul'da zorluklarla dolu yaşam mücadelesini ve Batı'ya gitmek için göze aldıkları bedelleri konu almaktadır. Meryem ve beraberindeki çocuklar filmin ilk sahnelerinde dayanışma ilişkilerinin yardımıyla diğer Suriyeli sığınmacıların yanına yerleşse de sonradan ev

sahibinin bütün mültecileri sokağa atmasıyla birlikte şehirde yersiz-yurtsuz kalır ve park gibi geçici, yok-yerlerde yaşamaya başlarlar. Ancak Meryem'in kayıt dışı çalıştığı konfeksiyon atölyesine gittiği bir gün Lena'nın hastalanan kardeşi için yardım aramak üzere parktan ayrılması karakterlerin birbirini kaybetmeleriyle sonuçlanır. Filmin anlatısı karakterlerin birbirine kavuşması ancak iki kardeşi Almanya'daki amcalarının yanına göndermek isteyen Meryem'in, ellerindeki paranın üçü için yeterli olmaması üzerine Lena ve kardeşini Yunanistan'a giden bir tekneye bindirmesiyle sonlanmaktadır.

Filmde bir yandan yabancı bir ülkede tek başına kalan mültecilerin birbirlerine duydukları ihtiyacı fark etmeleri ve bir tür ikame aile oluşturmaları anlatılırken diğer yandan mültecilerin sınırdan geçiş deneyimleri, Batı'ya gitmek için göze aldıkları bedeller ve Türkiye'deki ötekileştirilme biçimleri değerlendirilmektedir. Bu bağlamda mülteciler için İstanbul'da var olmak kentin kıyısında depodan bozma evlerde, sokak, park, terk edilmiş bina gibi yok-yerlerde yaşamak, kayıt dışı bir ekonomi tarafından istihdam edilmek, dolayısıyla *Daha*'da olduğu gibi yasaların korumasından uzakta "çıplak hayata" indirgenmek anlamına gelir. Filmde Lena'nın eve geri dönme arzusu, yaşlı bir kadının "bombaların altında kalsam daha iyi" ifadesi aracılığıyla mültecilerin yakınlarının ölümü, evsiz ve vatansız kalma gibi kayıplarla başa çıkma durumu ve Türkiye'ye uyum sağlama gücüğü üzerinden geliştirdikleri sıla hasreti sergilenmekte; mülteciler için evin, zorla ayrılmak zorunda kaldıkları, "doğdukları ve içinde yetiştikleri toplum" (Buz 2009, 317) olarak konumlandığı vurgulanmaktadır. Sema Buz'un da başka bir bağlamda ifade ettiği gibi başka bir ülkeye gitmeyi bekleme ve Türkiye'de kalmanın son seçenek olması arasındaki ikilem, mültecilerin yersizlik ve mekânsızlık olarak ifade edilebileceğimiz bir gerilimle karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır (Buz 2009, 303-304). Dolayısıyla filmde de geri dönüş mümkün olmadığından, savaşın travmasını atlatamadan göçün travmasıyla yüz yüze gelen ve İstanbul'da sömürü ilişkilerinin bir parçası olan mülteciler için bu gerilimden kurtuluşun İstanbul'dan ayrılmak olarak sunulduğu görülmektedir. İstanbul, mültecilerin AB'ye gitmek için zorunlu olarak ikamet ettikleri, geçici ilişkilerin hâkimiyetinde kaotik bir bekleme alanı olarak temsil edilirken Avrupa, Türkiye ve AB arasındaki geri gönderim antlaşması ya da tekneyle yolculuk eden mültecilerin karşılaşılabileceği riskler dikkate alınmaksızın, mültecilerin kurtulabilecekleri bir umut mekânı olarak ele alınmaktadır.

