TC.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

AVRUPA'DAKİ TÜRKİYE KÖKENLİ YÖNETMENLERİN AKSANLI SİNEMASINDA SELF-ORYANTALİZM: ALMANYA ÖRNEĞİ

Doktora Tezi

BUKET AKDEMİR DİLEK

İSTANBUL, 2022

TC.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

AVRUPA'DAKİ TÜRKİYE KÖKENLİ YÖNETMENLERİN AKSANLI SİNEMASINDA SELF-ORYANTALİZM: ALMANYA ÖRNEĞİ

Doktora Tezi

BUKET AKDEMİR DİLEK

Danışman: Prof. Dr. F. NEŞE KAPLAN

İSTANBUL, 2022

ÖZET

AVRUPA'DAKİ TÜRKİYE KÖKENLİ YÖNETMENLERİN AKSANLI SİNEMASINDA SELF-ORYANTALİZM: ALMANYA ÖRNEĞİ

Türkiye'de 1960'lı yıllarda başlayan dış göç hareketi ile Türkiye'den Avrupa'ya giden bireyler Almanya başta olmak üzere İtalya, Fransa, Avusturya, Belçika'ya yoğun göç etmiştir. Yurt dışına göç eden bireylerin çocukları olan ikinci kuşak Türkiye kökenli göçmen bireyler sinema sanatıyla ilgilenmiştir. Bu kişiler filmlerinde göçmen sorunları, kimlik arayışları vb. konular hakkında cevap aramaya çalışmıştır. Bu çalışmada, Hamid Naficy tarafından ortaya konulan aksanlı sinema kavramı, Türkiye'den Avrupa'ya en yoğun göçün yaşandığı ülkelerdeki Türkiye kökenli yönetmenlerin filmlerinde self oryantalizmi üretip üretmedikleri ve üretiliyorsa ne şekilde üretildiğini bulmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda öncelikle Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemayı ne şekilde ürettiği İtalya, Fransa, Avusturya ve Belçika'da film üretimi yapan yönetmenler özelinde incelenmiştir. Naficy'nin kitabında belirtti bir filmin aksanlı film olabilmesini sağlayan aksanlı sinema unsurları bağlamında filmler değerlendirildiğinde "klostrofobik mekân, vatan manzarası, çokdillilik, çok kültürlülük, episto araçları olarak adlandırılan geçmişe dönüş araçları, geleneksel kodlar, sınırdan geçmeye ait alanlar, yabancılaşma, kimlik arayışı, ev/yurt arama yolculuğu, evsizlik, eve/yurda dönüş, hibrit-"tireli" karakterler ve aksanlı konuşma" unsurlarının ortak kullanıldığı tespit edilmiştir. Türkiye ve aksanlı sinema üzerine ortaya konan Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinema tablosunun devamında Türkiye'den en çok göçün ve film üretiminin yapıldığı Almanya'da çekilen filmlerde self oryantalizmin üretilme şekline bakılmıştır. Naficy'nin "aksanlı stilin unsurları" tablosu referans alınarak oluşturulan ve self oryantalizmi ortaya çıkartmayı amaçlayan tablo aracılığı ile filmler analiz edilmiştir. Almanya'da film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenler filmlerinde çokdilli, çok kültürlü olarak "tireli" kimliklere yer vermekte, komedi türünde çekilen filmlerde Türkiye'nin geri kalmışlığı vurgulanmaktayken dram türündeki filmlerde azınlık meseleleri, muhafazakarlık vb. siyasi sorunlar görünür hale getirilerek "Doğu despottur" imajı yinelenmektedir. Geleneksel değerler kültürel kod yerine bir işaretleme aracı olarak kullanılmıştır. Kısaca filmlerde Batı'nın ötekisi olarak işaretlenen Türkiye, Batı'da olmayan olumsuz özellikleri kendinde barındırarak temsil düzleminde self oryantalizmi görünür hale getirmektedir.

Anahtar kelimeler: Aksanlı Sinema, Oryantalizm, Self Oryantalizm, Türk Sineması

ABSTRACT

SELF- ORIENTALISM IN THE ACCENTED CINEMA OF TURKISH- ORIGIN DIRECTORS IN EUROPE: THE EXAMPLE OF GERMANY

With the external migration movement that started in Turkey in the 1960's, Turkish individuals who went to Europe emigrated to Italy, France, Austria, Belgium and mostly to Germany. Children of the immigrants, the second generation Turkish people started making movies. In their movies, this directors showed interest to topics such as the problems of immigrants and searching for a new identity. This thesis aims to find out if the movies of second generation Turkish immigrant directors creates self-orientalism and if so in which way they create self-orientalism in the context of accented cinema that introduced by Hamid Naficy. For this purpose, firstly, movies of the directors from Italy, France, Austria and Belgium with Turkish origin examined in the context of accented cinema. When evaluated in this context some common conventions are found out such as claustrophobic space, scenes from homeland, multilangualism, multiculturalism, epistories, traditional codes, border crossings, alienation, search for identity, search for a home, homelessness, returning home, hybrid "hypenated" characters and accented speaking. After identifying these conventions this work moves on to examining the ways of creating self-orientalism in the movies that produced by accented filmmakers in Germany,the country which harbours the most immigrant with Turkish origin. Then movies are analized using a chart that created by referencing "accented cinema chart" by Hamid Naficy to reveal their self-orientalist contents. The directors with Turkish origin that produces movies in Germany commonly use multilanguaged, multicultured, second or third generation hypenated identities in their movies. These directors emphasize the backwardness of Turkey in their comedy movies and in their dramas they lean on to the political topics about minorities and conservatism to recreate and perpetuate the image of "oriental despotism". In place of representing traditional values as cultural codes, these values are used as a marking tool of Orient's otherness. In short these movies marks Turkey as an other for western world which hosts unwanted negative attributes and creates self-orientalist images.

Keywords: Accedted Cinema, Orientalism, Self Orientalism, Turkish Cinema

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

İÇİNDEKİLER iii

TABLOLAR LİSTESİ vii

GİRİŞ 1

Araştırmanın Sorunu 1

Araştırmanın Amacı 2

Araştırmanın Önemi 3

Araştırmanın Yöntemi 4

1.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE: ORYANTALİZM, SELF ORYANTALİZM VE AKSANLI SİNEMA 10

1.1. Oryantalizm: Tanımı, Kökeni 10

1.1.2. Edward Said'in Oryantalizm Kavramına Bir Bakışı 16

1.1.3. Öteki Kavramı ve Oryantalizm İlişkisi 19

1.1.3.1. Kavramsal Olarak Öteki 19

1.1.3.2. Oryantalizm ve Öteki İlişkisi 24

1.2. Self Oryantalizm (Kendi Kendine Oryantalizm) 31

1.2.1. Self Oryantalizm ve Modernizm İlişkisi 38

1.2.2. Türkiye'de Self Oryantalizm 41

1.2.3. Self Oryantalizmin Üretimini ve Sürekliliğini Sağlayan Kültürel Araçlar 46

1.2.4. Self Oryantalizm Aracı Olarak Sinema 50

1.2.4.1. Oryantalizm ve Sinema İlişkisi 51

1.2.4.2. Self Oryantalizm ve Sinema 54

1.2.4.2.1. Asya ve Ortadoğu Ülkelerinde Self Oryantalist Sinema 55

1.3. Aksanlı Sinema 57

1.3.1. Naficy'e Göre Aksanlı Sinema ve Aksanlı Sinema Yapımcıları 59

1.3.1.1. Sürgün Film ve Film Yapımcıları 68
1.3.1.2. Diasporik Film ve Film Yapımcıları 69
1.3.1.3. Postkolonyal Etnik ve Kimlik Film ve Film Yapımcıları 72
2.BÖLÜM : TÜRKİYE'DE SELF ORYANTALİST SİNEMA VE AVRUPA'DAKİ TÜRKİYE KÖKENLİ YÖNETMENLERİN AKSANLI SİNEMASINA GENEL BAKIŞ 74
2.1 Türkiye'de Self Oryantalist Sinema 74
2.2. Avrupa'daki Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sineması ve Self Oryantalizme Genel Bir Bakış 80
2.2.1. Avrupa'da Aksanlı Sinema Kapsamında Film Üreten Türkiye Kökenli Yönetmenler ve Self Oryantalizm 81
2.2.1.1. İtalya'da Yaşayan Türkiye Kökenli Yönetmen Ferzan Özpetek 82
2.2.1.1.1. *Hamam* (1997) 83
2.2.1.1.2. *Harem Suare* (1998) 87
2.2.1.2. Fransa'da Yaşayan Türkiye Kökenli Yönetmen Deniz Gamze Ergüven 91
2.2.1.2.1. *Bir Damla Su* (2006) 92
2.2.1.2.2. *Mustang* (2015) 96
2.2.1.3. Avusturya'da Yaşayan Türkiye Kökenli Yönetmen Umut Dağ 99
2.2.1.3.1. *Kuma* (2012) 100
2.2.1.3.2. *Betondaki Çatlaklar* (2014) 105
2.2.1.4. Belçika'da Yaşayan Türkiye Kökenli Yönetmen Volkan Üce 109
2.2.1.4.1. *Arafta* (2017) 110
2.2.1.4.2. *Her Şey Dahil* (2021) 114
3.BÖLÜM: ALMANYA'DAKİ TÜRKİYE KÖKENLİ YÖNETMENLERİN AKSANLI SİNEMASINDA SELF ORYANTALİZM 120
3.1. Türkiye'den Almanya'ya Göç ve Kültürel Değişim 120
3.2. Almanyaya Göç Eden Bireyler ve Sinema İle Olan İlişkiler 124
3.3. Almanya'ya Göç Eden Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm 126

3.3.1. Fatih Akın'ın Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm 127

3.3.1.1. *Yaşamın Kıyısında* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi 130

3.3.1.1.1. Filmin Konusu 131

3.3.1.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekân Kullanımı 132

3.3.2. Yılmaz Arslan'ın Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm 138

3.3.2.1. *Yara* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi 140

3.3.2.1.1.Filmin Konusu 140

3.3.2.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekan Kullanımı 141

3.3.3. Hüseyin Tabak'ın Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm 145

3.3.3.1. *Güzelliğin On Par' Etmez* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi 148

3.3.3.1.1.Filmin Konusu 149

3.3.3.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekan Kullanımı 149

3.3.4. Sinan Akkuş'un Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm 153

3.3.4.1. *3 Türk 1 Bebek* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi 155

3.3.4.1.1. Filmin Konusu 156

3.3.4.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekan Kullanımı 156

3.3.5. Yasemin Şamdereli'nin Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm 160

3.3.5.1. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi 162

3.3.5.1.1. Filmin Konusu 163

3.3.5.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekan Kullanımı 163

3.3.6. İlker Çatak'ın Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm 168

3.3.6.1. *Söz Senettir* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi 171

3.3.6.1.1. Filmin Konusu 171

3.3.6.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekân Kullanımı 172

3.3.7. Buket Alakuş'un Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm 176

3.3.7.1. *Acı Soslu Hans* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi 178

3.3.7.1.1 Filmin Konusu: 178

3.3.7.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekân Kullanımı 179

SONUÇ 184

Kaynakça 195

EK 1 205

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Naficy Aksanlı Sinema Tablosu…….62-67

Tablo 2: Aksanlı Sinema ve *Hamam* Filmi……..84-86

Tablo 3: Aksanlı Sinema ve *Harem Suare* Filmi……..87-90

Tablo 4: Aksanlı Sinema ve *Bir Damla Su* Filmi…….92-95

Tablo 5: Aksanlı Sinema ve *Mustang* Filmi…….96-99

Tablo 6: Aksanlı Sinema ve *Kuma* Filmi……..101-104

Tablo 7: Aksanlı Sinema ve *Betondaki Çatlaklar* Filmi……..……105-108

Tablo 8: Aksanlı Sinema ve *Arafta* Filmi……..……...110-114

Tablo 9: Aksanlı Sinema ve *Her Şey Dahil* Filmi……..……..115-117

Tablo 10: Fatih Akın Filmografi……...127-128

Tablo 11: Film Künyesi……...131

Tablo 12: Yılmaz Arslan Filmografi……139

Tablo 13: Film Künyesi……...…140

Tablo 14: Hüseyin Tabak Filmografi……145-146

Tablo 15: Film Künyesi……...……148

Tablo 16: Sinan Akkuş Filmografi……...154

Tablo 17: Film Künyesi……...155

Tablo 18: Yasemin Şamdereli Filmografi……161

Tablo 19: Film Künyesi……...……162

Tablo 20: İlker Çatak Filmografi……..……...169

Tablo 21: Film Künyesi……...171

Tablo 22: Buket Alakuş Filmografi……..176-177

Tablo 23: Film Künyesi……...178

GİRİŞ

Oryantalizm, uzun yıllardır Batı ve Doğu'da tartışılan bir kavram olmuştur. Siyasal, dinsel ve sanatsal alanlarda sürekli karşımıza çıkan bu kavram farklı şekilde değerlendirilmektedir. Uzun yıllar Batı'nın bakış açısından incelenen ve tartışılan oryantalizm kavramı ilerleyen dönemlerde Doğu'nun bakış açısı ile tartışılmaya başlanmıştır. Bu tarz oryantalist bir bakış yeni çalışma alanları ve yeni kavramlar doğurmuştur. Bu kavramlardan biri olan "self oryantalizm" diğer bir değişle "kendi kendine oryantalizm" bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Oryantalizm kavramı edebiyat ve resim gibi sanatın birçok alanında tercih edilen bir anlatı olmasının yanı sıra sinemada da sıklıkla kullanılmaktadır. Batı'nın üretmiş olduğu birçok filmde Batı bakış açısıyla Doğu inşasına rastlanılmaktadır. Doğu, Batı tarafından kimi zaman egzotik, erotik merak uyandıran bir mekân olarak tasvir edilirken kimi zaman despot yönetimin hâkim olduğu, düşünce olarak geri kalmış, muhafazakâr ülke olarak gösterilmektedir. Batı'nın karşısında öteki olarak işaretlenen Doğu, çoğunlukla Batı'da var olmayan olumsuzlukları üzerinde barındıran ve Batı'nın tam karşısında yer alan konumdadır. Bunun yanı sıra Batı'nın işaretlediği şekilde Doğu'da yer alan Fatih Akın, Ferzan Özpetek, Nadine Labaki vb. Doğulu sinemacılar Batı bakışında self oryantalist temsillere yer vermektedir. Kimi zaman Batı'nın üretim araçlarını kullanarak, kimi zaman Batı'da yetişmenin getirdiği bilgi birikimiyle, kimi zaman da hâkim görüşü yinelemek adına self oryantalist bakış açısı birçok Doğulu olarak işaretlenen yönetmenin kullandığı bir temsil haline gelmektedir. Türkiye'de film üretimi yapan ve özellikle Eurimages desteği ile çekilen filmlerde self oryantalist temsillere rastlanmaktadır. Ülke sinemalarında rastlanan self oryantalist temsillerin yoğun olarak görüldüğü yerlerden biri aksanlı sinemadır. Doğu'dan Batı'ya göçen birinci, ikinci ve üçüncü kuşak göçmen bireyle Batı'nın finansal anlamda desteğini alarak ürettiği filmlerde sıklıkla self oryantalizm kullanmaktadır. Finans ve dağıtım gücünü elinde bulunduran Batı'da üretim yapmaya çalışan yönetmenlerin self oryantalist temsiller kullanması tercih olabileceği gibi zorunluluk olabilmektedir.

Araştırmanın Sorunu

Avrupa'daki Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sinemasında Self-Oryantalizm: Almanya Örneği adlı bu çalışmanın sorunu şu şekildedir; "Aksanlı sinema içerisinde yer alan Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerde self oryantalist yönelimler var mıdır? Var ise sinemanın anlatı dili olan diyalog, mekân, karakter, çerçeve kullanımı ile self oryantalist temsil ne şekilde üretilmektedir?" Avrupa'da üretim yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin çektiği filmler üzerinden aksanlı sinema, Türkiye'nin bu kavram ile ilişkisi ve durduğu yer açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca, Almanya'da üretim yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu filmler

üzerinden aksanlı sinema ve self oryantalizm ilişkilendirilerek analizler yapılacaktır. Bu analizler doğrultusunda araştırmanın sorununa cevap aranmaya çalışılmaktadır.

Kişisel olarak bu çalışma konusunu seçme nedenim daha önce izlemiş olduğum Türkiye kökenli yönetmen olan tezimde de incelediğim Deniz Gamze Ergüven'in çekmiş olduğu *Mustang* filmidir. 2015 yılında çekilen ve o dönem büyük ses getiren bu filmde temsil edilen Türkiye, Batı'nın Doğu'ya yüklediği bütün özellikleri üzerinde taşımaktadır. Film izlendiğinde Türkiye ve Doğu için olumsuz olarak etiketlenen bütün özellikler filmde bir araya getirilerek sunulmaktadır. Çocuk gelin, cinsel sapkınlık, baskıcı toplum, Gezi Olayları, kadına şiddet vb. birçok sorun seçmece bir şekilde izleyiciye verilmektedir. Bu tartışmaların dışında geleneksel olarak getirdiğim kodlar gereği Karadeniz bölge kültürüne hâkim olmam doğrultusunda filmde Karadeniz bölgesinin ve halkının temsil ediliş şeklinin gerçeğin dışında olduğunu tespit ettim. Bu gözlem sonucunda yapmış olduğum okumalar ile bu durumun bilinçli bir tercih olabileceği ve bunun üzerine çalışma yapabileceği düşüncesinden yola çıkılarak bu çalışmayı yapmayı tercih ettim.

Araştırmanın Amacı

Avrupa'daki Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sinemasında Self-Oryantalizm: Almanya Örneği adlı bu çalışmanın amacı, Türkiye kökenli yönetmenlerin yurt dışında çekmiş olduğu filmlerde aksanlı sinema ve self oryantalizmin üretim şeklini ortaya koymaya çalışmaktır.

Bu çalışmanın amacına yönelik sorulacak sorular şu şeklide sıralanmaktadır;

- Avrupa'da yaşayan Türkiye kökenli yönetmenlerin çektiği filmler aksanlı sinema içerisinde midir? İçerisinde ise Naficy'nin aksanlı sinema unsurlarının hangi özelliklerini taşımaktadır? Bu filmler arasında ne gibi benzerlikler ve farklılıklar vardır?
- Türkiye kökenli Almanya'da üretim yapan yönetmenlerin aksanlı sinema filmlerinde self oryantalizm nasıl yaratılıyor? Yönetmenler self oryantalizm kavramını nasıl oluşturuyor?
- Avrupa'da ve Almanya'da film üretimi yapan yönetmenlerin filmlerinde Türkiye kökenli karakterler nasıl temsil ediliyor? Türkiye'nin temsili nasıl oluyor? Filmin çekildiği dönemde, kitle iletişim araçları ve siyasilerin söylemlerindeki temsillerde benzerlik ya da farklılıklar var mı?
- Aksanlı sinema örneği veren Türkiye kökenli yönetmenlerin self oryantalist bakış açısına sahip olmasının nedenleri nelerdir? Kültürel geçmiş ve yönetmenin yaşadığı ülke yönetmen bakışını etkiliyor mu?

- Yurt dışından alınan ödenekler self oryantalist bakışı etkileyen nedenler arasında mıdır?

Araştırmanın Önemi

Oryantalizm kavramı üzerine literatürde birçok çalışma mevcuttur. Bu kavram farklı alanlarda inceleme konusu olmuştur. Oryantalizm sıklıkla incelenen bir konu olmasına rağmen onun içerisinde yer alan self oryantalizm/ kendi kendine oryantalizm kavramı ile alakalı Türkiye'de literatür çalışmaları oldukça azdır. Bu çalışma aksanlı sinema ve self oryantalizm kavramlarını bir araya getirmesi çalışmayı önemli kılmaktadır. Uluslararası çalışmalar arasında Chisu Teresa Ko'nun yazdığı "*Self- Orientalism and inter-imperiality in Anna Kazumi Stahl's Flores de un solo dia*", Feighery'in yazdığı "*Tourism and self Orientalism in Women: a critical discourse analysis"* adlı makaleler, self oryantalizm ile alakalı tezler incelendiğinde Yusuf Çiftçi'nin 2012 yılında yazmış olduğu "*Türkiye'de Self Oryantalizmin Nesnesi Olarak Kürtler*" adlı yüksek lisans tezi ve Turgay Yerlikaya'nın 2014 yılında yazmış olduğu "*Oryantalizm: Türk Medyasında self-oryantalizm*" adlı yüksek lisans tezi literatürde bulunan kaynaklardır. Ayrıca self oryantaliz kavramı hakkında Bünyamin Bezci ve Yusuf Çiftçi tarafından yayınlanan "*Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme*", Hamit Aktürk'ün "*Alevilik Araştırmalarında Self Oryantalist Tutum*", Şehide R. N. Mutlu'nun "*Karikatürlerdeki Self Oryantalist ve İslamofobik Mesajlar: Leman Dergisi Örneği*" adlı makaleler mevcuttur. Sinema önemli temsil araçları arasında yer alması ve oryantalizm ve self oryantalizmin yoğun kullanıldığı bir mecra olmasıyla self oryantalist temsilin yoğun inceleme alanlarının başında gelmelidir. Ancak literatürde sinema ve self oryantalizm ile alakalı yeterli çalışma mevcut değildir.

Aksanlı sinema kavramı literatürde incelenen konular arasındadır. Uluslararası literatürde kavramın mihenk taşı olarak kabul edilen Naficy'nin yazdığı "*An Accented Cinema : Exilic And Diasporic Filmmaking"* kitabı mevcuttur. Bu kavramla alakalı Türkiye'de tezler incelendiğinde Didem Işıkoğlu'nun 2005 yılında yazmış olduğu "*Kültürlerin Kesişimi, Aksanlı Sinema ve Almanya'daki 2. Ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi*" adlı yüksek lisans tezi ve Ece Deliormanlı'nın 2006 yılında yayınlanan "*Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması*" adlı yüksek lisans tezi kaynaklar arasındadır. Neslihan Kültür'ün "*Aksanlı Sinema ve Fatih Akın*", Özgür Yaren'in "*Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek*", Yelda Özkoçak'ın "*Göçmen ve Sinema Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler*" adlı makaleler mevcuttur.

Aksanlı sinema örneği veren Ferzan Özpektek'in oryantalist öğe taşıyan bazı filmleri ile alakalı çalışmalar literatürde mevcuttur. Murat Soydan'ın "*Ferzan Özpetek'in Hamam Filminde Doğu'nun Gizli Bir Oryantalizm ile İnşa Edilişi*" adlı makale çalışması buna örnektir.

Daha önce Türkiye kökenli olup yurt dışında üretim yapan yönetmenler hakkında Fatime Neşe Kaplan tarafından kaleme alınan "*Göç Kimlik Çok Kültürlülük Türk Sinemasında Almanya'ya Göç*" adlı kitap çalışması vardır. Bu kitap yaptığımız çalışmadan farklı olarak göç sineması üzerine odaklanmaktadır. Literatürde, Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sineması Ferzan Özpetek ve Fatih Akın özelinde ele alınmaktadır. Bu çalışma bir yönetmene odaklanmak yerine birçok yönetmene odaklanarak genel bir değerlendirme, aksanlı sinema ve self oryantalizmdeki yönelimi ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Her ne kadar Ferzan Özpetek'in çalışmalarında self oryantalizm inceleme alanı olsa da self oryantalizmin temsil nedenlerine değinilmemiştir. Bu çalışmada tek yönetmen üzerinden incelemeye gidilmeyecektir. Farklı ülkelerde yaşayan birçok Türkiye kökenli yönetmenin aksanlı sinema örnekleri incelenerek örnek alanı genişletilecektir. Ayrıca çalışmanın üçüncü bölümünde Almanya'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin filmlerinde self oryantalist öğelerin tespiti yapılmaya çalışılacaktır. Bu yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerde self oryantalist temsilin yanında temsil nedenleri üzerinde durularak daha kapsamlı bir çalışma yapılacaktır. Bu şeklide literatürdeki diğer çalışmalardan farklı noktalara değinilecektir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada literatür taramasının yanı sıra film incelemeleri yapılacaktır. Bu incelemelerden elde edilen bulgular eleştirel söylem analizi yöntemi ile analiz edilecektik. Söylem analizi "betimleyici" ve "eleştirel" olmak üzere iki kola ayrılmaktadır. Betimleyici söylem analizi dilin ilerleyişini anlamak ve onu açıklamak için kullanılmaktadır. Eleştirel söylem analizi ise sadece dilin ilerleyişi ve açıklaması ile ilgilenmez. Eleştirel söylem analizi dil ve söylem ile alakalı çözümleme gerçekleştirirken araştırılan toplumsal ve siyasi konularda netleştirilemeyen konu ve durumları netleştirmek ve gündeme getirmek için bahsedilen olgulara müdahale ederek analiz etmektedir (Söylem & Danış, 2019: 536).

Eleştirel söylem analizinin temeli Marksizm ve Frankfurt ekolüne dayanır. (Bal, 2016: 326). Foucault'un belirttiği üzere söylem; amaç, geleneksel destekler, güç ilişkilerinin tekrar üretimi ve ideolojik etkilerini yaratan tanımlama sistemidir. Söylem analizinin merkezini eleştiri oluşturur. Söylem analizi; sosyal grupların ve bireylerin güce ulaşmak ve ideolojik görüşlerini yaymak için dili nasıl kullandığı üzerinde durmaktadır (Elliott, 1996: 65). Van Dijk'in belirttiği üzere eleştirel söylem analizi; güç, hâkimiyet, hegemonya, sınıf farkı, cinsiyet, ırk, ideoloji, ayrımcılık, çıkar, kazanç, yeniden oluşturma, dönüştürme, gelenek, sosyal yapı ya da sosyal düzen gibi başlıklara odaklanan söylem analizi yöntemidir (Dijk, 2003: 352,353). Eleştirel söylem analizi bilimsel çatı altında çalışmalarını yürütmektedir. Bu bağlamda inceleme ve analizlerini toplumsal gerçeklere bağlı kalarak

ideolojik, politik olarak ele almaktadır. Sonuç olarak bu tarz bir bakış toplumsal sorunlara eleştirel bakışı mümkün kılmakta ve yapılan eleştiri ile çözüm üretilmeye olanak sağlamaktadır (Büyükkantarcıoğlu, 2006: 94). Eleştirel söylem analizi söylemi eleştirel açıdan analiz etmek ve görünenin ardındakini göstermek amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu yöntem ile metinler ve söylemler politik bakış açısı ile çözümlenmekte, bireyler ve toplumların söylemlerine bakılmakta ve bu süreç ideolojik olarak değerlendirilmektedir.

Bloor ve Bloor 2007'de yapmış olduğu çalışmada eleştirel söylem analizinin kuramsal ve uygulama amaçlarına açıklık getirmiştir. Araştırmacılara göre eleştirel söylem analizi; toplum ve güç ilişkilerinde dilin önemini ortaya çıkartmaktadır. Eleştirel söylem analizinde kullanılan dil ile farklı anlamları oluşturma stilleri araştırılmaktadır. Eleştirel söylemi üreten bireylerin dili kullanım amaçları ve tutumlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Toplumsal problemlerin nasıl yansıtıldığını veya ortaya konduğu söylem vasıtasıyla analiz edilmektedir. Eleştirel söylem analizi ile gündelik hayatta dile uyum sağlayan ideolojik söylemleri tespit etmekte ve bunların ortadan kalkmasına yönelik çalışmalarda bulunmaktadır. Ön yargılara karşılık bireyler arasındaki farklılıkları ortaya koymayı amaçlamaktadır (Bloor & Bloor, 2007: 6, 7). Bloor ve Bloor'un çalışması referans alarak eleştirel söylem analizi maddelerle açıklamışlardır. Bu analiz yönteminde dilin ve söylemin işlevinin ne derece önemli olduğu gösterilmektedir. Sinemanın kendine has bir anlatım dili olması ve içerisinde toplumsal söylem ve ideolojileri barındırması metin yerine sinema filmlerinin de eleştirel söylem analizi ile incelenmesini mümkün kılmaktadır.

Fairclough çalışmasında eleştirel söylem analizinin üç boyutlu olduğunu belirtmiştir. Eleştirel söylem analizinin ilk boyutu metin içindeki gramerle ilgilidir ve inceleme yapılırken kullanılan kelime ve sözcüklerin neler olduğuna bakılmaktadır. Analiz çerçevesi olarak adlandırabileceğimiz ikinci boyut metin içinde yer alan söylemlerin altındaki nedenle ilgilenir ve metni yorumlama süreci olarak bilinir. Söylem içinde geçen ideolojik mesajlar bu aşamada yorumlanır ve toplumsal olarak ifade edilmeye çalışılır, bir nevi metin verdiği mesajla birlikte yeniden oluşturulur. Üçüncü boyut olan son aşamada ise söylemin yorumlaması ile elde edilen verilerden yola çıkılarak sonuca ulaşmak amaçlanmaktadır. Metin içine yerleştirilen söylemlerle neyin amaçlandığı ve hangi mesajın verilmeye çalışıldığı geniş bir çerçeveden anlatılarak sonuca bağlanılır (Fairclough, 1995: 98). Faircloug'nın ortaya koyduğu eleştirel söylem analizi kısaca özetlemek gerekirse, bu analiz üç aşamalıdır. Birinci aşama metin analizidir. Birinci aşamada sözlü veya görsel metinlerin tanımlaması yapılmaktadır. İkinci aşama süreç analizi yani yorumlama aşamasıdır. Son aşama toplumsal analiz yani açıklamadır.

Scollon yapmış olduğu çalışmada eleştirel söylem analizinin önemli temsilcileri arasında yer alan Fairclough ve Wodak'ın eleştirel söylem analizinin temel özelliklerini ve kurallarını şu şekilde sıralamaktadır. Söylem toplumsal eylemlerin bir şeklidir ve eleştirel söylem analizi merkezine sosyal problemleri almaktadır. Hegemonik ilişkiler söylem ile alakalıdır ve söylemler kültürel ve toplumsal inşalara neden olmaktadır. Eleştirel söylem tarihsel olmanın yanında ideolojik bir yöne sahiptir ve yorumlayıcı ve açıklayıcıdır (Scollon, 2001: 141).

Levent Doyuran, eleştirel söylem analizi üzerine yaptığı çalışmada eleştirel söylem analizinin geçmişinin 1960'lı yıllara kadar gittiğini dilbilimsel çalışmaların yanında disiplinler arası çalışmayı mümkün kılan bir alana sahip olduğunu belirtmiştir. Eleştirel söylem analizi, görsel işaretleri yorumlayarak, sosyal içerik ve mesajları çözümleyerek değerlendirmektedir. Eleştirel söylem analizi yazılı metinlerde kullanılabileceği gibi filmleri analiz etmede kullanılabilmektedir. Filmlerin planları, sekansları ve buralarda kullanılan diyaloglarla birlikte tercih edilen renk paleti analize dâhil edilmektedir (Doyuran, 2018: 304- 315). Eleştirel söylem analizi üzerine yapılan açıklamalar ve Fairclough'un da metin ve söylemin aynı anlama gönderme yaptığı söylemleri dikkate alındığında gazete, reklam filmleri, görsel içerikler ve içinde söylem barındıran birçok yazılı, sözlü vb. içeriği analiz etmek mümkündür. Eleştirel söylem analizi alıntılardan da görüleceği üzere disiplinlerarası bir analiz yöntemi olup yalnızca metinler için kullanılmamaktadır. Van Dijk'ın belirttiği üzere söylemin üretilme sürecinde ve anlaşılmasında ideolojiler önemi büyüktür (Dijk T. V., 2003: 110). Dolayısıyla çalışma self oryantalizm gibi ideolojik bir kavram üzerine yoğunlaştığı için bu yöntem benimsenmiştir. Van Dijk'in ortaya koyduğu bu yöntem haber metinleri için geliştirilmiştir (Sözen, 1994: 124-125). Bu çalışmada eleştirel söylem analizinin kullanılmasının nedeni sinemanın da haber metni gibi görsel bir metin olması ve ideolojik olarak görünenin arkasındakini ortaya çıkarmaktadır. Eleştirel söylem analizi Van Dijk'ın belirttiği üzere bir stilinin olmamasının yanında belirli özelliklere dikkat edilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Bu özellikler; söylemin bağlamını irdelemek, grupların güç ilişkilerini analiz etmek, biz ve onlar ile alakalı olan her türlü olumlu ve olumsuz görüşü gözler önüne sermek, söylem esnasında üretilen alt mesajları görünür hale getirmek, ayrıştırılan grup değerlerini ortaya koyan söylemleri incelemek. (Dijk T. V., 2000: 61). Bu yöntem film analizi için kullanılabilir ve farklı çalışmalarda film analiz etmek için bu yöntem kullanılmıştır. Çalışmayı üreten araştırmacılar incelenecek filme uygun şekilde eleştirel söylem analizinin belirli bağlamından yola çıkarak analiz gerçekleştirebilmektedir.

Sinema filminin oluşturduğu atmosfer ve kullandığı iletişim araçları eleştirel söylem analizini filmler üzerinde uygulamayı mümkün kılmaktadır. Eleştirel söylem analizi kelimeler aracılığıyla metinde yer alan mesajı nasıl inceleyebiliyorsa sinemadaki sahneler, sekanslar, planlar,

diyaloglar ve çerçeveler metinlerdeki analizlere karşılık gelmektedir. Bu nedenle bu çalışmada seçilen yönetmenler Türkiye'den Almanya'ya göç eden ikinci kuşak yönetmenlerdir. Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin çektikleri filmler maksatlı örnekleme (amaçlı örnekleme) yöntemi ile belirlenmektedir. Çalışmada incelenecek filmlerin maksatlı örnekleme yöntemi ile tercih edilmesinin nedeni örneklem içinde yer alan filmlerin çalışmanın amacına uygun cevaplar verebilmesidir. Örneklemin seçilme nedeni analizin amacına uygun olan self oryantalizmi ortaya çıkarmaya yönelik filmler olması ve ulaşılabilir olmasıdır. Çalışmada incelenecek olan aksanlı sinema filmlerinde self oryantalizmin nasıl ve neden üretildiği sorularının cevabı eleştirel söylem analiz yöntemi kullanılarak cevaplanacaktır. Aksanlı sinema üreten yönetmenlerin çektiği filmlerin inceleneceği bu çalışmada hegemonya, toplumsal olgular, kimlik tanımlamaları ve güç ilişkileri içerisinde üretim süreçleri değerlendirilecektir. Filmin içine yerleştirilen EK1'de yer alan self oryantalist kodlar olan çokdillik, yerli müzik kullanımı, geleneksel değerler, etnik kimlik sunumları, stereotip mekanlar ve kişiler, cinsellik, kadın-erkek vb. söylem kodları açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu kodlar açığa çıkartılırken filmlerdeki diyaloglar, görseller incelenerek, verilmek istenilen mesaja bakılarak eleştirel olarak söylemler incelenecektir. Almanya'ya göç eden ve film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerde self oryantalist temsil arayışına girilerek filmler eleştirel söylem analizi ile incelenecektir. Oryantalizm ve self oryantalizm görünenin arkasında olanla alakalı olması nedeniyle ideolojik söylem içerisinde yer almaktadır. Eleştirel söylem analizi görünenin arkasındaki gerçeği ortaya çıkarmak ve söylem ve ideolojiyi bir araya getirmesi nedeniyle bu çalışmada tercih edilmiştir. Çalışmada aksanlı sinema filmlerinde self oryantalizmin olay örgüsüne nasıl yansıdığı ve Batı toplumları tarafından Türkiye ve Türklere yüklenen self oryantalist etiketlerin söylem düzeyinde nasıl temsil edildiği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Avrupa'da yaşamını sürdüren Türkiye kökenli yönetmenler ve onların filmleri Naficy'nin aksanlı sinema kavramı çerçevesinde incelenecektir. Çalışma içerisinde bahsedilecek Türkiye kökenli yönetmenler Türkiye'den göçün yoğun olduğu ülkelerden seçilecektir. Fransa, İtalya, Avusturya, Belçika ve Almanya bu ülkeler arasında yer almaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde Fransa, İtalya, Avusturya ve Belçika'da film üretimi yapan yönetmenlerin filmleri incelenecektir. Bu filmler ile Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinema içerisinde nerede durduğu ile alakalı çıkarım yapılmaya çalışılacaktır. Belirtilen dört ülke aksanlı sinema çerçevesinde incelenirken Almanya'ya göç etmiş ve orada film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenler ayrı bir başlık altında incelenecektir. Almanya'nın ayrı bir başlık altında değerlendirilmesinin nedeni Almanya'daki Türkiye kökenli bireylerin nüfusunun daha yoğun olması ve Almanya'da yaşamını sürdüren Türkiye kökenli bireylerin Türk-Alman olarak nitelendirilen tireli kimliğin bir parçası haline gelmeleridir. Bu yönetmenlerin

filmlerinde kullandıkları self oryantalist öğeleri ortaya çıkarmak çalışmanın amaçları arasındadır. 1990 sonrası Almanya'da yaşayan aksanlı sinema yapan yönetmen ve filmleri çalışmanın inceleme alanı olacaktır. Ayrıca Almanya özelinde ayrı bir bölüm altında bu yönetmenlerin incelenmesinin nedeni, çalışmanın araştırma alanını tutarlı ve bütüncül kılabilmektir. Her ülkenin kendi içinde farklı dinamikleri olması nedeniyle genel değerlendirme yapmak çalışmanın araştırmasını zayıflatabilir. Bu riski ortadan kaldırmak, çalışma ve analizi daha nesnel verilerle sonuçlandırmak adına eleştirel söylem analizi ile Almanya'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin filmleri incelecektir. Özellikle incelenen her bir yönetmenin filmi self oryantalist bakışı ne şekilde yansıttığı üzerine tutarlı bir çıkarım yapılmaya çalışılacaktır. Filmlerde self oryantalizmin nasıl yansıtıldığı eleştirel söylem analizi yöntemi ile tespit edilecektir.

Çalışmanın birinci bölümü çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan oryantalizm, self oryantalizm ve aksanlı sinema kavramları üzerine durulmaktadır. Bu kavramlar farklı disiplinler ve araştırmacıların görüşleri üzerinden açıklanmaktadır. Kavramların ortaya çıkışı, sinema ile olan ilişkileri değerlendirmeye alınmaktadır. Oryantalizm ve self oryantalizm kavramları açıklanırken öteki, modernizm alt başlıkları ile kavramlar genişletilmektedir ve sinema ile olan ilişkileri bir bütün şeklinde açıklanmaktadır. Aksanlı sinema kavramı açıklanırken kavramın temel kaynağı kabul edilen Naficy'nin "*Aksanlı Sinema*" kitabı referans alınmaktadır.