Misafir, filmin isminden de anlaşıldığı üzere mültecilerin Türkiye’deki varlığını hükümetin bakış açısıyla uyumlu bir çerçevede, “misafir” söylemi¹⁰ üzerinden değerlendirmektedir. Türkiye’de misafir oldukları ima edilen mültecilere yönelik ayrımcı pratikler eleştirilse de buna zemin hazırlayan politikalar göz önünde bulundurulmamakta ve duygusal bir söylem çerçevesinde, mültecilerin varlığını kabullenme ve merhamet etme¹¹ düşüncesi desteklenmektedir. Örneğin mültecilere dilenci muamelesi yapan (Türkiye’yi turist olarak ziyaret ettikleri anlaşılan ve Arapça konuşan turistlerin bile sadece para vererek Lena’yı başlarından savdıkları görülür) pek çok kişinin aksine orta sınıfa mensup, iki çocuğu ve kocasıyla konforlu bir hayat sürdürdüğü görülen bir kadının trafikte yardım isteyen Lena ve kardeşine merhamet etmesi olumlanmaktadır. Devletlerin sığınmacılarla ilgili sorumluluklarını ve uygulaması gereken sosyal politikaları bireylere devreden bu anlayış gelecekte Türkiye’de de benzer bir şekilde savaş çıkabileceği ve Türklerin de Suriyeliler gibi evsiz kalabileceği düşüncesi üzerinden geliştirilmektedir. Bu bağlamda filmde orta sınıfa mensup bir kadının yardım ettiği mültecilerin çocuk ya da hasta bir bebek olması da merhamet söylemine katkı sağlamaktadır. Çünkü Sara Ahmed’in de belirttiği gibi mülteciler arasında masum olduğundan şüphelenmeyen çocukların acısı, o çocuğun bizim olabileceği düşüncesiyle ulusun harekete geçmesini sağlamaktadır. “Çocuk vasıtasıyla farklılık tehdidi bir benzerlik vaadi ya da umuduna dönüş(mektedir)” (Ahmed 2015, 241). Ancak burada tehlikeli olan, aynı zamanda kime merhamet edilebileceği ve merhamet edilemeyeceğiyle ilgili bir sınıflandırmanın ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Çünkü Ahmed’in merhametin muhafazakârlığın yeni yüzü olduğunu

•••

10 Türkiye’nin uluslararası hukuk çerçevesinde daha fazla yükümlülük içine girmesini gerektiren mülteci kavramı yerine misafir kavramını kullanmasının yaratabileceği sorunları değerlendiren Erdoğan’ın da belirttiği üzere, kavram mültecilerin haklarını ev sahibinin iyi niyetine ve vicdanına bırakmayı çağırabileceği için kolaylıkla bir dışlama ve sınır çizme mekanizmasına dönüşebilmektedir. Erdoğan’ın deyişiyle;

[...] kalış süresi olağan misafirlik sınırlarını aşan bir noktaya gelindiğinde ‘misafirlik’ adeta ‘sınır belirleme’, ‘haddini bilme’ olarak algılanmaktadır. Keza misafirlik, içinde barındırdığı bütün olumluluğa ve sempatiye rağmen bir hak sahipliğini içermez. ‘Misafirlik’ kendisine verilen ile yetinmeyi gerektirir. ‘Misafirlik’ kavramının yerel halk tarafından da son dönemlerde özellikle bu ‘sınırlılık’ vurgusu ile kullanıldığı gözlenmektedir (2018, 62).

11 Ayrıntılı bilgi için merhameti minnettarlık ve borçluluk pozisyonları üzerinden ele alan ve duygusal hislerin neden bir adalet mekanizması olarak çalışamayacağını açığa çıkaran Sara Ahmed’in *Duyguların Kültürel Politikası* (2015) adlı kitabına bakılabilir.

ileri süren Lauren Berlant’ dan hareketle ifade ettiği üzere “bazı ötekilerin acılarından etkilenmek (‘hakkını alamayan fakirler’, masum çocuk, yaralı kahraman) diğer ötekilerden etkilenmeyecek bir yere yükselmektir (acıları benim sempatiye ya da saygıma layık olmayan ötekiler)” (2015, 241). İpek A. Çelik - Rappas da Avrupa filmlerinde mültecilerin iltica için uygunluğunun bir krizden geçmeleri ve şiddete uğramaları aracılığıyla tespit edildiğini belirtirken acılarının gösterilmesi aracılığıyla “masum” olarak sunulan, kurbanlaştırılan çocukların ya da çocuksulaştırılan mültecilerin, liberal izleyicilerin merhamet duygusuna hitap ettiğini ileri sürmektedir (2017).