İkinci bölümde kavramsal çerçeve içerisinde açıklanan self oryantalizm Türkiye ile olan ilişkisi açıklanmaktadır. Türkiye'nin self oryantalizm ile olan ilişkisi ayrı bir başlık altında değerlendirilmesinin nedeni self oryantalist temsilin yalnızca göçle alakalı olmadığını gözler önüne sermek içindir. Bu başlıkla öncelikle Türkiye'de self oryantalizmin edebiyattan resim sanatına birçok farklı sanat alanında nasıl kendini gösterdiğini örnekler üzerinden açıklanarak yorum yapılmaktadır. Farklı alanların ardından self oryantalizmin Türkiye sınırları içerisinde sinema sanatında kendini var etmesi *Otobüs* (Tunç Okan, 1974), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996), *Kuşatma Altında Aşk* (Ersin Pertan, 1997), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), G*elecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011) filmleri analizi ile gözler önüne serilmektedir. Bu başlık altında örnek olarak bu filmlerin tercih edilmesinin birkaç nedeni vardır. Bu nedenlerden ilki farklı yıllardan-dönemlerden filmler seçilerek Türkiye'deki self oryantalizmin tarihsel sürecini ortaya koymak amaçlanmıştır. Eurimas desteği olan bazı filmlerinde analize dahil edilmesi self oryantalist temsilin bir nedeninin finans ile alakalı olduğunu gözler önüne sermek içindir. İkinci bölümün bir diğer yönü olan aksanlı sinema kavramı self oryantalizm kavramında olduğu gibi Türkiye özelinde Türkiye kökenli yönetmenlerin sineması incelenerek açıklanmaya çalışılmaktadır. Türkiye'den yurt dışına en çok göç verilen ülkeler olan Fransa, Avusturya, Belçika ve İtalya'da üretim yapan yönetmenlerin ikişer filmi

Naficy'nin kitabının arkasında belirtilen Aksanlı Stilin Unsurları tablosu referans alınarak analiz edilmektedir. İkişer film tercih edilmesinin nedeni tek bir film üzerinden aksanlı sinema üretimi yapan yönetmen yorumunun yapılmasının uygun olmayacağı ve yönetmen ile alakalı çıkarımın iki film üzerin daha doğru şekilde yapılacağındandır. Bu unsurların film içinde ne şekilde kullanıldığı ve self oryantalizm ile ne şekilde ilişki halinde olduğu incelenerek Avrupa'da Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sineması ve self oryantalizm ilişkisi görünür hale getirilmeye çalışılacaktır. Bu amaçla İtalya'dan Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) ve *Harem Suare* (1998), Fransa'dan Deniz Gamze Ergüven'in *Bir Damla Su* (2006) ve *Mustang* (2015), Avusturya'dan Umut Dağ'ın *Kuma* (2012) ve *Betondaki Çatlaklar* (2014), Belçika'dan Volkan Üce'nin *Arafta* (2017), *Her Şey Dahil* (2021) filmleri incelenmektedir. Almanya'nın bu başlığın dışında bırakılmasının nedeni çalışmanın üçüncü bölümünde bu ülke ve ülkede üretim yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin sinemasının ayrıntılı olarak işlenecek olmasıdır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde öncelikle Aksanlı sinema üretimine neden olan Almanya'ya göç ve göç eden bireylerin sinema ile olan ilişkileri açıklanmaktadır. Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı stilin unsurları tablosu referans alınarak self oryantalizm unsurları bağlamında değerlendirmeyi mümkün kılan EK1'de belirtilen eleştirel söylem analiz tablosu unsurları içinde yer alan karakter, konu-temsil, mekân temsilleri analiz edilmektedir. Bu amaçla Fatih Akın'dan *Yaşamın Kıyısında* (2007), Yılmaz Arslan'dan *Yara* (1998), Hüseyin Tabak'tan *Güzelliğin On Par' Etmez* (2012), Sinan Akkuş'tan *Üç Erkek Bir Bebek* (2015), Yasemin Şamdereli'den *Almanya'ya Hoşgeldiniz* (2021), İlker Çatak'tan *Söz Senettir* (2019), Buket Alakuş'tan *Acı Soslu Hans* (2013) filmleri analiz edilecektir.

1.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE: ORYANTALİZM, SELF ORYANTALİZM VE AKSANLI SİNEMA

Avrupa'daki Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sinemasında Self-Oryantalizm: Almanya Örneği başlıklı bu çalışmayı daha anlaşılır kılmak ve çalışmanın üçüncü bölümü olan analiz bölümünü belirli yöntemlere bağlı kalarak açıklamak adına ilk bölümde çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan oryantalizm, self oryantalizm ve aksanlı sinema kavramlarını literatür taraması ile açıklamak gerekmektedir.

1.1. Oryantalizm: Tanımı, Kökeni

Oryantalizm, uzun yıllardır Batı ve Doğu'da tartışılan bir kavram olmuştur. Siyasal, dinsel ve sanatsal alanlarda sürekli karşımıza çıkan bu kavram farklı şekilde tanımlanmış ve değerlendirilmesi yapılmıştır.

Oryantalizm kavramının tanımlamasına geçmeden önce kısaca Doğu ve Batı yani Şark ve Garp ayrımının nasıl ortaya çıktığından bahsetmek gerekmektedir. Roma İmparatorluğu 5. yüzyılda pagan barbarlar tarafından yıkılmadan önce kendini "pax romana" içerisinde tanımlamıştır. Bu işgalin ardından Orta Çağ döneminde Roma İmparatorluğu kendini "universitas christiana" içerisinde görmüştür. Batı medeniyeti özdeşleşmesi uzun süre devam etmiştir. Hıristiyanlık ve Avrupa medeniyeti, uygarlığının anti tezi olarak İslam medeniyeti ile karşılaşmaya başlamıştır (Soykut, 2002: 41). Soykut'un makalesinde Doğu-Batı ayrımı coğrafya farklılığından ziyade dini inançların farklılıklarından dolayı ortaya çıkmaktadır. İnançlar kutuplaşmaların ve ayrışmaların temelini oluşturmaktadır.

Sözlük anlamı "*Doğu bilimi*" olan oryantalizm kelimesinin kökeni Latinceye kadar gitmektedir. Sözcük Latince "*güneşin doğuşu*" anlamına gelen "*oriens*" kelimesinden türemiştir. Daha sonrasında kelimenin gelişimi Fransızcaya dayanmaktadır. Fransızca "*Orientalisme*" kelimesinden türeyen bu kavram başlangıçta Doğu insanlarının dinlerini, dillerini, tarihlerini incelemek üzere kullanılmıştır. Théophile Gautier'in çalışmaları ile bu kavram Doğu dünyasına değinen resimler için kullanılmıştır. Bu kullanımdan itibaren oryantalizm Batılıların İslam dünyasına karşı duruşlarını belirten bir terim haline gelmiştir (Germaner & İnankur, 1989: 9). Batı dillerinde oryantalizm "*orient*" teriminden türemiştir. Ansiklopedik bir bilgi olarak "*oryantal*" kelimesi ise Doğu'ya ait olan Doğu'yu hatırlatan olarak açıklanmaktadır (Özdal, 2013: 62). Bazı kaynaklarda ise oryantalizm, Doğu medeniyeti, Doğu düşüncesi, Doğu kültürü, Doğu sanatı olarak tanımlanmaktadır. Genelleme olarak bu kavram Doğu bilimleri başlığı altında toplanmaktadır (Cerrahoğlu, 1989: 96). Oryantalizm jeopolitik hassasiyetlerin

estetik, ekonomik, sosyolojik, akademik, tarihsel ve filolojik metinlere, düşüncülere dağıtılmasıdır (Kahraman, 2002: 159). Oryantalizm Doğu'yu bir bilgi nesnesi, inceleme alanı olarak Batı'nın varsaymasıdır (Mutman, 2002: 108). Yücel Bulut yapmış olduğu çalışmada oryantalizmi birkaç tanımla açıklar; oryantalistlerin yaptığı oryantalizm Şark'ı öğreten, açıklayan antropolog, tarihçi, dil bilimci veya sosyolog gibi bilim insanlarının yaptığı şeye verilen isimdir. Bu kavram Doğu ve Batı arasındaki epistemolojik ve ontolojik ayrıma dayanmaktadır. Oryantalizm Şark yani Doğu ile uğraşarak çeşitli tespitlerde bulunmakta ve Doğu'yu tasvir etmektedir (Bulut, 2006: 81). Fransızca kökenli bir kelime olan oryantalist ise Doğu uzmanı olan kişi, Orta Doğu ve Arap dünyası ile alakalı din, dil, tarih gibi disiplinleri ele alan kişilere ve ele alış biçimine verilen addır (Özdal, 2013: 62). Etnisite üzerine çalışmalar yürüten Lisa Lowe oryantalistlerin sadece Doğu'yu ve Doğulu'yu negatif temsiller ile konumlandırmadığını söylemektedir. Clifford'a göre, Doğu hakkında olumlu yazılar yazan ve Doğu ile alakalı bilimsel veriler üreten Batılı oryantalistler de mevcuttur. Bu tarz olumlu temsiller olmasına rağmen Doğu hala bir bilgi nesnesi olarak temsil edilmektedir (Yıldırım, 2002: 145). Doğu olarak kastedilen coğrafya; Asya, Kuzey Afrika, Orta Doğu, Türkiye, İran, Mısır, Çin, Hindistan'dır (Çırakman, 2002: 187). Oryantalizm, bir yandan Doğu'yu işaretleme, onu odak noktası haline getirme olarak tanımlanmaktadır. Bu kavram coğrafi olarak Doğu'yu temsil etmesinin yanında Doğu hakkında bilgi edinme amacı ile kullanılmaktadır. Kavramın devamında karşımıza çıkan oryantalist kelimesi ise Doğu uzmanı, Doğu meseleleri ile meşgul olan kişilere verilen isimdir.

Oryantalizm denildiğinde karşımıza çıkan bir diğer önemli kelime Şarklıdır. Şarklı sözcüğü kalıplaşmış bir kelime olup bir anlam bütünlüğünü ifade etmektedir. Bu kavram, Chaucer ile Mandeville, Dryden, Shakspeare, Byron ve Pope gibi birçok edebiyatçı ve felsefeci tarafından kullanılmıştır. Şarklı, coğrafi ve etnik bakımdan Asya'yı ya da Doğu'yu işaret eden bir kelimedir. Doğu dışında kalanlar için Şark zorbalığı, Şark hikâyesi, Şark atmosferi gibi tanımlamalarla bir imgelem yaratılmaktadır (Said, 2013: 42)

Geniş anlamı ile oryantalizm kendini Batı (*occident*) olarak tanımlayan oluşuma karşı aidiyet duygusu besleyen birilerinin Doğu (*orident*) olarak isimlendirdiği bir oluşum hakkında konuşması, yorum yapmasıdır (Kontny, 2002: 117). Kontny oryantalizmin biz ve öteki veya bizler ve onlar birlikteliğine dayalı olduğunu söylemektedir. Biz ve öteki veya bizler ve olanlar ile ortaya çıkan ikili karşıtlık durumunun Avrupa'nın siyasi tutumu doğrultusunda Doğu ile karşıtlık oluşturması neticesinde geliştiği söylenebilmektedir.

Günümüzde kavramsal olarak oryantalizm kelimesini akademik alanda sıklıkla kullanıyor olsak dahi 1973 yılında Paris'te düzenlenen *21. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'*nde bu terimin

kullanılmaması uygun görülmüştür. Ayrıca kongre ismi "*Kuzey Afrika ve Asya Konulu Uluslararası Beşerî Bilimler Kongresi*" olarak değiştirilmiştir (Bulut, 2006: 81). Geçmişten günümüze gelindiğinde birçok farklı oryantalizm anlatma yöntemi mevcuttur. Farklı kültür ve geleneklerle oluşturulan oryantalizm anlatma yöntemini tek bir gelenek üstünden anlatmak yetersizdir (Turner, 2003: 20). Örneğin Fransa'nın yaptığı oryantalist bakış açısı ve temsilleri ile Almanya'nın, İtalya'nın, Rusya'nın ve Amerika Birleşik Devleti'nin temsilleri ve oryantalizmi değerlendirme biçimleri farklılık göstermektedir. Toplumların öteki olarak konumlandırdıkları Doğulu ülkelerle yaşadıkları siyasi, sosyal ekonomik ilişkileri oryantalizm incelenme ve temsil şeklini etkilemektedir. Her ülke farklı dinamikler ile Şarklı ülkelerle ilişki kurmakta ve kurulan bu ilişkiler temsil biçimleri etkilemektedir.

Oryantalizm, hegemonya ilişkileri ve söylem düzeyinde tartışmaya yakın diliyle farklı bakış açıları ortaya koymuştur. Bu dinamik yapısı ile tartışmalara yeni yönelimler getirmiştir (Takış, 2002: 9). Oryantalizm veya Edward Said'in tanımlaması ile Şarkiyatçılık bir disiplin olarak ortaya çıkmış olmasına rağmen ilerleyen süreçte objektif çerçevesinden uzaklaşarak kurmaca ilerlemiştir (Köse & Küçük, 2015: 107). Batı Doğu'yu farklı bir kültür veya yer olarak ele almaktan ziyade Batı'dan radikal olarak farklılaşan ve az gelişmiş, egzotik, sırlarla dolu, gerçeküstü bir mekân olarak tanımlamıştır ve kullanmıştır. Dünya'da Batı Avrupa ve Kuzey Amerika dışında kalan bütün yerler bu tarz temsille karşılaşmıştır. Tarihsel, antropolojik, coğrafi, edebi, sosyolojik ve sanatsal eserlerin neredeyse hepsinde bu oryantalist bakış görülmektedir (Keyman, Mutman, & Yeğenoğlu, 1996: 8). Temel olarak oryantalizm Batılı emperyalist öznenin kendisini gizleyerek hegemonyasını Doğu üzerinde kurmasıdır. Özne olarak Batı, Doğu bilgisini üretirken kendini saklamaktadır. Batı yapılan çalışmalarda kendini saklayarak dili serbest bırakmakta ve bu şekilde söylemin içinde kendinin zıttı olarak Doğu'yu üretmektedir (Mutman, 1996: 32). 1970 ve 1980'li yıllarda sömürge ve oryantalizm eleştirileri yapan Batılı düşünürler kapitalizm karşısına komünizmi koymuştur. Bu düşünürler çalışmalarında sadece sömüren ve sömürülenlerle ilgilenmekle kalmamış Batı kapitalizmi ile oluşan hegemonyanın nasıl aşılabileceği üzerine araştırmalar yapmıştır. Sömürü ve sömürgeci üzerine yapılan çalışmalar antropoloji ve sosyolojinin gelişimi için önem arz etmektedir. Batının kurguladığı Müslüman imajı doğrudan emperyalist politikanın belirlenmesini sağlamıştır (Turner, 2003: 29- 44). Oryantalizm basit anlamı ile ırkçı bir ideoloji olmanın ilerisine geçmektedir. Gramsci tarafından ortaya atılan "elaborated" terimi ile oryantalizm sofistike, bilimsel, kültürel, felsefi ve entelektüel normlara uyumlu ve normların oluşmasına yardımcı emperyalist bir söylemdir (Mutman, 2002: 108).

İrlandalı Uzman Fred Halliday oryantalizm üzerine yaptığı çalışmalarda oryantalizmin ilk olarak Müslümanlar tarafında çıkarılmadığını belirtmiştir. Müslüman toplum Avrupa merkezci yapıdaki bu düşünceleri kısa sürede benimsemiştir. Halliday'in oryantalist bakış açısı, 1960'lı yıllardaki

entelektüel ve siyasi değişimlerle doğrudan alakalıdır. Orta Doğu, toplu değişimlerle birlikte antiemperyalist bir yönden iktidar-hâkimiyet üzerine ilişkiler ile tartışılmaya başlanmıştır. İrlandalı uzman oryantalizm çalışmalarının temelini üçe ayırmaktadır; dilin önemi, dinin belirleyiciliği, Orta Doğu toplumlarında Batılı toplumlarda olan liberal değişimin olmaması ve bu tür bir değişimin hiçbir şekilde olamayacağıdır (Halliday, 1998: 201-203).

Sardar, oryantalizmi Batı'nın tecrübe ettiklerinin inşa edilmesi olarak görmemektedir. Bunun yerine oryantalizmi Batı'nın Doğu hakkında önceden sahip olduğu düşüncelerini Doğu üzerine yüklenmesi olarak görmektedir. Doğuyu inceleme alanı olarak gören Batılı oryantalistler çalışmalarını tarafsız bir şekilde yürüttüklerini iddia etmektedir. Sardar oryantalizmin tarihi incelendiğinde çalışmalarda iddia edilen Doğu temsillerinin, fantezilerinin ve Doğu hakkında yargıların yanlış olduğunun saptanacağını söylemektedir. Sardar, oryantalizmin sadece sabit bir şekilde objeleştirilen Doğu'ya dışarIdan bakış olmadığını söylemektedir. Oryantalizm Batı'nın fantezilerinde ziyaret edilen mekân, Doğu olarak adlandırılan nesnedir. Batı'nın ilgisini, korkusunu ve arzusunu yansıtan bir aynadır (Sardar, 1999: 13). Sardar bu cümleyi kurarak oryantalizmin ne ile ilgilendiğini açıkça belirtmektedir. Oryantalizm tarihi sadece oryantalist bireyler tarafından kurulan Batı'nın Doğu'yu anlamak ve onu anlatmak için başvurduğu bir yol değildir. Oryantalistlerin oluşturduğu Doğu kavramı Batı'nın kavramsallaştırdığı kendi içinde Batı'nın kaygılarını barındıran bir yapıya sahiptir. Batı tarafından oluşturulan oryantalizm, Doğu'yu kasti şekilde yanlış anlayan ve yanlış bilgiyi yönlendiren bir zihniyete sahiptir. Oryantalizm, bilinmesi gerekenden ziyade Batı'nın neyi bilip bilmediği ve onu ne şekilde yansıttığı üzerinedir.

Oryantalizm ilk olarak Doğuyu bilmek üzerine oluşturulurken ilerleyen zamanlarda Batı'nın Doğu'yu kurguladığı alan olarak temsil edilmektedir. Oryantalizm, akademik disiplinler içerisinde tartışılan, araştırılmaya çalışılan bir alan iken referanslardan da anlaşılacağı üzere ilerleyen dönemlerde Batı'nın hayal dünyası, yarattığı bir gerçeklik haline gelmektedir. Oryantalizmi tanımlarken ve açıklarken Doğu'dan çok Batı'dan söz edilmektedir. Bunun nedeni oryantalizmin Doğu'nun gerçeği olmasından ziyade Batı'nın hayalindeki gerçek olmasıdır.

Oryantalizm kavramı sadece Doğu'yu tanımlama ve anlama üzerine oluşturulan bir kavram değildir. Oryantalizm basit, merkezileştirme bütünleşme özelliğini göstermektedir. Oryantalizm, konusunda uzman siyasetçiler, sömürge yöneticileri, şairler, sosyologlar tarafından konuşulan bir kavram olarak gösterilmesine rağmen Batı tarafından yaratılan bir Doğu temsiline gitmesi nedeniyle bir duvar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani oryantalizm hegomonik bir olaydır. Bu hegomonya anlayışı bilgi ve bilgi üretimi üzerine oluşturulmaktadır. Balfour yaptığı çalışmada Şark'ı açıklarken

bilgi ve bilmek üzerinde durmaktadır. Ona göre bilgi, medeniyetlerin doğuşundan çöküşüne geçen süreye kadarki dönemi gözden geçirme ve bunu yapabilme imkanına sahip olma, varolan şeyin ilersine geçme, yabancı olana ulaşmadır (Said, 2013: 42). Bu şekilde tasvir edilen o bilgeye ulaşabilenler, bilginin nesnsi olan medeniyetler üstünde hakimiyet kurabilmektedir. Bu tanımlamada yetkilendirilen Batı, hakimiyet altına alınan Şark yani Doğu'dur. Batı'nın elindeki Doğu bilgisi ile Doğu varolmuştur. Batılı bakış altında Doğu, Batı'nın istediği şekilde tasvir edilmiştir. Bu da oryantalist bakışın doğmasına neden olmuştur.