Bu bağlamda *Misafir*’ de de misafirlik kavramının kullanımı, konukseverlik gösteren ulus devletin ve ulus devlete mensup vatandaşların ahlaki bir otorite kazanmasını sağlayan, mülteciler ile ulus devletin vatandaşları arasında yardım eden ve yardım edilen üzerinden bir değer hiyerarşisi oluşturan bir anlam çerçevesi yaratmaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere filmde mültecilerin haklarını temel alan politik bir söylem geliştirmek yerine daha çok mültecilerin Türkiye’deki varlığının kabullenilmesine yönelik empatik bir anlatı ortaya konulduğu görülmektedir. Ancak Nermin Saybaşılı’nın da altını çizdiği üzere, popüler anlatıların “sömürü”, “mağduriyet” ve “yabancılaşma” biçiminde ifade ettiği göç alma durumunun ahlaki bir talep içeren empatik tepkileri harekete geçirmesi, sorunun politik boyutunun daha fazla gözlerden uzaklaştırılmasına hizmet etmektedir. Çünkü bu temsil politikası, “göçmeni, mülteciyi ya da sığınmacıyı eylemsizlik ve pasiflik durumuna indirge(mekte), onları salt yardıma ve korunmaya muhtaç kişiler olarak inşa” etmektedir (Saybaşılı 2011, 48). Bu bağlamda *Misafir* filminin de kadın, küçük çocuk ve hastalanan bir bebekten oluşan mülteci grubuna odaklanması mültecilerin kaçmak, beklemek ya da saklanmak dışında herhangi bir faillik üstlenmeyen, yardıma muhtaç, savunmasız ve edilgen nesnelere olarak sabitlenmesiyle sonuçlanmaktadır. Filmde özellikle kadınların ve çocukların göç sürecinin kurbanları olduğu vurgulanmaktadır. Kadınlar, çocuk ya da yetişkin fark etmeksizin kayıt dışı ekonomide istihdam edilirken küçük yaşta kız çocukları başlık parası karşılığında Türklerle evlendirilmektedir. Ayrıca göç sürecinde mülteci kadınlar istismara uğrama riskiyle karşı karşıya kalırlar. Örneğin Suriye’den ayrılırken kimliği belirsiz olan savaşçı bir grup tarafından alıkonan ve savaşçılardan birinin tecavüz girişiminden sonra kurtulan Meryem, İstanbul’da da bir parkta uyurken saldırıya uğrama tehlikesi yaşar. Bu bağlamda, mülteciler açısından şehirde korkunun işlerlik kazandığı ve mekânsal sınırlılıkların ortaya çıktığı görülmektedir. Mültecilerin şehrin gettolarındaki evlerinden atılmasına paralel olarak park, sokak,

inşaat alanı gibi yok-yerlerde hem doğa koşullarının zorlaması hem de “ev sahibi” ülke vatandaşlarıyla karşılaşmalarının yol açtığı sorunlar nedeniyle endişe içinde yaşadığı gösterilmektedir. Ahmed’in korkunun kamusal alanda rahatça hareket eden ve edemeyen bedenler arasında ayırım yarattığı ve bazı bedenlerin kamusal alanı mesken edinmesine neden olduğu düşüncesine paralel biçimde (2015, 93), filmde hiyerarşik olarak ikincil kılınan mültecilerin kamusal alanda herhangi bir faillik üstlenemediği ve ekonomik açıdan oldukça düşük statüde bulunan evsiz mültecilerin park, alışveriş merkezi, kafe gibi yok-yerlerdeki varlığının geçicilik, hareketsizlik, kimliksizlik ve ilişkisizlik tarafından belirlendiği vurgulanmaktadır.

Filmde mülteciler ve “ev sahibi” ülke vatandaşları arasında ise küçük kız çocuklarının başlık parası karşılığında zorla evlendirilmesinin neden olduğu akrabalık bağının dışında bir akışkanlık olmadığı; iki farklı kültür arasındaki sınırların biz-siz karşıtlığıyla homojen kılındığı açığa çıkarılmaktadır. Bauman’a göre ahlaki sorumluluktan muaf tutulan kişilere münferit özellikler yüklemek hem ayrımcılığın hem de onlara yönelik kayıtsızlığın meşrulaştırılması için kullanılan yaygın bir pratiktir (2018, 69). Filmde de birkaç sahnede bu durum işlerlik kazanmakta; “ev sahibi” ülke vatandaşlarının mültecileri “Türkçe bilmeme”, “nankörlük”, “hırsızlık”, “yaşadığı evi ahıra çevirme” ve “erkek peşinde koşma” gibi suçlamalarla ötekileştirmesine yönelik eleştirel bir bakış açısı devreye sokulmaktadır. Örneğin mülteciler depodan bozma bir evde toplu olarak yaşarken, birkaç aydır kira ödememeleri gerekçe gösterilerek, “hırsız oldukları” ve “evi ahıra çevirdikleri” suçlamasıyla yağmurda sokağa atılır. Mültecilere kıyafet götüren mahalledeki kadınlar, mültecilerin yeterince müteşekkir olmamasını onların nankör olmalarına bağlar. Burada Ahmed’in belirttiği, ev sahibi ülkenin ya da vatandaşlarının minnettarlık beklemesinin aslında narsistik bir öz doyuma hizmet ettiği ve farklılığı kendisine dâhil ederek ulusal kimliği yücelttiği düşüncesi (2015, 174) geçerlilik kazanmaktadır. Çünkü yardım eden kişi, diğerlerinden üstün bir pozisyona terfi etmekte; Ahmed’in Hochschild’den hareketle ileri sürdüğü gibi minnettarlıkla ötekinin bir borçluluk pozisyonuna girmesi mümkün kılınmaktadır (2015, 172). Mahalledeki gençlerin Suriyeli kız çocuklarını “erkek peşinde olmak” gibi alaycı kelimelerle damgalaması ise milliyetçi söylemlerde yabancı kadınlara atfedilen namusla ilişkili cinsiyetçi kodlamalara işaret etmektedir. Ayrıca Meryem, Lena ve kardeşini ararken parktaki iki kadın tarafından hırsızlıkla suçlanır. Suriye’deyken daha iyi bir yaşam standardına sahip olan Meryem’in kullandığı cep telefonu, onun hırsız olmasının kanıtı olarak değerlendirilir. Meryem, Suriyeli olduğu için polis karakoluna götürülür, dil bil-

mediği halde polisler tarafından Türkçe sorgulanır ve geceyi nezarethanede geçirir. Hapishanede ise Meryem'in sadece orta sınıf Türkler tarafından değil aynı zamanda toplumda dışlanan, alt sınıfa mensup kadınlar tarafından da ötekileştirildiği görülmektedir. Hapishanedeki kadınların Meryem'e yönelik, "...sınırdaki kampa gönderirler seni", "kampa gönderseler nolucak, bunlar her yerde yaşar, savaş görmüş savaş" ve "kamp güzel güzel, kız yemek var yersin" şeklindeki alaycı ifadeleri Bauman'ın sadece ulus devlet vatandaşlığı aracılığıyla kimlik sahibi olan Fransız alt sınıfına ilişkin görüşlerini hatırlatmaktadır. Bauman'ın deyişiyle;

Fransız olmak onları tepedeki iyi, asil ve gururlu insanlarla, Fransız benzerleriyle birlikte aynı kategoriye yerleştirirken, benzer şekilde sefil yabancı, devletsiz yeni gelenlerin de üstünde konumlandırılan tek özellik (belki de mümkün olan yegâne özellik?). Göçmenler daha da aşağıda, yerli *sefiller*in sevk edildiği ve görevlendirildiği dibin daha da altında konumlanan, aranan o dibi temsil eder; kişinin yazgısını bir parça daha az alçaltan, dolayısıyla biraz daha az şiddetli, dayanılabilir ve hoş görülebilir bir dibin daha da altını (2018, 18-19).