Batı yapmış olduğu bilimsel, akademik, sosyolojik ve sanatsal çalışmalar ile kendisinden farklı olanı öteki olarak karşısına koymaktadır ve Doğu'yu farklı olarak işaretlemektedir (Mutman, 1996: 31). Oryantalist söylemin ana amaçlarından biri Avrupa'nın kültür ve tarihinin karşısına Ortadoğu'yu almak ve bu karşılaştırma ile belirgin ayrımı gözler önüne sermektir. Modern endüstiriyel demokrasinin ortaya çıkışı Batı ile sağlanmıştır. (Turner, 1984: 87). Modern dünyayı İslamcı yaklaşım ile değerlendirme oryantalist söylemin ortaya çıkarttığı bir tespittir.

Doğu ile ilgili olan metinlerin değeri, kullanılırlığı, gerçeği yansıtışı Doğu ile alakalı değildir. Bu oryantalist metinler araçsal anlamda Şarkın kendisiyle sınırlı ilinti içindedir ve birebir Doğu ile bağlatılı değildir. Batı, Doğu'yu tasvir ederken gerçek olanı dışarıda bırakması, onu lüzumsuz göstermesiyle kendi varlığını görünür kılmaktadır. Bu sayede oryantalizm Doğu'nun dışında kalmakta ve anlam kazanması Batı'ya dayandırılmaktadır (Said, 2013: 31). Doğu ve Batı kavramlarını zıtlıklar üzerinden ortaya çıkarmaya çalışan bu oryantalist yaklaşımda Doğu ülkeleri her ne kadar endüstriyel modernleşme aşamasında olsalar bile Batı için asalak konumda oldukları nitelendirilmektedir. Oryanalizm olarak adlandırdığımız sömürgeci kurmaca dünyasında Doğu, özne konumundaki Batı için özel deneyimlerin sağlandığı, hayal gücündeki fantazilerini gerçekleştirdiği bir bölgedir.

Doğu'ya olan bu siyasi yönelim ile Doğu, Batılılar tarafından cazibe merkezi haline gelmektedir. Avrupa tarafından sıklıkla değinilen Doğu, o bölgeye ait bir icat olarak gösterilmiştir. Doğu; gönül ilişkilerinin, egzotik mekânları ve varlıkları, olağanüstü deneyimlerin mekânı olarak tasvir edilmiştir. Avrupa, Doğu'ya ilişkin ortak bir hayal kurmuştur (Türkbağ, 2002: 200). Doğu üzerinde hâkimiyet kurma, Batı'nın ondan daha üstün olduğunu göstermenin yollarından biri Doğu'yu bir eğlence malzemesi haline getirmektir (Erkan, 2009: 40). Bir söylem tarzı olarak ortaya çıkan oryantalizmin kavramsal bir çerçeveye yerleştirilmesi Doğu ile alakalı metinlerin Doğu'yu yaratmasıyla olmuştur. Bu kavram, filolojik, ırkçı kaynaklara ve ulusal ayrımcılığa neden olan argümanlara bağlıdır (Yiğit, 2008: 298). Doğu tasvir edilirken ona Doğu kimliğini veren ve ona oryantalist özellikler yükleyen Batı'nın verdiği bilgilerdir. Doğu bilgisi ve temsili güç ilişkisi ile ilgilidir. Doğu, Doğulu ve Doğu

dünyası güçlü olanın, bilgi sahibi olanın istediği şekilde inşa edilmektedir. Cromer ve Balfour Şarklıyı yani Doğulu'yu yargılanan, araştırılarak gösterilen, gözetim altına alınarak resmedilenler olarak tanımlamaktadır. Yani Şark egemen güçler tarafından tanımlanmakta ve tasvir edilmektedir (Said, 2013: 50). Oryantalizm bir taraftan Doğu'dan uzak dururken diğer taraftan farklı Batılı temsil şekilleriyle Doğu'yu görünür kılmakta ve onu bir nesne haline getirmektedir. Batı kendi çıkar ve gereksinimlerine göre bir Doğu imgesi, Doğu temsili yaratmaktadır. Özellikle 17. yüzyıldaki seyyahlar bu görevi yerine getirerek eğlence, zevk sefayı betimleyen çalışmalar yaparak kurgulanmış bir Doğu yaratmaktadır. Oryantalizm Batı'nın bilme arzusu neticesinde Batı tarafından yaratılan, onun bakış açısı ile şekillendirilen bilgi bütünüdür. Batı perspektifinden yaratılan bu dünya onun isteği arzusu doğrultusunda şekillendirilmektedir. Bu şekilde Doğu bir kurgu mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şark kavramı Avrupa'nın icat ettiği bir kavram olmasına rağmen bütün coğrafyalar tarafından kullanılan bir kavramdır. Her bölgenin, her ülkenin Doğu'yu konumlandırması ve onun üzerine yüklediği anlamlar farklılık göstermektedir. Bir Avrupalı Doğu tasvirini kendine özgü tanımlamalar ile yaparken bir Amerikalı daha farklı tanımlamaktadır. Aynı şekilde Avrupa toplumları arasındaki Doğu, Doğulu temsilleri birbirinden farklıdır. Bu farklılığın nedeni, ülkelerin Doğu ve Doğulular ile olan münasebetleri ile doğrudan alakalıdır. Avrupa coğrafi nedenlerden ve tarihi olaylar nedeniyle Şark ile çok sık ilişkiler yaşamıştır. Doğu, Avrupa'nın sadece komşusu olmamış, uzun bir dönem sömürge bölgesi olarak da Avrupa'ya hizmet etmiştir. Bu yüzden Avrupalı gözünde Doğu keşfedilmesi ve fethedilmesi gereken bir bölge olarak gösterilmektedir. Özellikle ilk Haçlı Seferleri'nin etkisiyle Doğu ağırlıklı olarak İslam dini ile özdeşleştirilmiştir. Doğu'nun geri kalmışlığı ve bağnazlığı gibi oryantalist öğeler din üzerinden tasvir edilmiştir. Oryantalist temsili Avrupa kıtasından Amerika kıtasına döndürdüğümüzde daha farklı bir temsil karşımıza çıkmaktadır. Amerika, Doğu'yu daha çok ticari ilişkiler ve ticari pazardaki malların etkisi ile ortaya çıkan bir kültürel temsil olarak görmüştür. Amerika'daki ilk dönem oryantalist çalışmalarda Doğu lüks tüketim mallarının da etkisi ile estetik bir değer olarak tasvir edilmiştir. Amerika'da Çin ve Japon kültürünün esintileriyle ortaya çıkan adeta bir moda akımı olan oryantalist temsiller gerçekleştirilmiştir. İlerleyen dönemlerde siyasi atmosferlerin etkisi ile Amerika'daki ticari, sanatsal ve estetik oryantalist temsiller yerini dini ve ideolojik temsillere bırakmıştır. Özellikle I. Dünya Savaşı, II. Dünya Savaşı, Vietnam Savaşı, komünizm gibi farklı siyasal ve ideolojik çatışmalar ile temsil şeklinde büyük değişikler olmuştur. Amerika özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında Şark'a Fransa ve İngiltere'nin bakışı ile bakmaya başlamıştır. Doğu'nun sanatsal ve estetik kaygı olarak temsil edilişi bir kenara bırakılmış, Doğu düşman ve öteki olarak gösterilmeye başlanmıştır. Yakın dönemde 11 Eylül İkiz Kule saldırısı sonrasında ötekileştirilen Doğu artık düşman olarak temsil edilmektedir. 11 Eylül saldırısı sonrasında Amerika tarafından Doğu daha yoğun bir

şekilde İslam dini ile özdeşleştirilerek düşman konumuna getirilmiştir. Amerika'nın oryantalist Doğu söylemi ağırlıklı olarak düşman öteki şeklindedir.

1.1.2. Edward Said'in Oryantalizm Kavramına Bir Bakışı

Oryantalizm kavramını açıklarken Edward W. Said'in şarkiyat üzerine yaptığı çalışmadan sıklıkla bahsedilmiştir. Said'in şark anlayışını kısaca özetlemek gerekirse Batı'nın Doğu ile alakalı görüşlerini ileri sürmesi için kullanılan bir çalışma alanıdır. Bir nevi Şark Avrupa'ya ait bir buluştur. Oryantalizm Said'in deyimiyle Şarkiyatçılık, Avrupalıların karşısında olan ve Avrupalıların kimliğini belirgin kılan düşüncelerdendir. Doğulu'nun daha Doğulu, Batılı'nın daha Batılı olarak nitelendirildiği oryantalist metinlerdir. Yabancı olanı tanımlamaya yarayan oryantalizm modern tarih yazımının başlangıcından itibaren Doğu ve Batı gibi zıt kutupları yani temel ayrımları ele almaktadır. Batı Doğu'yu yaratırken kendi hayal dünyasında ürettiği nitelikleri Doğu'nun üzerine yüklemektedir. Oryantalizm, Batı'nın uzağında yer alan diyar olan Doğu'nun bütün gizemlerini inceleyip ülkesine taşımaktadır (Said, 2013: 11, 15). Oryantalist eserlerde Doğu, Batı'nın hayal ettiği, varsaydığı gerçekliklerle ele alınmakta bir nevi uydurma bir Doğu yaratılmaktadır. Zihinsel bir süreç olan oryantalizm Foucault'dan faydalanarak söylem, bilgi ve iktidar bağlamında değerlendirmeye açık bir alandır. Oryantalizm Batı'nın hegemonyasını sürekli kılmak için ürettiği bir araçtır. Batı sömürgeci faaliyetlerini haklı göstermek amacıyla hayali Doğu yaratmıştır. Oryantalizm yalnızca Batı tarafından geliştirilen Batı'nın hayalinde yarattığı bir fantezi ürünü değildir. Uzun yıllar bilinçli bir şekilde oluşturulan üzerinde çalışılan bir alan, kuramdır. Oryantalizm bir nevi Doğu ile uğraşan bir kurumdur. Bunu özellikle 18. yüzyıldaki sömürgeci politika döneminde Doğu'ya hâkim olarak ve onun üzerindeki gücü elinde bulundurarak yapmıştır. Said, Batı'nın Doğu imajını olumsuz bir şekilde sürdürmek için tarih boyunca olumsuz temsillere yer verildiğini söylemektedir. Bu olumsuzluk üzerine kurulan Doğu dünyası ilahiyat, tarih, dil, resim vb. birçok sanatta kendini göstermektedir (Çoruk, Oryantalizm Üzerine Notlar, 2007a: 193, 194). Said, Batı ve Avrupa'nın zihninde Doğu için yapılan bu işaretlemelerin yanlışlığını ısrarla vurgulamaktadır. Klasik oryantalizmden farklı olarak Avrupa oryantalizminin 19. yüzyılda temelinin atıldığı söylenmektedir. Özellikle Fransa ve İngiltere'nin egemenliğinde gelişip ilerleyen bu söylem günümüz oryantalizminin temelidir (Said, 2013: 14). Bir nevi Batı'nın ortaya koyduğu oryantalizm Doğu yansımalarının bütünüdür.

Edward Said, Napolyon'un Mısır Seferi sonrasında oryantalizm anlayışının tamamen değiştiğini belirtmiştir. Oryantalizm sadece bir temsil çeşidi olmaktan sıyrılarak dil, yaratım aracı olarak kullanılmıştır. Oryantalizm Batı'nın kendi oluşturduğu Doğu'yu tasvir etmesi, doğrudan Doğu'yu hâkimiyet altına alma, onu yönetme isteğiyle alakalıdır. Said ilk dönemden itibaren

oryantalizmin iki özelliğinin ilerletici olduğunu vurgulamıştır. Bu özellikler; Avrupa açısından dilsel manada sırtını yaslayan, yeni oluşmuş olan bilimsel bir kendini bilme yani öz bilinç durumudur. İkinci özellik, Doğu'nun değişime uğramadan sürekli aynı kalıp kendini yineleyen tek biçimde kalması yönündeki düşünce biçiminin hiç değişmeden konuyu alt bölümlere ayırma tekrardan bölme eğiliminde olmasıdır (Serdar, 2001)Said, 2013: 86- 97).

Oryantalizm, Doğu'daki mecburiyetler üzerine Batı'nın bakış açısını ideolojik egemenlik yönünde gerçekleştirmesi üzerine kurulan temsil tarzıdır. Doğu Batı egemenliğinde ve onun bilgisi dâhilinde ortaya çıkan oryantalizmi oluşturmuştur. Oryantalizm hiçbir zaman sadece Doğu'ya ait olan bir öğreti olmamıştır. Egzotik hikâyelerde, tarihte, romanda ve ticaret gibi birçok bilim alanında bilgi türü olan bir çalışma alanı olmuştur. Oryantalizm Doğu ve Batı arasındaki kıtasal ayrımı keskinleştirmiş ayrıca kültürel ayrımı daha da belirginleştirmiştir (Said, 2013: 214- 216). Said'in oryantalizm üzerine yaptığı çalışmanın en önemli özelliği oryantalizmin kelimesini bir uzmanlık alanı olarak ele almakla kalmamasıdır. Bir temsil çeşidi olarak oryantalizm sözcüğünü kültür, edebiyat, sanat siyaset gibi birçok alanla bağdaştırmıştır. Kültürel ve ideolojik olarak değerlendirdiği oryantalizmi toplumsal ve siyasal bakış ile incelemiştir. Said'e göre oryantalizm altında Batı'nın Doğu'yu temsil edişi ve yansıtması taraflı ve yanlıştır. Batı'nın Doğu üzerine yaptığı bütün çalışmalar taraflıdır. Bu çalışmaların neredeyse tamamı Batı'nın Doğu hâkimiyetini pekiştirmek için gerçekleştirilmiştir.

Hegemonya ilişkileri bağlamında Said oryantalizmin "açık oryantalizm/açık şarkiyatçık" ve "kapalı-gizli oryantalizm/örtük şarkiyatçılık-oryantalizm" olarak iki çeşidi olduğunu belirtmiştir. Bu ikiye ayırmayı iktidar ilişkileri ile alakalı politik bir süreç olarak değerlendirmiştir. Said açık oryantalizmi Doğu'yu öğrenme, keşfetme alanı, Doğu'ya ait tüm değişikliklerin olduğu yer olarak nitelendirmiştir. Doğu'nun dil, edebiyat, sosyoloji, tarih, felsefe gibi çeşitli bilimsel tarafları ile ilgilendiği bölüm açık oryantalizmdir. Doğu'nun fikir dünyasında olan değişmeleri bu çalışma alanları aracılıyla görmek açık oryantalizmle mümkündür (Çetinkaya, 2009: 21). Açık oryantalizm, Doğulu toplumlardaki bu alanlarda yapılan çalışmalarla o toplumlarla alakalı farklı yerleşik görüşleri bizlere iletmektedir. Açık oryantalizm ile Doğu nesneleştirilmektedir.

Bilinçsiz olan ve dokunulmazlığı bulunan oryantalizm örtük/gizli oryantalizmdir (Çetinkaya, 2009: 19). 19. yüzyılın ilk dönemlerinde Doğu'nun geri kalmışlığını, yobazlığını, Batıyla eşit konumda olmadıklarını belirten fikirler, ırksal ve kültürel eşitsizliği biyolojik temellere dayandırarak nitelemek üzerinedir. Bu konu bağlamında eserler olan Georges Cuvier'in *Hayvanlar Âlemi,* Arthur de Gobineau'nın *İnsan Irklarının Eşitsizliği Üzerine Deneme* Robert Knox'un *İnsanlığın Karanlık Irkları*

adlı çalışmalar ve çalışmalarda değindikleri ırksal sınıflandırmalar örtük oryantalizme birer örnektir. Örtük oryantalizmde farklı bir kullanım alanı mevcuttur. Mevcut konuda eğer Doğulu gelişmiş uygar kuvvetlerden ayrılma imkânı verilseydi, klasik Doğu, oryantalizmi ve onun modern Doğulu karşısındaki vurdumduymazlığını haklı göstermeye çalışacaktır. Örtük oryantalizm eril dünya anlayışını teşvik etmektedir. Bu yorumu oryantalizm üzerine yapılan incelemede Doğu'nun ve oryantalizmin erkeğe özgü inceleme alanı olmasından çıkartabiliriz. Birçok oryantalist temsilde eril bakış açısı ile cinsel nesne olarak konumlandırılan Doğu eril hayal gücünde fantezi üründür. Örtük oryantalizm Doğu ile alakalı bir yargı veya düşünceden bahsetmek isteyen kişiye kullanabilecek onu harekete geçirecek, sahip olduğu görünür durumu söyleme dökecek imkânı yaratmaktadır. (Said, 2013: 218-234). Kapalı oryantalizm neredeyse bilinçdışı bir oluşumdur. Arzu, fantazi, hayal, korku gibi bilinç dışı öğelerin yer aldığı alandır. Kapalı oryantalizm sayesinde oryantalist düşünce anlayışı doğal bir düşünce haline gelerek otoriteyi kolaylaştıran bir yapıyı oluşturmaktadır. Bir nevi kapalı oryantalizm dokunulmazdır.

Said oryantalizmi tematik ve sorunsal düzeyde işlemiştir ve üç dikkat çekici sonuca ulaşmıştır. Bunlardan ilki sorunsal düzeydir. Oryantalist söylemler sabit bir zamanı olmadan özselcilik felsefesi* ile Doğu imgesi oluşturmaktadır. Bu tarzdaki oryantalizm ile Doğu zamansız ve özselci tarzda temsil edilmektedir. Batı tarafından bu tarz bir temsil ile gösterilen Doğu, kendini anlatmaktan yoksun bir nesneye dönüşmektedir. İkinci dikkat çekici sonuç tematik düzeydedir. Doğu'nun Batı tarafından özcü bir şekilde betimlenerek anlatılması Doğu-Batı karşıtlığını epistemolojik ve ontolojik olarak beslemektedir. Pasif bir özne olarak yansıtılan Doğu, tematik düzeye geldiğinde hakkında karşı taraf aracılığı ile bilgi üretilen bir nesne haline gelmektedir. Son olarak ulaşılan sonuç ise oryantalist söylemin sorunsal ve tematik olarak işleyişinin yalnızca öteki imgesini değil modern benliğinde kurulmasında öncü olmasıdır. Said bu yüzden, Doğu'ya ait olan modern benliğin hâkim rasyonel bir özne olarak oluşturulmasının ön şartı olduğunu belirtmektedir. Doğu'nun batı tarafından pasif, aşağı, dogmatik olarak gösterilmesi Batı'nın hegemonyasını güçlendiren bir süreçtir (Keyman E. F., 2002: 28). Batı'nın karşısında nesne olarak Doğu'nun konumlandırılması bir nevi iktidar savaşıdır. Batı karşısına kendinin tam zıttı olanı yerleştirerek kendi hegemonyasını güçlendirmekte, bilgiyi üretme ve yayma gücünü elinde bulundurmasıyla Doğu'yu kendi istediği şekilde temsil etmekte ve tanıtmaktadır.

*Özselci felsefe: bir kategori dâhilinde dünya genelindeki bütün disiplinleri içine dahi eden inançların birincil karakteristik olan öz kavramı üzerinde temellendirilir. Özsel felsefede temel bir Hıristiyan bilinci farkı inançlardaki kişilere dayandırılır veya diğer inançların farklılıklarının üstü kapatılır (Kuşçu & Aydın, 2010, s. 54). Karl Polanyi'nin belirttiği üzere özselcilik insan doğasını ve hemcinsini temel alır. Bireylerin sosyal çevresi ve doğal çevresi ile yaşadığı ilişkilidir (Akan, 2016, s. 96). Özselci-realistler bu felsefeyi tekil kişilerin kendilerini reel olan katılımcısı görme hali olarak tanımlar (Balibar, 2020).

Said'in ortaya koyduğu açık oryantalizm ve kapalı oryantalizm kavramları kendi içinde oryantalizmin değişik yönlerini ve farklı temsil şekillerini iki kavram üzerinden açıklamaktadır. Farklı özellikler yüklediği bu iki kavram sayesinde oryantalizmin etki ve kapsamı daha anlaşılır olmaktadır.