Burada da benzer bir bakış devreye sokulmakta; ulus devlete mensubiyet üzerinden toplumda kendilerini dışlayan öteki sınıflarla ortaklaşan alt sınıfa mensup kadınlar kendilerine uygulanan dışlayıcı bakışı kendilerinden daha aşağı bir konumda yer alan, evsiz mültecilere yöneltmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak *Daha* ve *Misafir* filmlerinin mültecilere ve sığınmacılara yer veren uluslararası göçmen sinemada kullanılan temalar, karakterler ve olay örgüsü biçimleriyle bazı ortaklıklara sahip olduğu görülmektedir. Uluslararası göçmen sinemada olduğu gibi, bu filmlerde de mülteciler ve sığınmacılar kamp mantığının hâkim kılındığı, mekânsal aidiyetin sınırlandırıldığı depo ya da park gibi yok-yerlerde saklanan, kaçış için fırsat arayan, sömürü ilişkilerine tabi olan kurbanlar olarak sunulmaktadır. Türkiye'nin geçici ilişkilerin hâkimiyetindeki bir bekleme alanı ve dışlama mekânı olduğunun vurgulandığı bu filmler (neredeyse bütün Türkiye mülteciler açısından bir yok-yere dönüşmektedir) hem mültecilerin "ev sahibi" ülke vatandaşlarıyla yaşadığı gerilimleri hem de insan kaçakçıları tarafından sömürülmesini sorsunlaştırmaktadır. Ancak her iki film de mültecilerin dışlayıcı bir bakışa tabi olmasını eleştirmekle birlikte bu durumun neden ve sonuçlarına ilişkin farklı yorumlarda bulunmaktadır. *Daha* mültecileri kurbanlaştıran ve failliği insan kaçakçılarına devreden bir anlatı ortaya koymasına karşın, ulus, aile ve

erkeklik etrafında yaratılan bütünlüklerin sorgulanmasını sağlamakta, mülteciler ile baba tahakkümü altında tabileştirilen Gaza arasındaki geçişkenliği açığa çıkarmakta ve mültecileri “misafir” olarak değerlendiren resmi söylemle ilgili eleştirel bir bakış devreye sokmaktadır. *Misafir* ise ulusal bütünlükleri sorgulamak yerine mültecilerin ulus devlet vatandaşları tarafından kabul edilmesine dair duygusal bir söylem ortaya koymakta, ulus devlet mensupları ve mülteciler arasında yardım eden-yardım edilen karşılığında hareketle bir hiyerarşi oluşturmakta ve iyilik yapma vurgusuyla devlet politikalarını bireylere devretmektedir.

Kaynakça

- Agamben, Giorgio. 2001. *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. Çeviren İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ahmed, Sara. 2015. *Duyguların Kültürel Politikası*. Çeviren Sultan Komut. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atasü-Topçuoğlu, Reyhan. 2018. "Düzensiz Göç: Küreselleşmede Kısıtlanan İnsan Hareketliliği." *Küreselleşme Çağında Göç: Kavramlar, Tartışmalar* içinde, editörler S. Gülfer İhlamur Ömer ve N. Aslı Şirin Öner, 501-18. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Augé, Marc. 1997. *Yer-olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. Çeviren Turhan Ilgaz. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. 2017. *Akışkan Modernite*. Çeviren Sinan Okan Çavuş. İstanbul: Can Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. 2018. *Kapımızdaki Yabancılar*. Çeviren Emre Barca. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. Londra ve New York: Routledge.
- Buz, Sema. 2009. "Köken Ülke-Sığınulan Ülke Hattında Kadın Sığınmacılar ve Geçicilik." *Cins Cins Mekân* içinde, editör Ayten Alkan, 303-27. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Çelik-Rappas, İpek A. 2017. "Refugees as Innocent Bodies, Directors as Political Activists: Humanitarianism and Compassion in European Cinema." *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos Emociones y Sociedad* 23 (9): 81-89.
- Doğanay, Ülkü ve Hatice Çoban Keneş. 2016. "Yazılı Basında Suriyeli 'Mülteciler': Ayrımcı Söylemlerin Rasyonel ve Duygusal Gerekçelerinin İnşası." *Mülkiye Dergisi* 40 (1): 143-84.
- Erdoğan, M. Murat. 2018. *Türkiye'deki Suriyeliler, Toplumsal Kabul ve Uyum*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, Michel. 1992. *Hapishanenin Doğuşu*. Çeviren Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel. 2005. "Başka Mekanlara Dair." *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2* içinde, yayına hazırlayan Ferda Keskin, 291-302. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezici Yalçın, Meral. 2017. *Göç Psikolojisi*. Ankara: Pharmakon Yayınları.
- Göl, Berke. 2018. "Cennetin İçindeki Cehennem." Onur Saylak'la Söyleşi. *Altıyazı* 179: 20-24.
- Graham, James. 2011. "Postcolonial Purgatory, The Space of Migrancy in Dirty Pretty Things." *Postcolonial Spaces, The Politics of Place in Contemporary Culture* içinde, editörler Andrew Teverson ve Sara Upstone, 112-28. Londra: Palgrave Macmillan.
- Hagener, Malte. 2018. "Migration and Refugees in German Cinema: Transnational Entanglements." *Studies in European Cinema* 15 (2-3): 110-24.
- Hall, Stuart. 2017. "Temsil İşi." Çeviren İdil Dünder. *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* içinde, editör Stuart Hall, 21-98. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- IOM Uluslararası Göç Örgütü. 2009. *Göç Terimleri Sözlüğü*. Cenevre.