1.1.3. Öteki Kavramı ve Oryantalizm İlişkisi

İdeolojik bir temsil çeşidi olarak karşımıza çıkan oryantalizm kimlik kavramı üzerine çalışmaları içine dâhil etmektedir. Kimlik öteki kavramı ile doğrudan alakalıdır. Oryantalizm bağlamında Batı-Doğu karşıtlığı doğrudan öteki kavramını kapsamaktadır. Batı tarafından Doğu oryantalist metinlerde öteki olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda öteki kavramı ve oryantalizm ilişkisini açıklamak önem arz etmektedir.

1.1.3.1. Kavramsal Olarak Öteki

Kültürlerarası ilişkilerin ana faktörü kimliktir. Kimlik oluşumları öteki karşısında yer almaktadır ve bunu ayrılık ve ayrımcılıkla göstermektedir. İmge olarak öteki, nesnenin nasıl görüldüğüdür. Bir grubun karşısında yer alan her farklı kimlik aslında ötekidir. Öznenin bakışında yer alan nesne yani öteki imgesi daima karşıda yani dışarıda durmaktadır (Bourse, 2009: 29-31). Kimlik üzerine yapılan çalışmalar ben-öteki üzerine yapılan çalışmaların devamını getirmiştir. Öteki üzerine yapılan kimlik tanımlamaları ve açıklamaları ile birçok farklı bilim alanında bu kavram incelenmeye başlanmıştır. Sosyoloji, felsefi ve psikoloji gibi birçok farklı alanda araştırma konusu olan öteki kavramı farklı tanımlamaları ve değerlendirmeleri içinde barındırmaktadır.

TDK'da öteki kelimesi ilk anlamıyla diğeri öbürü olarak tanımlanmaktadır. İkinci anlamıyla sözü edilen, benzer iki nesne arasında önem ve konum yönüyle diğerine göre daha geride olan olarak açıklanmaktadır. Son olarak toplum bilimsel anlamı ile mevcut kültürün dışında kalan kişilerdir (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2020). Öteki üzerine açıklamalar ve tanımlamalar yapılırken en temel yapı "biz" ve "onlar" üzerine kurulmaktadır. Karşıt olarak karşımıza çıkan bu kavramlar farklı bakış açıları ile farklı boyutlarda tanımlanmaktadır. Öteki kavramının etik, varoluşsal ve psikolojik açıdan değerlendirilmesinin nedeni, kavramın içinde birçok farklı soruyu barındırmasıdır. Farklılıklar üzerine inşa edilen öteki, Batı'nın kendi görünürlüğünü ortaya çıkartmak için Batılı olmayan toplumları kendinden ayırmak için yaptığı bir işaretlemedir. Kendinden biri olarak görmediğini karşısına yerleştirmek ve ona başka ve farklı olarak bakmak kendinden olmayanı ötekileştirmektir. Bu karşıtlığı yaratma, ötekileştirme sadece Batı'nın Batılı olmayanı etiketlemesinden ibaret değildir. Din, dil, ırk, ekonomik sınıf, cinsel kimlik vb. farklılıklarda ötekileştirme nedenlerindendir.

Öteki ve ötekileştirmenin olmadığı düşüncesi yanlış olan bir kanaattir. Bu yanlış anlamanın nedeni popüler kültür ürünlerinin dâhil olduğu süreçte farklılık yerine ön yargıların olmasıdır. Öteki olarak konumlandırılan nesnelerin popüler kültür içinde temsil edilme şekli dönemin egemen algısı ile değişiklik göstermektedir (Kırel, 2012: 362). Özellikle kitle iletişim araçları ile yansıtılan ötekiler hegemonik güç ve toplumsal olaylardan etkilenerek dinamik bir şekilde değişiklik gösterilebilmektedir.

En geniş tanımı ile öteki benzer anlayışların içindeki bize dâhil edilmeyendir. Statü kavramının ortaya çıkması ile öteki kavramı derinlik kazanmaya başlamıştır. Öteki bize ait olmayan, bireylerin kendi sosyal hayatlarına dâhil etmediğidir (Serdar, 2001, s. 96). Ötekinin kim olduğu sorusuna gelindiğinde farklı disiplinlere göre öteki kavramına birçok tanım getirilmektedir (Özçalık, 2008: 1). Somut olarak açıklandığında ben olarak tanımlanan kişinin karşısında olan öteki farklı bakış açıları ile değerlendirilerek üzerine farkı açıklamalar getirilmektedir. Sosyal bilimlerin birçok alanı bu kavram üzerine açıklama yapmaktadır. Öteki üzerine çalışarak onu anlamlandırmaya çalışan başlıca bilim dalları felsefe, sosyoloji, psikoloji vb.dir.

Felsefi alanda öteki kavramını açıklamaya çalışan düşünür Emmanuel Levinas "*ben'in karşında öteki son derecede yabancıdır*" söyleminde bulunmaktadır. Ben ile öteki arasında ortak payda yoktur. Bu yüzden ben, ötekiyi açıklarken daha çok ötekinin ne olmadığı ile ilgilenmektedir (Edgar, 2005: 56). Varoluş felsefesi üzerine birçok çalışma yapan önemli felsefi düşünür Jean Paul Sartre öteki kavramı üzerine oldukça düşünmüştür. Düşünür bazı çalışmalarında özgürlük kavramı ile öteki kavramını bağdaştırarak ötekiyi yorumlama yoluna gitmiştir. Sartre ötekiyi bir varlık olarak ele alır ve *"kendisi için varlık: kendinden varlığın olumsuzlanması (negation) olarak ortaya çıkar ve "kendisi için varlık" bilgi edimiyle varlığın içine olumsuzlamayı sokar*" (Sartre, 2003: 16) yorumunu yapar. Sartre ötekiyi başka bireylerin kendisi için varlığını elinden alan ve varoluşunun başkasına yükleyen olarak anlatmaktadır (Finkielkraut, 1995: 19). Öteki'nin varlığı olmadan "ben" kendi kimliğini ve kimlik bilincini oluşturamamaktadır (Bourse, 2009: 150). Öteki kışkırtıcı bir varlık olarak karşıda durmaktadır. Ben ve öteki arasındaki ilişki özne-nesne çatışmasıdır. Özne, nesneyi düşünerek onu ötekileştirmektedir. Özne ile öteki hiçbir şekilde yüzyüze gelmemekte, sadece tesadüf eseri birbirleriyle karşılaşmaktadır. Ben, ötekiyi düşünüp tanımlayarak onu bir nesne haline getirmektedir (Foulquie, 1967: 73). Ben olmayan herşey öteki olarak tanımlanmaktadır. Felsefi olarak ben'in yani öznenin karşısında duran herşey nesneleşmekte ve öteki konumuna gelmektedir. Ben, karşısına yerleştirdiği nesneye kendinde olmayan ya da kendinde olmasını istemediği özellikleri yükleyerek olumsuzlama yapmaktadır. Bilgi üretme ve bu bilgiyi yayma gücünü elinde bulunduran hegomonik güç, negatif özellikler yüklediği nesneyi öteki olarak diğer toplumlara ve bireylere tanıtmaktadır. Tarih

boyunca hegomonik güç olarak karşımıza çıkan Batı, elindeki bu bilgi üretme ve bu bilgiyi yayma gücünü kullanarak kendi dışında gördüğü bütün toplumları ötekileştirmiştir. Ötekileştirilenlerin başında Doğu ve Müslüman toplumlar gelmektedir. Çalışmalarında öteki olarak ele alınan Doğu oryantalist bir nesne haline gelmektedir.

Sosyolojik alanda öteki kavramı üzerinde çalışmalar veren Dominique Schnapper farklılaştırma üzerine tanımlamada bulunmuştur. Ötekine karşı farklılaştırıcı bir tavır takınılarak öteki "kendi"nden ayrı bir yerde durduğunu ve bu şekilde farklılaştırıldığını belirtmektedir. Bu tutumla birlikte öteki her daim öteki olarak kalmaya mahkûmdur ve bu da toplulukların bir türüdür. Ben ötekiyi konumlandırırken kendi kültüründen farklı olarak görmekte ve kendi kültürünün kriteri ile ötekiyi karşılaştırmaktadır. Ben tarafından öteki olarak tarif edilenler bu tarz tanımlamalar ve sınıflandırmalar ile benin aşağısında konumlandırılmaktadır (Schnapper, 2005: 25,26). Sosyolojik anlamda öteki üzerine tanımlama yapan bir diğer düşünür Søren Kierkegaard'dır. Düşünür öteki kavramını sonsuzluk üzerinden açıklamaktadır. Kendi benliğinde sonsuzu göremeyen bireyler kendi varlığını tanımlamayı başka bireylere bırakmaktadır. Sosyolojik anlamada bu durum ötekileştirme sürecine neden olmaktadır (Kierkegaard, 2004: 23, 24).

İmge bilim açısından öteki kavramı bir algılama biçimi olarak ifade edilmektedir. Bu durumu Almanya'ya dış göç yapan Türkiyeli göçmenlerin yaşadığı durum üzerinden örneklemek mümkündür. Almanya göç eden göçmenler iki farklı kültür, toplum, ülke, kimlik arasında kalmakta ve bu kişiler tek bir bireyi temsil etmektedir. Her ne kadar göçmenler uzun dönemler Almanya'da yaşamış olsa da hiçbir zaman o topluma uyum sağlayamamakta; bireyler Alman toplumunda öteki konumuna gelmekte ve yabancılaşmaktadır (Ulağlı, 2018: 50). Almanya'ya göç eden Türkiye kökenli bireyler uzun yıllar Almanya'da yaşamış hatta bir süre sonra Almanya vatandaşı olmuş olmalarına rağmen öteki olarak konumlandırmaktan geri kalmamışlardır. Göçmenler sadece Almanya'daki bireyler tarafından ötekileştirilmekle kalmamış Türkiye'deki vatandaşlar tarafından da ötekileştirilmiştir. Almanya'da göçmen Türkiye'de "Almancı" olarak etiketlenmiştir. Bu etiketleme bir nevi bireyleri ötekileştirmektedir. Almanya'ya göç eden Türkiyeli göçmenler göç ettikleri ülkede yabancı kimlikleri nedeniyle ötekileştirildikleri gibi kendi memleketleri olan ülkede de ötekileştirilmektedir.

Hegel, kendini kabul ettirmeyi varlığını ötekiye göstermek olarak tanımlamaktadır. Fakat "ben"in kabul edilmesi sadece "ben"in öteki tarafından kabul edilmesi ile olmamaktadır. Öteki tarafından kabul edilme sadece "kendi"nin bilinci, kimlik bilinci ile gerçekleştirilebilmektedir. Yani benleşmekle ilgilidir (Bourse, 2009: 113). Ötekiyi bilmek daha çok Hegelci diyalektik yapıda öteki ve öteki ile olan ilişkiyle ilgilidir. Diyalektik kurgulama sürecinde öteki ben'i ya da kendini

yabancılaştırmasını ifade etmektedir. Burada yabancılaşmadan kastedilen "benin" benleşmesidir. Diyalektik teoloji ötekiyi sömürge altına alarak asimile etmektedir. Ötekiyi benliğin ilerlemesinde bir aracı olarak kullanmaktadır. Öteki benleşip içselleşmesinden ötürü ben ya da bize ait olmasa dahi tanıdık ya da bildik olarak kalmaktadır. Bu süreç içerisinde öteki asimilasyon aracılığıyla açıklanmaktadır (İlter, 2006: 4). Öteki sadece bir olgu olarak karşımıza çıkmaz. Ayrıca "ben" varlığını tanımlamak için bir zorunluluktur. Bu düşünce felsefesine Hegel "Tinin Fenomenolojisi" adını vermiştir (Bourse, 2009: 174). Antik Yunan'dan Hıristiyanlığa, sömürgecilik döneminden aydınlanma dönemine kadar Batı'nın takındığı kültürel gelenekte öteki her zaman bir tehdit unsurudur. Antik Yunan'da barbar, Hıristiyanlık döneminde putperest, dindışı, sömürgecilik döneminde geri kalmış, modern dönemde kültürel olarak "ben"den farklı olarak temsil edilen ötekidir (Bulaç, 1995: 78). Öteki kavramı farklı dönemde farklı kişiler tarafından kısaca benin dışında kalan kişi olarak nitelendirilmektedir.

Öteki olarak tanımlanan bizden olmayandır. Bu ait olmama nedeni ile öteki korkulandır. Öteki kavramı incelendiğinde herkesin birbirinin ötekisi olduğu görülmektedir. Her toplumun, kültürün bir ötekisi mevcuttur (İnceoğlu, 2017: 139). Burada üzerinde durulması gereken "biz" kavramının kimi dışarıda bıraktığıdır. "Biz" olarak vurgulanan şey, kişinin kendini ait hissettiği yer ile alakalı olduğu için net olmayan çizgilere sahip bir yapıdadır. Temsil politikaları ile alakalı olarak dil aracılığı ile yaratılan ötekileştirme bu noktada önem arz etmektedir. Dil düzleminde "biz" ve "öteki" kavramları günlük hayatta karşıtlığı vurgulamaktadır (Kırel, 2012: 363). Öteki kavramı, toplumlar ve topluluklarla alakalı olduğu gibi "ben", "biz" ve "öteki" karşıtlığıyla ait olmama durumunu içine dâhil ederek bireysel boyuta kadar indirgenebilmektedir.

Öteki doğrudan başkasını ne şekilde gördüğümüzle alakalı iken benlik imgesi kendimizi ne şekilde gördüğümüzle ilgilidir. Bu anlamlandırma aktif bir süreçten oluşur. Ayrıca öteki imgesi sadece onun nasıl göründüğüyle ilgilenmemektedir. Ayrıca onun nasıl tanımlandığı ne şekilde bilindiği ve ne şekilde düşlendiği ile ilgilenmektedir (Bourse, 2009: 26, 27). Herkes eş-saygıyı aynı soydan, kültürden gelenlere değil ötekine göstermektedir. Öteki olarak konumlandırdığı kişiyi bize ait olan biri olarak değil kendinden uzaklaştıran öteki olarak konumlandırması ile onu ileri taşımaktadır. Öteki olarak konumlandırılan bireyler veya topluluklar kendini baskı ile kabul ettirmekle uğraşmamaktadırlar (Habermas, 2012: 11). Öteki kavramı içinde korku ve iticiliğin bulunmasının nedeni onun hem korkulan hem de arzulanan bir nesne olmasıdır. Öteki hem kaçınılan hem de arzu duyulan, ulaşılmak istenendir. Modernite içerisinde öteki ikircilikli bir yapıdadır. Bu yapı bireyin varlığına şükretmesi ya da isyan etme nedeni şeklindedir (Bulaç, 1995: 78). Ahlaksal olarak gerçekleştirilen bu toplumsal ayrımcılık toplumu oluşturan yapıların temeline bakıldığında "biz" kavramını öne çıkarmaktadır.

“Biz” kavramı ortak değerler üzerine kurulmaktadır. Toplumlar ortak değerlerle birlikte bir bütünü oluşturmaktadır. Ortak bir geçmiş ve değere sahip toplumların karşılarına farklı toplulukları alarak öteki oluşturmaları gayet doğaldır. Sonuçta ortak geçmiş ve değere sahip olmayan bireyler topluluk için risk ve korku unsuru taşımaktadır. Topluluklar bu tehdit unsuru olan yabancılardan kendilerini korumak için onları ötekileştirmektedir.

Toplulukların öteki ve yabancı olarak konumlandırdığı kişiler bir nevi olumsuz görüşe maruz kalmaktadır. Bireyler ve gruplar birlikte ya da farklı oluşumlar dâhilinde belirlenmesi ve bazı kategoriler altında sınıflandırılması sosyal kategori yapmada hayatın gereklilikleri arasında yer almaktadır (Uyan Semerci, Erdoğan, Sandal Önal, 2017: 36). Coğrafi keşifler ile hız kazanan ötekileştirme süreci sanayileşme döneminde zirve noktasına yerleşmiştir (Serdar, 2001: 96). Avrupa sömürgesi yapısını, sömürgecilik faaliyetlerini haklı kılmak amacıyla sömürge yapmalarının nedenini açıklama yoluna gitmiştir. Sömürgeci topluluklar, sömürgeye uğrayan toplumları farklı toplumlara anlatmak onları anlaşılır kılmak amacıyla sömürge faaliyetlerini gerçekleştirdiklerini belirtmişlerdir. Öteki olarak konumlandırdıkları ülkeleri ve toplumları eğittiklerinin üstünde durmuşlardır. Avrupalı sömürgeci toplulukların yapmış oldukları bu politika daha önceki yıllarda Beyaz Amerikalıların Kızılderili topluluklara yaptıkları ile benzerdir. Öteki olarak konumlandırılan topluluğu/ülkeyi yok sayma üzerine giden bu anlayış ile Batı’nın sömürgeci bu anlayışı bir görev olarak yansıtılmaktadır (İlter, 2006: 2). Modernizm ile yükselen öteki kavramı daha derin olarak araştırılmaya başlanmıştır. Sanayi devrimi ile üretim-tüketim ilişkilerinde büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişimler ile toplumsal yapıda tabakalar oluşmuştur. Burjuva ve proletarya sınıflılarının ortaya çıkması kapitalizmin yükseliş sürecinde üretim ağının ve küreselleşmenin hızlanmasına neden olmuştur. Sanayileşmeyle doğrudan ilişki içerisinde olan sömürge faaliyetleri ile modernizm ve öteki hız kazanmıştır. Batı bilinçli bir şekilde ötekiyi karşısına almış ve onu kendinden aşağı bir konuma yerleştirmiştir (Serdar, 2001: 96, 97). Geçmişten günümüze kadar ben ve öteki ilişkisi hiyerarşik bir düzende ilerleme göstermiştir. Sınıfsal ayrımlar zorlama ilişkileri açıklamaktadır. Ben ve öteki arasında olan ilişkiler özne nesne ilişkileri düzeyine indirildiği zaman insani ve ahlaki ayrımlar ortadan kalkmakta ve ırkçılık ve sömürgeciliğin temeli haline gelmektedir (Kalın, 2018: 461).

Kültürel çalışmalar içinde yol gösterici ve önemli eserler veren Stuart Hall öteki üzerine de çalışmalarda bulunmuştur. Öteki kavramını kültürel tartışmalarla değerlendirmesinin yanında asıl odak noktasını ırka çevirmiştir. Hall, Batı’nın siyah tenli insanlarla karşılaşması ile kültürel temsillerin farklılaşmasına neden olunduğunu belirtmektedir. Irksal olarak farklılaşmanın artmasında üç dönemin belirleyici olduğunu söylemektedir. Bu dönemler şu şekilde sıralanmaktadır; İlk karşılaşma 16. yüzyılda Avrupalı tüccarlarla Afrikalı kralların birbirleri ile yapılan özellikle köle ticaretinin kaynağını

oluşturan ilişki şeklidir. İkinci dönem, Avrupalı sömürgecilerin Afrika'yı sömürgesi haline getirmesi ile Avrupalı güçlerin bölgenin kontrolünü ellerine geçirmesidir. Son dönem, II. Dünya Savaşı'nın ardından Üçüncü Dünya ülkelerinden Avrupa'ya ve Amerika'ya olan göçleridir. Tarihin belirli dönemlerinde siyah tenli ırkla karşılaşan Batılı ülkeler ve toplumlar bilinçlerinde ve kendi düşüncelerinde ırk ve ırksal farklılık imgelerini oluşturmuştur (akt. Kırel, 2012: 368). Bu durum tarihsel süreçlerin ve deneyimlerin öteki yaratmada oldukça etkili olduğunu göstermektedir. Temsil düzeyinde yaşanan deneyimler ötekiye karşı bakışı doğrudan etkilemektedir. Egemen güç, bilgi üretim ve bilgiyi kitlelere yayma gücünü elinde bulundurduğu için kendine öteki olanı daha geniş kitlelere yayma ve öteki olarak benimsetme özelliğine sahiptir.