- İçduygu, Ahmet. 2010. "Türkiye'de Uluslararası Göçün Siyasal Arkapları: Küreselleşen Dünyada Ulus-Devleti İnşa Etmek ve Korumak." *Türkiye'ye Uluslararası Göç: Toplumsal Koşullar, Bireysel Yaşamlar* içinde, editörler Barbara Pusch ve Tomas Wilkoszewski, 17-40. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- İçduygu, Ahmet ve Damla B. Aksel. 2012. *Türkiye'de Düzensiz Göç*. Ankara: Uluslararası Göç Örgütü Türkiye.
- İçduygu, Ahmet. 2017. "Suriyeli Sığınmacılar: 'Siyasallaşan' Bir Sürecin Analizi." *Toplum ve Bilim* 140: 27-41.
- Kaya, Ayhan. 2017. "İstanbul Mülteciler için Cennet mi Cehennem mi? Suriyeli Mültecilerin Kentsel Alandaki Halleri." *Toplum ve Bilim* 140: 42-68.
- Kearney, Richard. 2012. *Yabancılar Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*. Çeviren Barış Özkul. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kellner, Douglas. 2013. *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. Çeviren Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları.
- Köşer Akçapar, Şebnem. 2018. "Uluslararası Göç Alanında Güvenlik Algılamaları ve Göçün İnsani Boyutu." *Küreselleşme Çağında Göç: Kavramlar, Tartışmalar* içinde, editörler S. Gülfer İhlamur-Öner ve N. Aslı Şirin Öner, 563-75. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kristeva, Julia. 2004. *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme*. Çeviren Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özgül, Gönül Eda. 2016. "Sınır Kapıları, Dikenli Teller, Yollar, Kamplar ve Çocuklar: Kurban ve İstisna Olarak Mülteci." *Marmara İletişim Dergisi* 25: 1-16.
- Ponzanesi, Sandra. 2012. "The Non-Places of Migrant Cinema in Europe." *Third Text* 26 (6): 675-90.
- Ponzanesi, Sandra ve Verena Berger. 2016. "Introduction: Genres and Tropes in Postcolonial Cinema(s) in Europe." *Transnational Cinemas* 7 (2): 111-17.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner. 2010. *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çeviren Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saybaşı, Nermin. 2011. *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. Çeviren Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sharma, Sarah. 2009. "Baring Life and Lifestyle in The Non-Place." *Cultural Studies* 23 (1): 129-48.
- Şimşek, Doğuş. 2017. "Göç ve İnsan Güvenliği: Türkiye'deki Suriyeliler Örneği." *Toplum ve Bilim* 140: 11-26.
- Yardımcı, Sibel. 2012. "Kentın Sınırında Toplumsallaşmanın Yeni Metaforu Olarak Kamp." Erişim tarihi: 12.12.2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/kentin-sinirinda-toplumsallaşmanın-yeni-metaforu-olarak-kamp/470>.
- Yaren, Özgür. 2015. "Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek." *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Dergisi* 2 (1): 207-23.