1.1.3.2. Oryantalizm ve Öteki İlişkisi

Kültürel ürünlerin temsil edilmesiyle oluşturulan evrenlerin gerçekte olduğundan farklı gösterilmesi ve bilgilerin değiştirilmesi tesadüf eseri değildir. Temsil ve öteki ilişkileri bağlamında Doğu ve Batı temsilleri yani oryantalizm birbirleriyle ilişkilidir.

18. yüzyıla kadar Batı tarafından yaratılan oryantalizm, kendisinden farklı olan ve kendinden daha farklı bir öteki yaratmak ve o kültürü öğrenmek üzerine inşa edilmiştir. Batı, öteki olarak konumlandırdığını uygarlaştırıcı özne olarak göstermiştir. Batı, Doğu karşısında bu üstünlüğünü vurgulamak, bu bilgiyi göstermek ve bu düşünceyi geri kalan bölgelere yaymak amacıyla görüşlerini ideoloji haline getirmiştir. (Boztemur, 2002: 135). Bu ötekileştirme ideolojik bir kimliğe bürünerek varlık göstermeye başlamıştır. Alıntıdan anlaşacağı üzere oryantalizm, farklılıkları ötekileştirme üzerine kuruludur.

Oryantalizmin en temel karakteristik özelliklerinden biri ötekileştirmedir. Kavram olarak öteki oryantalizmi aşmaktadır (Kahraman, 2002: 165). Fuat Keyman "*Globalleşme ve Öteki Sorunu Oryantalizm*" adıyla yaptığı çalışmada öteki yaklaşım modelinin içeriklerini sıralamasının özeti şu şekildedir (Keyman E. F., 22: 18-23);

1. Ampirik/Kültürel Nesne Olarak Öteki

Bu tarz yaklaşımda öteki, kendisi hakkında bilgi toplar ve bu bilgiler ile tanımlanan bir nesne halindedir. Bu yaklaşımda amaçlanan, sözgelimi nesnel ve gerçek olan bilgiye ulaşarak ötekiyi açıklamaktır. Kültürel nesne olarak öteki yaklaşımı nesnel kanıta dayalı bilgi arayışı ve bilgilerin, kültürlerin tespit edilmesini sağlıyor gibi görülse de farklı olanın özneleştirmesi sağlanmaz. Farklı olana özne olarak yaklaşmaktan ziyade sürecin daha en başında öteki olarak konumlandırılanlar nesneleştirilir. Öteki olanın ne olduğunu açıklamaktan ziyade ne olmadığının üzerinde durulur.

Var olma sürecince öteki olarak konumlandırılan nesnenin modern benlikle var olan her şeyden eksik olan kültürel bir nesne olduğu gösterilir.

2. Bir Varlık/Varoluş Olarak Öteki

   Uluslararası ilişkiler kuramında, yorumlayıcı ve varoluşçu modernite söylemi ve bağımlılık ve bağımlı kapitalist gelişme kuramında bir varlık olarak konumlandırılan öteki, varoluşu ayrıca bir varlık olarak ötekinin modern benlikte yaratılmasına katkı sağlayan görünmeyen benlik olarak ifade edilir.

3. Söylemsel Bir Kurgu Olarak Öteki

   Öteki modelleri aralarındaki farklılıklara rağmen Batı'dan farklı olan Batı dışında yer alan toplumları bilgi nesnesi haline getirerek etnik kodlar olarak kavramsallaştırır. Öteki ile modern benlik arasında yer alan bağı önemsemez. Oryantalizm Batı'nın Şark'ı söylem olarak kurması, Batı'nın karşısına Doğuyu yerleştirerek onu geleneksel bir kimlik olarak tanımlaması ile hegemonyasını Doğu üzerine kurmaktadır. Doğu Batı kavramı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrım içinde olan öteki Avrupa yani Batı'nın kültürünün bir parçası haline gelir. Oryantalizmde Batı Doğu'yu söylemsel olarak üretir.

4. Farklılık Olarak Öteki

   Edward Said öteki olarak Doğu'yu ve Doğulu'yu ortaya çıkarmak için söylemsel niteliğe vurgu yapmasına karşı öteki olarak konumlanan kendisi hakkında çok fazla şey anlatmaz. Bunun nedeni, Batı dışında kalan kimliklerin bilgi nesnesi olarak oryantalist temsiline maruz kalır. Oryantalist söylem farklı olanı ötekileştirme üzerine kuruludur. Öteki olarak konumlandırılan Doğu temsil ediliş şekli itibari ile kültürel ve tarihsel olarak bir kurgu mekânı haline gelir.

Coğrafi bir bölgeden ziyade imgesel anlamıyla karşımıza çıkan Şark yani Doğu, Avrupa'nın karşıt öteki imgesi olmasının yanında maddi uygarlığın tamamlanmasını sağlamaktadır (Turna, 2002: 213). Günümüzde Batı içerisine Japonya, Kanada ve Amerika gibi ülkeler girmektedir. Bu tanımlama ve sınıflandırmada Doğu Avrupa ve Latin Amerika'da yer alan ülkeler Batı olarak adlandırılmamaktadır (Yıldırım, 2002: 136). Batı'nın hiyerarşik dili ve yapısı öteki temsilini ön plana çıkmaktadır. Öteki korku ve kaygı gibi unsurları içerisinde taşımaktadır. Irk, cinsiyet, sınıfsal farklılıklar üzerinde yapılan ötekileştirme ile toplum bölünmektedir. Siyah/beyaz, eril/dişil/, heteroseksüel/homoseksüel gibi kutuplaştırmalar ötekileştirmede zıt kutupları oluşturmaktadır (Selçuk, 2012: 81). Ben'in dışında kalıp genelin içinde yer almayan ve bu yüzden işaretlenen her türlü nesne

farklılaştırılmaktadır. Bu farklılıklar üzerine vurgu yapılarak ötekileştirme yapılmaktadır. Connolly çalışmasında ben ve öteki farklılıklarının birlikte var olmasının faydalarından bahsetmekte ve bunu kimlikle bağdaştırmaktadır. Kimlikler kendini var edebilmek için farklılığa gereksinim duymaktadır. Kimlikler kendilerini garanti altına almak için farklılıklarını ötekiye dönüştürmektedir (Connolly, 1995: 92, 93). Bauman yaptığı çalışmasında bütün kültürlerin kendi var oldukları dünya ve öteki dünyası olarak iki kutuplu bir yapıya sahip olduğunu belirtmiştir. Bu karşıtlık durumu kültürlerin karşılıklı olarak tanımlanmasını ve özelliklerin vurgulanmasını ortaya çıkartmaktadır (Bauman, 2005: 119).

Hayali bir kavram olarak karşımıza çıkan Doğu'nun sınırları Batı'nın karşıtı olarak belirlenmemiştir. Oryantalist ideolojide Doğu'yu konumlandırma coğrafi konumun dışında egemen ülkelerin karşısına öteki olarak aldığı ülkeleri konumlandırması ile alakalıdır. Doğu bir bölgeyi coğrafyayı temsil etmekten çok Batı'nın nesne olarak tanımladığı bir ideolojiye bürünmektedir. Batı uygarlığı kendini doğrudan tanımlamak yerine karşısında bir öteki oluşturarak yani Doğu'yu koyarak kendini açıklama yolunu seçmektedir. Batı, Doğu'yu ötekileştirirken ondaki olumsuzlukları ön plana çıkartmakta, kendinde olumlu olan şeyleri ve Doğu'daki olumsuzlukların tam tersini taşıdığını belirterek kendini açıklama yoluna gitmektedir. Doğu'yu adeta bir metin gibi kendi düşünce ve görüşüne göre tanımlamaktadır.

Foucault'un bakış açısında oryantalizm, bireylerin tanımlandığı, sınıflandırıldığı bir söylem çeşididir. Daha üstün, zeki ve enerjik Batılı bireylerin karşısında zeki olmayan, şehvet meraklısı Doğulu bireyler vardır. Doğulu'nun karşında Batılı bireyler nazik, beyaz tenli insanlardır (Turner B. , 1991: 119). Batılı birey karşısına kendinin tam zıttı olarak yerleştirdiği Doğulu birey ile aynada tam zıttını görmektedir. Öteki modern olarak duran "benin" yani öznenin olmadığı her şeydir.

Kontny'in belirttiği üzere, emperyalizmin öncülerinden biri olan Alexandra Curzon'un Doğu üzerine yazdığı metinler Asya kültürleri, tarihsel, toplumsal, siyasal, ekonomik ve zihinsel açıdan bilgiye kaynaklık etmektedir. Bilgiyi aktaracak olan oryantalistler Doğu'ya ait olan bilgileri aktarırken himayeci ve yukardan bakış ile aktarmaktadır. Bu bilgiyi aktarılırken Doğu, ezilen, hilekâr Batı'ya muhtaç bir coğrafyaya dönüşmüştür. Hatta coğrafyaya cinsiyet eklenerek Batılı erkek için Doğu onda olmayan ihtişam, gösteriş, cinsel fantezi yeri olarak dişil hale gelmiştir (Kontny, 2002: 128-130). Avrupa kendi kimliğini inşa etmek için ötekiye ihtiyaç duymuştur. Karşısına öteki olarak konumlandırdığı Doğu, Batı'dan daha barbar daha aşağıda bir temsil olarak karşımıza çıkmıştır (Yavuz, 2002: 59). Avrupa kendi kimlik inşasını sağladığı tarih ile oryantalizmin geliştiği tarih birbiri ile paraleldir. Doğu'yu öteki olarak konumlandıran oryantalist dönem Batı'nın kendisini özne olarak

konumlandırdığı dönemdir. Özellikle öteki olarak Doğu'yu ve Müslümanları karşısına alan Batı ve Hıristiyan coğrafya, ayrıştırmayı 1492 yılında merkezi şekilde yapmaya başlamamıştır. Kültürel ayrım, Aziz Augustinus döneminin öncesinde Grekler ve barbarlar arasında başlamıştır. Ayrıca birçok tarihçi Avrupa ayrımının Mukaddes German İmparatorluğu ile başladığını iddia etmektedir. İslam dini ve ülkeleri olmaması halinde Karl V varolmayacaktır ve Avrupa ayrımı ve işaretlemesi olmayacaktır yorumu yapılmaktadır (Yavuz, 1998: 44- 57). Bu cümle ile Batı'nın kültürel kimliğini oluşturmak için öteki olarak karşısına Doğu'yu ve İslamı işaretlediği yorumu yapılmaktadır. Avrupa Doğu'yu Hıristiyan olamadığı için öteki olarak işaretlemektedir.

Doğu'yu Hıristiyan olmadığı için ötekileştiren Batı, ayrıca Doğu'yu sömürge ve sömürgeci yapıdan dolayı öteki olarak temsil edilmektedir. Doğu'nun farklılıklarını söylemsel olarak ortaya çıkarmak amacıyla Batı, sıklıkla sömürge ve sömürge sonrası dönemde ötekileştirmeyi farklı kimlikler üzerinden yapmaktadır. Batılı olan ile Batılı olmayanın uluslararası bilgi üretim tarzına paralel var olan bilgi ve kültürel çeşitlilik ötekiye nasıl yaklaşıldığı ile doğrudan alakalıdır. Gerçekçi bir Batılı olmayan yaklaşım öteki olarak oryantalist temsillerden vazgeçerek mümkün hale gelmektedir. Kültürel çeşitlilik oryantalist öteki anlayışından sıyrılmadığı sürece kültürel farklılık olarak kalmaya mahkumdur. Doğu ile Batı arasındaki karşıtlık ve oryantalist bakış açısı ile yaratılan oryantalist tarih anlayışı üzerine yapılan modernite eleştirileri farklı kimliklerin dışlandığı bir söylem üretilmesine neden olmaktadır. Sömürge sonrası eleştirileri, Avrupa modernitesinin ve bilgi hakimiyetinin nedeni sömürgeci özelliği ortaya çıkartmakla birlikte postmodern ve feminist söylem kimlikleri sorununa neden olmaktadır. Yükselen bu tarz söylem kavramı etkili bir kuramsal stratejidir (Keyman E. F.,1996: 77-96). Sömürge ilişkisi sadece sömürgeci ülkeler ve sömürgeye maruz kalan ülkeler arasındaki ilişkilerle sınırlı değildir. Oryantalist söylem bağlamında bu tarz söylemi tanımlayan, fark yaratan ayrımlar tespit edildiğinde oryantalizm merkezileştirme işlemi olarak kullanılmaktadır (Mutman, 1996: 43).

Oryantalizm söylemi en başından itibaren Doğu'nun ötekileştirilmesi üzerine kurgulanmıştır. Oryantalizmin içselleştirdiği Doğu-Batı ayrımı ötekileştirmenin ana mekanizmasıdır (Köse & Küçük, 2015: 116-118). Oryantalist araştırmalar yapan kişiler Doğu ile alakalı ortak bir kanıya sahiptir. Doğu ve Batı olarak karşımıza çıkan iki farklı kültür bir araya gelerek birbirini açıklama imkanına sahip değildir. Şark her zaman Batı tarafından tanımlanıp açıklanarak yinelenen bir yapıdadır. Batı tarafından tanımlanıp açıklanan Doğu her zaman ötekidir.

Batı Doğu'yu ötekileştirerek kendini tanımlamıştır yani "*Doğu olmasaydı Batı olmazdı*". Batı kendinin zıttı olan bir Doğu inşa ederek Doğu'yu Doğululaştırmaktadır. Batı, zıtlıklar ile yarattığı

ötekileştirmede kendinde olmayan kötü nitelikleri Doğu'ya yüklemekte ve kendi kusursuzluğunu yinelemektedir. Batı'nın öteki nesnesi olan Doğu, özne olan Doğu'nun fikrini, kimliğini tanımlamada Batı'nın karşısında durmaktadır. Oryantalizm, öteki olarak karşıt nesne konumundaki Doğu'yu karşıtlığı ön plana çıkarma alanı olarak kullanmaktadır. Orytantalist söylemde öteki olarak yaratılan Doğu dün, bugün ve yarın değişmeyecek bir temsil ve bilgi alanıdır. Batı'nın sürekli olarak yarattığı oryantalist gelenekteki Doğu imgesi herhangi bir değişikliğe maruz kalmadan, sürekli aynı imgeyi üreten ve ötekiyi alımla yoludur. Bu iki kavram arasında metinlerarası ilişki vardır. Oryantalizm ve öteki metni birbirinin içine girerek pekiştirilmekte ve kültürel bir kimlik alanına gelerek gerçekliğini oluşturmaktadır. Batı tarafından yaratılan bu gerçeklik sömürülebilir ve yönetilebilir bir kaynaktır (Erkan, 2009: 9-12). Oryantalist çalışma yapan oryantalistler dünyayı ikiye ayırarak Batı ve Doğu üzerinden tanımlamalar yapmaktadır. Batılı'nın elinde bulundurduğu hegomonik güç dengeleri ile oryantalizm öteki olarak Doğu'yu meşrulaştırmaktadır. Batı'nın en başından itibaren bilgiyi üretme ve yayma gücü Doğu'yu ötekileştirmedeki en büyük kozdur. Kendi hayal dünyasında yarattığı Doğu imgesini istediği şekilde yönlendime imkanına sahip olan Batı, ürettiği bütün oryantalist öğelerde Doğu'yu ötekileştirmeyi sürdürmektedir.

Oryantalist çalışmalarda Doğu, Batı tarafından yaratılan, Batı'ya özgü veri mekânı içinde oluşturulmaktadır. Batı, Doğu özelliklerini ötekilik retoriğine ne şekilde inşa ettiği üzerine durmamaktadır. Doğu'nun öteki konumuna getirilmesinin Batı'ya sağladığı kolonyal çıkar ve Doğu'nun nesnesi olmasından söz edilmektedir (Tutal, 2002: 116). Oryantalizmde Doğu, Batı tarafından işaretlenmekte ve Batı merkez haline getirilerek ötekileştirilmektedir. Buna en uygun örneklerden biri; Doğu'nun kendisi ile alakalı bilgiyi üretemez olmasıdır. Doğu kendi bilgisinin üretimini sağlayamadığı için Batı onun hakkında bilgi üretmekte ve bu şekilde Doğu temsil edilirken kendi kültürel yapısından kopartılmaktadır (Yıldırım, 2002: 137). Oryantalist bilgiler öteki olarak Doğu'yu tanımlamayı ve onu kendine bağlı kılmayı sürmek amacı ile varolan sömürgeci yapıyı yinelemektedir. Bu tarz bir temsil ile Doğu, Batı tarafından bilgi nesnesi haline getirilmekte ve Batı iktidarını meşru kılmaktadır. Söylem aracılığı ile öteki olan Doğu analitik objeye dönüşmektedir. Oryantalist temsiller cinsel ve kültürel farklılıklar ile gösterilmektedir. Batı, Doğu'ya atfedilen peçeyi aralayarak Doğu'nun bakirliği, cazibesi ve kadın cinselliğinin keşfine çıkmaktadır (Erkan, 2009: 52, 53). Bu ötekileştirme ile Doğu, Batı tarafından hem siyasal hem kültürel olarak figür haline gelmektedir. Batı'nın öteki olarak konumlandırdığı başta Doğulu ülkeler olmak üzere ürettiği bilgiler doğrudan hemonya ile alakalıdır. Batı elinde bilgi üretme ve o bilgiyi yayma gücünü bulundurduğu için öteki olarak konumlandırdığı ülkeleri istediği şekilde yansıtmakta ve temsil etmektedir.

Batılı düşünürlerin yaptıkları bu tutumlara karşılık Doğu arayışları ve birtakım amaçlar üzerine yapılan ve söz edilen ötekiyi anlamak ve anlaşır hale getirmek için yürütülen oryantalist çalışmalar sömürgeci tutumu yumuşatmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Rey Chow'un üzerinde durduğu oryantalizm ve yerlicilik birbiri ile aynı durumdadır (İlter, 2006: 10, 11). Doğu-Batı üzerine çalışmalar yapan birçok düşünür Doğu-Batı karşıtlığını kullanarak oryantalist temsillerde öteki karşıtlığını vurgulamaktadır.

Aslı Çırakman; Edward Said'in oryantalizm üzerine yürüttüğü çalışmalarda ötekiyi algılama ve anlama sorunsalı üzerine oryantalizmin kurulduğu ve uzun dönemler Batılıların Doğulular hakkındaki bilgilerinin ve temsillerinin yanlışlıklar ve eksiklerle bezeli olduğunu ifade etmiştir (Çırakman, 2002: 182). Said, öteki imgesini oluşturanın Avrupa-merkezci yapı olduğunu söylemektedir. Kültürel bir varlık olarak Doğu'yu oluşturan Batı kurgusal bir zemine oturtulmuştur. Oryantalist söylemin sorunsuz bir şekilde işlemesinin nedeni kültürün ortak değer yargıları üzerine kurulması yerine pratik anlamların toplumsal imgelem olarak kurgulanmasıdır. Doğu'nun Batı tarafından vazgeçilemeyen ondan ayrılamayan olarak oluşturulması kültür imgesi olarak yansıtıldığının göstergesidir. Modern benliğin hegomonyası ile kültür bu şekilde tanımlanmaktadır (Keyman E. F.,2002: 28). Ayrıca Said, Doğu ve Batı arasındaki ikili karşıtlığın öteki ile doğrudan ilintili olduğunu söylemektedir. Batı'nın öteki olarak Doğu'yu anlama, bilme arzusunun iktidar arzusuyla bütünleşmiş bir yapıda olduğunu belirtmektedir. Faucautl'un "bilgi iktidar çağı"* kavramı ile paralellik kuran Batı, Doğu'nun bilgisini üreterek öteki üzerinde hegomonyasını oluşturmaktadır (Yeğenoğu, 1996: 109). Faucault, bilginin nesnesi olma durumundan ziyade ötekinin üretilen bir olgu olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bu olgu iktidar-hegomonya ile yakın ilişkiler içerisindedir.

Spivak'ın yapmış olduğu "*Can The Subaltern Speak*?" adlı çalışmasında Batılı aydın düşünürlerin belirttiği ötekinin dile getirdiği söylemleri dinlememek gerektiği önerisine karşı ontolojik manada Doğu ve öteki temsillerinde bir maske takmaktadır fikrini belirtmektedir. Batılı dünya aydınları kendilerini soyutlamak amacıyla yeni maskeler takarak Doğu temsilleri gerçekleştirmektedir. Bireylerin kendini Doğulu olarak tanımlaması Batı odaklı temsil dahilinde aktarılmasının mümkün

*Foucault'a ait temel yaklaşımlardaki önemli kavramlardan biri iktidar kavramıdır. İktidar kavramını bilgi bilmek üzerinden incelemeye giderek farklı bir bakış getirir. Foucault, iktidar kavramını tanımlarken bilgi ile olan ilişkisini vurgular. Bilgiyi başka bireyler üzerine yüklenen iktidar olarak görür ve bu bağlamda başka bireylerin tanımlandığını ileri sürer. İktidar ve bilgi bağlamında bilgi, gözetmeyi olanaklı kılar ve özgürleşmeyi sekteye uğratır (Sarup, 2004:101). İktidar çeşidi olarak bilgi, toplum ile iktidar arasındaki gerçekliği oturtmakta ve bilginin uyarlanmasına yardımcı olmaktadır (Güneş, 2013). İktidar ve bilgi arasında karşılıklı ilişki mevcuttur. İktidarın sürekli hale gelmesi bilginin sürekliliği ile mevcut hale getirilir. İktidarın ilerleyişi bilgiyi oluşturur ve bilgide iktidarı eder (Foucault, 2003: 35 Bilgi, iktidar araçlarına yön vermeyi sağlar ve onları şekillendirir. Bilgiyi üreten iktidardır.

olduğu belirtilmektedir. Hakim Batılı Dünya aydınlarının yapmış oldukları bu öteki temsili ile Batı'nın özne Doğu'nun nesne olarak temsili mümkün kılınmıştır (akt. İlter, 2006: 11).

Erkan yapmış olduğu çalışmasında Kellner'ın tespiti üzerine durmaktadır. Kellner'a göre kitle iletişim araçlarının başında yer alan radyo, televizyon ve sinema gibi araçlar ve bu araçlarla üretilen medya kültürü ürünleri kendi kimliklerimiz ile kendimize bakışı, cinsiyetimizi, ekonomik ve kültürel sınıfımızı şekillendiren, bunları bizlere sunan bir araçtır. Bu medya araçları güçlü güçsüz ilişkilerini açıkça göstermekte ve varolan durumu meşrulaştırmaktadır. Sinema alanında dünyanın bir numaralı sinema endüstrisi olarak kabul edilen Hollywood ürettiği ürünler yani filmler ile kültüre, etnik, ekonomik farklılıkları ötekilikleri meşrulaştırarak sunmaktadır. Değişmeyen Batı bakışındaki oryantalist Doğu imgesini ötekileştirmeye devam etmekte ve bunu pekiştirmektedir (akt. Erkan, 2009: 15).

İran Devrimin ardından gelişen İslam algısı SSCB'nin dağılması ile daha farklı bir boyuta taşınmıştır. Sovyet tehdidinin olduğu dönemde öteki olarak komünist ülkeler konumlandırılmıştır. Komünizmin öncü ülkesi olan SSCB'nin 1991 yılında yıkılmasıyla birlikte İslam ve Müslümanlar yeni tehdit ve yeni öteki konumuna gelmiştir. 2001 yılında öteki olarak konumlandırılan Müslüman topluluklarına yapılan bu etiketleme kuramsal bir boyut kazanmıştır. Batı dünyası bu olay sonrasında öteki kimliğine yeni tutum ve davranış yüklemiştir. Huntington'un ortaya attığı "kültürel çatışma" tezinde kültürel farklıkları ön planda tutarak çatışmalar yaratıldığı ve bu farklılıkların üzerine gidilerek görünürlüklerinin arttırıldığı belirtilmiştir. Bu bağlamda 11 Eylül, Müslüman ve terörü bir araya getirmiş Batı için birbirlerini destekleyen birbirlerinden ayrılmayan bütünün parçaları haline gelmiştir. Doğulu İslam topluluklarının öteki olarak bu tarz temsilleri nefret söylemlerinde organik nefret söylemlerinin doğmasına neden olmuştur. Öteki olarak Müslüman ve nefret bir politika haline gelmiştir (Sevinç, 2010: 197- 200). El Kaide'nin Amerika'daki İkiz Kulelere 11 Eylül 2001 yılında düzenlediği terör saldırısı sonucunda birçok Amerika vatandaşının hayatını kaybetmesi sonucu öteki olarak konumlandırılan Müslümanlar üzerinde nefret söylemleri ağır basmaya başlamıştır. Oryantalist bakış açısı altında öteki olarak temsil edilen Doğulu bireyler toplumda yaşanan dinamikler ile farklı şekilde konumlandırılmıştır.

Batı'nın yabancıyı yani ötekiyi ele alışı olarak tanımlanan oryantalizm Batı tarafından Doğu'nun toplumsal, kültürel, bireysel olarak nasıl temsil edildiğini göstermektedir. Batı ve Doğu arasındaki ilişkiler, temsiller ile oryantalizm yabancılaştırılan ve Batı'nın karşısında konumlandırılan Doğu olarak ötekileştirmektedir. Klasik oryantalist bakışında Doğulu her zaman öteki olarak konumlandırılmaktadır. Sürekli Batı tarafından öteki olarak temsil edilen ve yabancılaştırılan Doğulu

bir süre sonra kendine de yabancılaşmaya başlamaktadır. Zamanla kendine de yabancılaşmaya başlayan Doğu için öteki olma hali daha da derinleşmekte ve bu durum kaçınılmaz hale gelmektedir. Bu süreç oryantalizmin alt başlığı olan "self oryantalizm" diğer adı ile "kendi kendine oryantalizm" kavramını ortaya çıkartmaktadır.

1.2. Self Oryantalizm (Kendi Kendine Oryantalizm)

Oryantalizm üzerine yapılan birçok eleştiri ve farklı bakış açıları oryantalizmin birçok yönünü ortaya çıkarmıştır. En kısa tanımı ile oryantalizm Batı'nın gözünden Doğu'nun anlamlandırılması, yorumlaması ve kendi ideolojisi doğrultusunda onun hakkında bilgi üretmesidir.

Edward Said'in belirttiği üzere oryantalizm Doğu toplumları arasında ayrım yaratmak ve insanlara reel olanı göstermek amacıyla kavramsallaştırılmıştır. Said'in ortaya sürdüğü bu görüş geleneksel Doğulu toplumlar tarafından kabul edilmiştir. Fakat ilk oryantalist incelemeler Doğu ve Doğulu'yu makro planda birinci dereceden nesne konumuna getirmiştir. Oryantalizm üzerine yapılan ikinci incelemelerde bakış açısı değişikliğe uğramış ve III. Dünya ülkelerinde ikinci nesne olgusu üzerinden açıklamalara gidilmiştir. Tartışılan ikinci nesne olgusu self oryantalizm kavramını ortaya çıkartmıştır. Bu bağlamda oryantalizm ile self oryantalim arasında olan ilişkiyi açıklamak gerekmektedir. Oryantalizm kavramı Batı tarafından ortaya çıkan ve geliştirilen bir silah olup yönünü Doğu'ya çevirmiştir. Self oryantalizm ise Batı tarafından icat edilen bu silahın Doğu'nun elinde Batı bakış açısında onun belirlediği özellikler doğrultusunda Doğulu tarafından kullanılan bir silah olmasıdır. Bu silah Batı'nın arzuladığı şekilde otantik Doğu ve Doğulu tarafından bizzat kendisine tutulmuştur (Çiftci, 2013: 6). Taşıyıcı elit olarak adlandırılan kendi kendine Doğulu olan kültürel özellikler ve tasfirler Batılı temsillerle birlikte yorumlanmıştır. Self oryantalizmden kastedilen ana özellik oryantalizmin kurgulanmasındaki asıl özne konumunda olan Batılı'nın değil Doğu'nun, Doğulu'nun olduğudur. Self oryantalizm III. Dünya ülkeleri ve oradaki toplumlarda ontolojik temeli oluşturmaktadır (Bezci & Çifci, 2012: 146). Batı tarafından temsil edilmese dahi Doğu ve Doğulu bu şekilde Doğu'nun bakışı karşısında yine nesne konumuna gelmektedir. Self oryantalizm Doğu'nun kendini oryantalizm kavramı ile ne derece ilişkilendiridiğiyle alakalıdır. Kendine oryantalist öğeler ile ilişkilendiren Doğu ve Doğulu, üzerine atfedilen oryantalist özellikleri içselleştirmekte ve self oryantalizasyon sürecini farkında olmadan başlatmaktadır.

Oryantalizm, Batı/ Avrupalı olmayanların başından beri katıldığı bir süreçtir. Mary Pratt, oryantalizmin üretim sürecini temas bölgesi insanlarının birbirleri ile olan ilişkileri doğrultusunda geliştiği üzerinden açıklamaktadır. Özellikle Doğu Çin'de Çinli felsefecilerin Konfüçyüs felsefesi ve yeniden canlanmayı bahane etmesi 1980'lerde gerçekleşmeye başlayan Doğu Asya'daki kapitalizm

sürecini zorlamıştır. Self oryantalizasyon süreci ideolojik hegomonyanın tarihsel olanı içselleştirmiş ve onu pekiştirmiştir. Self oryantalizme olan yönelim Asyalı'lar açısından bir ön koşul olmaktan ziyade bir ürün sömürge ilişkisi olmuştur. Asya geleneklerinin ve ürünlerinin sömürüsü Asya toplumlarının temas noktalarından çok kendilerinin Asya'ya atfetme yanılgısından kaynaklanmıştır. Çin uygarlığının kullandığı Doğu'ya yönelik self oryantalizasyon modeli Asya ve Batı arasında değişen güç ilişkisinin göstergesi olmuştur. Çin 20. yüzyılın başlangıcında Batı karşısında güçsüzlük hissini kırmak amacıyla kendi kültür ve geleneklerine güvenmiştir. Bu doğrultuda olumlayıcı self oryantalizm sürecini başlatmıştır. Olumlayıcı self oryantalizm süreci dış tüketim söylemi olarak başlamıştır. Amerika eğilimli Çinli'lerin olumlu self oryantalizm üretiminde göze çarpan nokta Batı'nın ahlaki ve etik üstünlüğünün olmasını varsaymaları olmuştur (Chiang, 2004: 40- 43).

Self oryantalist algı Arvo-Amerikan izleyiciler-gözetleyicilerin beklentilerini karşılayacak şekilde Batı tarafından kabul görüp ona uyum sağlamak isteyen Doğu Asya'da ortaya çıkmıştır (Golden, 2009: 9). Oryantalizmin üzerine yüklenen yönetme, hakimiyet altına akma, yönlendirme ve nesne konumunda olma durumu self oryantalizm ve hegomonya ilişkisini doğurmuştur. Kolonyolizm nesnesi olan toplum, topluluklar veya iradi modern toplumlar self oryantalizmin etkisinde kalmıştır. Modernleşme hareketiyle birlikte ve bu sürecin ilerleyen dönemlerinde dünya genelinde oryantalizm düşüncesi self oryantalizm olarak algınlanmaya başlanmıştır. Hülasa yapmış olduğu çalışmasında self oryantalizmi oryantanlizmin modernleştirme etkilerinden biri olarak içselleştirilen bir algı şeklinde açıklamıştır. Bu algı oryantalizm ile birbirine geçmiş olan Arvo Amerikan gözlemcilerin beklentileri doğrultusunda Doğu Asya'da ortaya çıkmıştır. Çıkış merkezi Doğu Asya olmasına rağmen self oryantalist algının mevcudiyeti modern paradigmaya dayanmaktadır ve modernleştirilmek için uğraşılan Batı dışı toplumlara kadar sınırını ulaştırmaktadır (Çiftci, 2013: 29, 30). Oryantalizme bağlı kalma eğilimi ve bunun sonucunda self oryantalist tutum Asya kökenli yazarlarda görülmektedir. Hakim ideoloji ve sektörler tarafından yayınlanan oryantalist imgeler anlatıyı ve anlatı metinlerini etkilemektedir (Ko, 2019: 72). Self oryantalizm süreci bir nevi Doğu'nun kültürel, tarihsel özelliklerinin Batı'nın gözünde olumlayıcı bir hale getirmek ve Batı karşısındaki güçsüzlüğünü gidermek için kendini onun gözünden anlatması düşüncesi üzerinedir. Bu doğrultuda Batı hegomonik olarak Doğu'nun gözünde herhangi bir çabaya girmeden yine kendi üstünlüğünün inşasını sürdürmektedir.

Oryantalizmin temelini self oryantalizasyonun oluşturduğunu belirten Hülasa hayvan olarak nitelendirdiği bu öğeyi evcilleştirmek için self oryantalizmi kabul edip benimsemek gerektiğini ve devam eden süreçte bu öğeyi değiştirmek ya da yok etmek gerektiğini söylemiştir. Self oryantalist olgu sınıflandırıldığında iradi ve modern olgunun kolonyal olgudan daha kurbanlaştırıcı bir konumda

olduğu görülmüştür. Self oryantalist düşünce yapısı ile ortaya çıkan felsefe kimliksizleştirme veya geleneksel kimlik ile yer değiştiştime olarak düşünüldüğünde iradi olgu içinde daha baskın konumda yer almıştır. Self oryantalizm bağlamında Asya ülkeleri ile Batı arasında olan ilişki değerlendirildiğinde ikisinden birinin kendi bölgesi içindeki öteki ile alakalı konuşması self çıkarı yaratmış olma olarak sonuçlanmıştır. Self oryantalist bakışın ortaya koyduğu mantık sürekli temas içinde olan taşıyıcı elitlerin kazanmış olduğu problemli Avrupa merkezci öznellik bakışı ile geçmişin inkarı mümkün hale getirilmiştir. Yeni mevcut taşıyıcı elitlerin yeni elitlere dönüşmesi bu şekilde sağlanmıştır. Güney Doğu Asya ve Doğu'daki hegomonya meşrulaştırmaya hizmet ederek bu hiyerarşinin sürekli bir öteki yaratmasını sağlamıştır. Bu tarz bir ötekileştirme sonucu ortaya çıkan iç öteki self oryantalizm kavramını doğurmuştur (Çiftci, 2013: 34- 36).

Self oryantalizm kavramı tarihte ilk defa 1927 yılında Antonio Chuffet Latour adlı kişi tarafından kaleme alınan "*Apunte Historico de las Chins en Cuba*" adlı çalışmada geçmiştir. Çin toplumunun temsilinin değerlendirmesi üzerine yapılan çalışmada bu kavram kullanılmıştır. Kelime karşılığı olarak kendi kendine Doğululaşma anlamına gelen self oryantalizm Doğulu'nun kendinden Batılı canlanmaya yönelmeyi gerektirmektedir (Çiftci, 2013: 28, 29). Self oryantalizm bölgesel anlamda Asya olarak nitelendirilen alanda bulunan modern teknolojinin ve bu teknoloji tarafından geliştiren argümanların farklı Asya ülkelerine gönderilmesi ile oluşmuştur. Kavram ile ilgili çalışmaları öncü olarak ortaya koyan Japonya diğer Asya ülkeleri ile kurduğu ilişkiyi açıklarken bu kavrama sıklıkla başvurmuştur (Bezci & Çifci, 2012: 144). Kavram, bilim insanları tarafından kabul edilen pasif şeylerin inşası sözde oryantalist halklar tarafından üreten ve yeniden üretilen bir türdür. Self oryantalizm çalışmalarda bu bakışı eleştirmek yerine oryantalizmin tekrardan inşası üzerine durmuştur (Ko, 2019: 73,74). Bu inşayı mümkün kılan ve self oryantalist temsil türüne izin veren mevcut iktidardır. İktidar hegomonyasını kullanarak self oryantalizmi pekiştirmektedir.

Oryantalizm ve self oryantalizm Asya coğrafyasına yüklenmiş bir algı olmasına rağmen bölgede bulunan Japonya farklı bir konumdadır. Modern teknolojinin öncüleri arasında yer alan Japonya'nın Asya bölgesinde yer alan diğer ülkelerle ilişkisi metodolojik olarak farklılık göstermektedir. Bir nevi gelişmemiş Aysa'da gelişmiş Batılı ülke konumundadır. Japonya'nın Asya'da bulunduğu bu konum Doğu'ya karşı self oryantalizasyon olmasının yanında kendi bünyesinde bulunan hala Doğulu kalmış gruplara self oryantalizm bakışını getirmektedir. Japonya örneği üzerinden self oryantalizmin ulusal tasvir içinde oluşması bölgesel tasfire göre daha baskındır. Kolonizm ve kolonizm sonrası dönemde kurulan devletler ulusal tasvirden farklı olarak hareketlenirler. Din dil, ırk gibi belirli kültürel özelliklerle ayrı düşen toplum içindeki topluluklar/gruplar self oryantalizmin nesnesi konumuna gelmektedir (Çiftci, 2013: 31,32).

Self oryantalizm Doğu'nun kendini Batı gözünden görmesidir. Batı'nın onun için kurduğu imajın ve temsilin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bazı düşüncelere göre "yerli kültür yaratıcıları" oksidental senaryo okumalarına devam ettiği için bizim olanın temsili zihinde küreselleşmiştir. Egzotik insanların fantazileri ve yerleri neo oryantalist yerlerin ve turistik mekanlarının gelişmesini sağlamıştır. Self oryantalizm yeniden keşfetmeyi mümkün kılmıştır. Bu keşif Doğu'nun ve Doğulu'nun çerçevesinde geleneklerin, ulusun ya da geçmişin söylemsel inşasını sağlamaktadır (Feighery, 2012: 271, 272). Self oryantalizm yerli kültür yaratıcılarının ürettiği, sınıflandırdığı ve tâbi kıldığı statejik çıkarların merkezinde bulunmaktadır. Yerli kültür yaratıcılarının ürettiği self oryantalist öğeler kültürel benliğin görüntüsünü yüceltmeyi amaçlamaktadır. Yaratıcıların yaptıkları şey bir nevi şuç ortaklığıdır. Self oryantalizm oryantalizmi yeniden yaratır ve ambajlar.

Self oryantalizm modern ulus devleti inşa etme sürecinde modernleşmeyi başlatan liderler tarafından gerçekleştirilmiştir. Post kolonyal sonrası döneme gelindiğinde sistematik bir düzende ortaya konulup politik bir strateji olarak sürdürülmüştür. Ulusal bağlamda bu kavramın ortaya çıkması bölgesel bağlamdan daha baskın şekilde olmuştur. Bunun nedeni ulusal uyanış düşüncesine dayandırılmış olmasıdır. Bu açıdan kolonyalizm sonrasında kurulan devletler ve bu devletler içinde yer alan farklı özelliklere sahip toplumsal gruplar self oryantalizmin nesnesi olmuştur. Kolonyalizm ve kolonyalizm sonrasında gelişmeler self kolonyalizasyon durumunu ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda gelişen oryantalizm ve self oryantalizm süreci kolonyolizm ve modernite ile ilişkili olmuştur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta postkolonyal itelijansiya ve postkolonyal devlet politikalarının içselleştirilmesi ve bu şekilde kabul edilmesidir. (Bezci & Çifci, 2012: 141- 145). Halk kültürü içerisinde oryantalizmin incelenmesi self oryantalist temsillerin oluşmasına katkı sağlamıştır. Self oryantalizm kavramı üzerine yapılan siyasal, toplumsal ve kültürel çözümlemelerin çoğu 19. yüzyıldaki oryantalizm görüşü bağlamında olmuştur. Fakat siyasal, toplumsal ve kültürel değişimler self oryantalizmin günümüzdeki varoluş dinamiklerini değiştirmiştir. Bu bağlamda self oryantalizm incelenirken tartışma metinlerini ve self oryantalist temsilleri günümüz dinamikleri üzerinden değerlendirmek gerekmektedir. Bu yüzden self oryantalizm süreci için gerekli olan entelektüel canlanma ve temas bölgeleri kavramları 21. yüzyıldaki dinamikler bağlamında değerlendirilmiştir. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıldaki entelektüel canlanmalar 21. yüzyıla gelindiğinde yerini ekonomik canlanmaya bırakmıştır. Self oryantalizm için gerekli olan temes bölgeleri 21. yüzyılda sınırlarını ortadan kaldırmasıyla birlikte self oryantalizm yükselişe geçmiş, entelektüel canlanma ile birlikte kültürel ekonomik dengenin kurulması sağlanmıştır. Daha önceki dönemlerde ekonomik denge bu tür oluşumlar için önemli değerlerden biri olarak görülmüştür. 21. yüzyıl ile birlikte self oryantalist algı ekonomik yönle yüzleşmiştir (Özünel, 2014: 9-12). Ortaya çıktığı ilk dönemlerde daha çok modernizm

ve kültürel canlanma ile gelişen self oryantalizm algısı kültür endüstrisi ve ekonomide ortaya çıkan canlanma ile birlikte farklı bir çehreye bürünmüştür. Kültür endüstrisi ve pazar ekonomisini benimseyen self oryantalist temsilciler farklı tarzda self oryantalist eserler vermeye başlamıştır. Temsilciler, sırtını temas bölgeleri yerine kültür endüstrisine dayayarak erişim alanını genişletmiştir.

Self oryantalizmin nedeni ve önemi üzerine yapılan çalışmalarda birçok disiplinden ve sayısal, ulusal, bölgesel, diasporik perspektiften bahsedilmiştir. Siyaset bilimci Simon Oberdorf geniş anlamda self oryantalizmi sömürgecilerin ardından kültürel tanımlamaların ortaya çıkması eğilimi üzerinden açıklamıştır. Self oryantalizmin temeli Doğu özelliklerinin devlet temelli şeyleştirilmesi olarak açıklanmıştır. Araştırmacıya göre self oryantalizm Batı hegomonyasına karşı bir yandan direnirken kendisinin de bu bakışı üretmesidir (Ko, 2019: 74). Self oryantalizm Doğu'nun ve Doğuluların oryantalist imgeleri pozitif olarak yeniden kodlanması mevcut sistemde ayakta durmasını sağlamıştır. Burada self oryantalizm Doğu'nun Doğu'yu kurgulamakla birlikte Batı'nın hegomonik oryantalist bakışının yansıtıcı öğesi haline gelmesine neden olmaktadır.

1980'li yıllara kadar olan Batılaşma ve ötekileşme özellikle turizmin yüksek olduğu ve çok fazla turistin geldiği bölgelerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Doğu'ya ait olan özgün kültürel kökenler misafirperver bir tutumla paket servis olarak ziyaretçilere sunulmuştur (Özünel, 2014: 12,13). William G. Feighery yaptığı çalışmada self oryantalizmi turizm bağlamında değerlendirerek açıklamaya çalışmaktadır. Yazara göre oryantalizm tarihsel süreçte birden çok maddi fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. Ashcroft belirttiği üzere oryantalizm bir argümandır ve temsil gücünü egemen kültürden geri almak ve kendini açıklamak durumundadır. Günümüzde Arap yarımadasında pek çok ülke kendini Arap kültürü ve misafirperver ev sahibi olarak temsil etmektedir. Bu tarz bir temsili egzotik ve bozulmamış Doğu imajı ile gerçekleştirmektedir. Self oryantalizm kavramı ile Doğu kendini Batı gözünden ve Batı'nın onun için kurduğu imaj ve temsilin sonucunda göstermektedir. Bazı düşüncelere göre ise yerli görüntü yaratıcısı olan self oryantalistler oksidental senaryo okumalarına devam ettiği için kendilerinin olanı temsil ederken tuhaflaştığı ve köreldiği görülmektedir. Egzotik insanın fantazisi ve neo oryantalist yaklaşımlar turistik mekanların gelişmesini sağlamakla birlikte, self oryantalizm Doğu'yu yeniden keşfetmeyi turistlerin karşına çıkartmaktadır. Bu açıdan self oryantalizm sosyal inşacı olarak kendini göstermektedir. Orta Doğulu devletler yerel kimliklerini yeniden inşa ederek oryantalist ve sömürgeci söylemleri devam ettirmektedir (Feighery, 2012: 270- 281). Doğulu yerel kültür ürünleri küreselleşmenin etkisiyle Batı toplumlarından etkilenmişlerdir. Batı bakışında Doğulu kültür yaratıcıları ürünler vermeye başlamıştır. Yerel kültürel ürünler, değerler küreselleşme doğrultusunda küresel kültür değerleri, kodları ile etkileşime girmiştir. Bu etkileşim ile birlikte melez bir kültürel yapısı ortaya çıkmıştır. Küreselleşme ile birlikte öze dönüş, temelli geri dönme ve onu

övgüye tabi kılma yaklaşımı gelişmiştir (Aktürk, 2015: 55, 56). Takınılan tutum, Batılı toplumların Doğulu toplumlara daha önceden yüklediği geleneksel kodların Doğulular tarafından kullanılmasına neden olmuştur. Bu durum Doğulu toplumlarda self oryantalist yaklaşımı güçlendirmiştir. William G Feighery'in turizm üzerinden açıkladığı self oryantalizm kavramını Mısır örneği üzerinden açıklamak mümkündür. Oryantalizm üzerine yapılan çalışmalarda Napolyon'un Mısır seferine kadar giden bir geçmişi olan Mısır günümüzde de dahil egzotik atmosferi kendi üzerinde hissetirmektedir. Tarihi geçmişi ve cazibeli atmosferi ile geçmişten günümüze uzun dönem ilgi odağı olan Mısır günümüzde de turizm odağı olmak için bu özelliğini kullanmaktadır. Keşifler sırasında cezbedici doğal güzellikler, kadınlar, Nil nehri ve firavun kültürü seyyahların ilgi odağı iken bugün geçmişte yaratılan imaj üzerinden cazibe merkezi olma halini sürdürmeye çalışmaktadırlar. İnternetin kullanımın artması ve uzaklık algısının kısmi olarak ortadan kalktığı döneme kadar olan süreçte Mısır birçok insanın zihninde çölle kaplı bir ülke olmuştur. Mısır; piramitler, Nil nehri kenarındaki bahçeler ve egzotik eğlence anlayışı üzerinden kendini tanıtmaya çalışmıştır. Bunlara örnek olarak gezi dergilerinde Mısır'ın tanıtılırken egzotik bir havada verilmesi ve bu egzotik özelliklerinden bahsedilmesi gösterilebilir. Fakat şehrin gerçek görünümüne bakıldığında çölün ortasında yükselen binalar dikkat çekmekte ya da firavün kültünün gündelik hayata dahil olmadığı göze çarpmaktadır. Firavun başkenti olarak gösterilen Kahire çöl ve piramitin yanında ülkenin en yoğun ve dinamik şehridir. Ayrıca ülkenin başkenti olduğu için çarpık kentleşme piramitlerin olduğu bölgenin hemen yanındadır. Fakat ülke kendini Batı bakışında konumlandırıp self oryantalist bir turizm anlayışına büründüğü için tanıtımlarda kentin bu silüeti gösterilmemektedir. Aynı şekilde kente gelen turistler turistik yerleri gezerken develerle, çöl kıyafetleri satan mekanlarla ve nargilelerle karşılaşmaktadır. Kentin sakinleri Batı'nın gözündeki Doğu'yu kente gelen turistlere kendileri sunmakta ve bu şekilde self oryantalist yaklaşım sergilemektedirler.

Self oryantalizm bilinçli şekilde bir çeşit yıkma ve uzlaşma biçimi olarak uzmanlar tarafından değerlendirilmektedir. Self oryantalizm mualif stratejilerden ayrımcılık, kendi kendine alay etme beklentilerinin yıkılması, mevcut kimlik yapılarının revizyonu ve kışkırtıcı bir şekilde egzotizm talebine karşılık gelmektedir. Chow, günümüz zorlayıcı taklitçiliğinin sürdürüldüğünü söylemektedir. Yeterince etnik olmamanın satış yapılmamasına neden olduğunu ileri sürmektedir (Ko, 2019: 74,75). İki farklı düşünürün ortaya koyduğu bu görüşler sonucunda şu çıkarım rahatlıkla yapılır; Doğu ve Doğulu, Batılı alıcının talep ettiği şekilde kendini sunmazsa yeterince talep görmez. Toplumların tarihini ve kültürünü gösterdikleri bölgeler arasında yer alan turisttik mekanlarda turistlere karşı beklentileri karşılayan temsiller sunulmaktadır. Bu da self oryantalizmi doğurmaktadır.

Self oryantalizm Doğu'nun sıklıkla kendini Batı'nın gözünden görmesi ve kendini ötekiye dönüştürmesi olarak açıklanmaktadır. Self oryantalist temsil halk kültürünün olduğu pek çok alanda kendine yer bulmaktadır. Fakat kültürel kodların tanımlanıp aktarıldığı ve kendi reklamının yapıldığı bu self oryantalist yaklaşım kimi zaman anlaşılır şekilde olmamaktadır. Self oryantalist yaklaşım kültür turizmi, ülkenin tanıtım filmleri, kültür ticareti, uygulama şeklinde olan halk bilimi, reklam, pazarlama, promosyon ve müzecilik alanıyla ilgilidir (Özünel, 2014: 5). Bu açıklamadan anlaşılacağı üzere self oryantalizm doğrudan kültür pazarlaması ile alakalıdır. Doğulu ülkeler self oryantalizmi kullanarak kendini Batı'nın beğenisine sunmaktadır. Doğulu birey kendini öteki konumununda Batı'nın bakışındaki nesne olarak yerleştirmektedir.

Turist çekmek için oluşturulan mekanlardan biri olan müzeler self oryantalist yansımanın olduğu bir diğer önemli mekandır. Temas bölgesi olarak kaşımıza çıkan müzeler coğrafi ve tarihsel olarak ayrı grupların ve toplumların belirli süreler içinde farklı toplumlarla ilişki kurduğu yerlerdir. Müzeler turistlerin ilgisini çekmek amacıyla yerel kimliklerin inşasına soyunmaktadır (Ooi, 2005: 7). 19. ve 20. yüzyıllardaki self oryantalizmin kendini ortaya koyma şekli, self oryantalizmin nedeni ve biçiminde değişikliler olduğunu göstermektedir. İlk dönemlerde entelektüel ilgi ve bilgi alma-verme alanı olarak kullanılan self oryantalizm ve temas bölgeleri günümüzde ekonomik bağlamda temasların sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Özünel, 2014: 6). Çağdaş dönemdeki Asya modası her ne kadar self oryantalizasyonu reddetsede etnik, dini, kültürel bakımdan azınlık olarak kalan toplulukların ekonomik ve tarihsel açıdan belirli semboller baz alınarak temsil edildiği gözlemlenmektedir. Bu tarz temsiller self oyantalist bakış açısını ortaya çıkartmaktadır. Etnik azınlıklara ve topluma atfedilen kültürel özelliklere bürünmüş bir şekilde temsil edilen Doğulu toplumlar vardır. Japonların Gajin elbisesi, Hindistan'ın baharatları, Türklerin kürt puşisi, şalvar ve İslamcı kesimin kullandığı sarık, takke ve mes gibi belirli etnik grupların sembolik öğeleri self oryantalist temsillerde kullanılmaktadır (Bezci & Çifci, 2012: 158). Doğu ve Doğulu bireyler Batı'nın bakış açısından kendini görüp Batı'nın kendine yüklediği özellikler ile kendi kendine bir etiketlemeye gitmektedir. Batı'nın Doğu toplumlarında ve Doğu toplumlarındaki belirli azınlık grupları üzerine atfettiği özellikler belirli temsil şekilleri ile gösterilmektedir. Batı'nın oryatalist bakış açısı ile gösterdiği bu temsil şekillerini Doğulu bireyler kabul etmektedir ve kendileri de bu tarz temsile soyunarak self oryantalizmi üretmektedir.

Arif Dirlik yapmış olduğu çalışmada turizm bağlamında Çin'inde turistik bir bakış açısı geliştirdiği belirtilmektedir. Çin'de egzotikleştirilen tema parklar self oryantalizm altında kendini göstermektedir. Çin'in 4 bin yıllık geçmişi bu tema parklar ile 1 saat içerisinde turistler tarafından gezilip görülebilmektedir. Bu tema parklar Doğu ve Batı arasındaki ayrımı sürdürebilmek adına hükümet ile işbiliğinde yürütülmektedir (Dirlik, 1996: 110,111). Hükümet destekli bu tema parklar ile

Çin'in kendini meta haline getirdiği açıkça görülmektedir. Müzeler üzerinden yerel ve güncel bir örnek Türkiye'den de verilebilir. Son 10 yıllık süreçte Türk dizileri Dünya genelinde büyük ses getirmiştir. Bu diziler arasında başı çeken "*Muhteşem Yüzyıl*" dizisi Osmanlı İmparatorluğu'nu konu alıp merkezine "harem" kültürünü yerleştirmiştir. *Muhteşem Yüzyıl* seyircisinin diziyi izledikten sonra Osmanlı kültürüne ilgisi arttımış ve turisttik ziyaretler özellikle saraylara yoğunlaşmıştır. Başta Topkapı Sarayı olmak üzere İstanbul'un tarihi yarımada bölgesi turist akınına uğramıştır. Bu bölgede yer alan Topkapı Sarayı ve birçok müzelerin önünde Osmanlı kültürünü ve egzotik harem kültürünü öne çıkartan ürünler sergilenmeye başlanmıştır. Dizilerle birlikte Osmanlı'nın harem hayatı bir merak unsuru olduğu için bazı müzelerin içerikleri ve müze önlerinde yer alan satış standları bu merak unsurunu tatmin eden nitelikteki ürünlerle doldurulmuştur.

1.2.1. Self Oryantalizm ve Modernizm İlişkisi

Self oryantalizmi daha anlaşılır kılmak için oryantalizm olgusunu modernleşme öncesi ve modernleşme sonrası şeklinde ayırmak daha sağlıklıdır. Oryantalizm ve modernleşmeyi bir araya getiren ve bunu ortaya çıkartmak için durulması gereken önemli nokta taşıyıcı elitlerdir. Taşıyıcı elitler Batı dışı toplumlara geçerken önemli rol oynamaktadır. Taşıyıcı elitler yaşadıkları toplumlardan daha önce modernleşen bireylerdir. Taşıyıcı elitlerin kullandığı söylemler oryantalizmden self oryantalizme geçişi başlatmıştır. Batı modernitesinin devamında Doğulu ülkelerin Batı karşısında yenilgiye uğraması Doğulu devletlerin kendisini Batılı devletlerle karşılaştırmasına neden olmuştur. Self oryantalizm bu olayların etkisi sonucunda Doğulu toplumların modernleşme serüvenine başlaması ile ortaya çıkmıştır. Modernizim ve self oryantalizm arasında yaşanan bu ilişki self oryantalizmin modernizmi hakimiyeti altına alması nedeniyle çapraşık bir yapıya sahip olmuştur. Doğulu toplumlarda bulunan yerel liderler veya üst tabakadaki bireylerin Batılılaşması ile toplumda yer alan diğer bireyler nesne konumuna gelmiştir (Çiftci, 2013: 13-27).

Başaran İnce'nin yapmış olduğu çalışmada self oryantalizm Doğu'ya düşünce anlamında hakim olma, onu tekrardan tanımlama ve onun üstünde egemenlik kurma olarak algılandığı yorumunda bulunmuştur. Batı daha öncesinde oryantalizm yaparak Doğu'yu tanımlamış ve onun hakkında bilgi üretmiş ve ürettiği bilgiyi yaymıştır. Self oryantalizm Doğu'nun Batı bakışında kendine ayna tuttuğu ve kendini tanımladığı bir süreçtir. Batı'nın dışında kalan toplumlar kapitalizm etkisinde ulus-devlet içerisinde kendilerini açıklayıp tanımlamayı modernleşme adı altında gerçekleştirmiştir. Bu modernleşme süreci Batı'nın Şark'a yüklediği kodların kullanımı ile Şark'ın kendisini tanımlamasına neden olmuştur. Self oryantalizm olarak adlandırılan bu durum Batı'nın dışında kalan toplumların Batılı kodları kullanarak kendilerini yaratma sürecine neden olmasıdır (İnce, 2014:

109,110). Doğulu toplumlar kendi elleriyle Batı'nın onlar için uygun gördüğü tanımlama ve açıklamaları kabul edip kendi temsillerini bu yönde yapmıştır.

Self oryantalizm oluşumu modern ulus devletin oluşum süreci ile doğrudan ilişki içerisindedir. Post kolonyal dönemde modernleşme süreci ile uğraşan liderler tarafından gerçekleştirilen self oryantalizm politik bir stratejidir. Modernleşmeyi benimsemiş liderlerin öncülüğünde gerçekleşen bu self oryantalist süreç modernist Batılı olma sürecini benimseyerek meydana gelmektedir. Makro seviyede oryantalist temsiller sadece Batı tarafından gerçekleştirilmemektedir. Doğu sadece Batı elinden tek taraflı kurgulanmamaktadır. Doğu bu kurgu sürecine kendini dahil etmektedir. Bu oryantalist temsil süreci self oryantalizme katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda John Erni self oryantalizm fenomeninin dışında kalan bir oryantalizm süreci yoktur yorumunu yapmaktadır (Bezci & Çifci, 2012: 141, 142). Doğu tarafından Batı öncü ve ileri uygarlık olarak görüldüğü için modernleşme sürecinde Batı bakışını benimsemek olasıdır. Batı'nın bakışında gelişen modern Doğulu ulus devleti self oryantalizm sürecine bilinçli ve bilinçsiz şekilde dahil olmaktadır.

Self oryantalist değerin ortaya çıkma sürecini ve modernleşmesini etkileyen araçlar arasında ulus devlet yer almaktadır. Modernleşme hareketinde toplumsal ve hegemonik açıdan en önemli değişikliği ulus devlet olgusu göstermektedir. Ulus devlet ile self oryantalizm kavramları arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. *"Ulus devlet self oryantalizmin temsilcisidir*" gibi belirtilen düşüncelerin yanında "*self oryantalizm, ulus devlet anlatılarını pekiştirmek için bir streteji olarak kullanılmıştır*" düşüncesi iki kavram arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışmaktadır. Stratejik amaçlı kullanılan self oryantalizm kendi özünün dışında kalanı kendi toplumuna uyarlama ile gerçekleşmektedir. Toplumsal yapı bağlamında ulus devlet ilişkisi içinde self oryantalizm kavramı incelendiğinde self oryantalizmin toplum içinde siyasal (anayasa, yasa) ve kültürel (sinema, televizyon, moda) araçlar ile güçlendirildiği gözlemlenmektedir. (Bezci & Çifci, 2012: 153- 155). Oryantalizm kavramı büyük bir etki alanına sahip olmasada kavramın coğrafyasını genişleten ve bu tarz temsili büyüten unsurların başında self oryantalizm gelmektedir. Doğulu akademisyen, sanatçı ve Doğulu toplumun önde gelen aydınları kendilerine ait olan sosyal ve kültürel özellikleri ve buna bağlı olan kültürel kodları Avrupa merkezci bir bakış açısı ile sunmaktadır. Bu tarz bir bakış açısı modernleşmeye dayandırılmaktadır (Hira & Yıldırım, 2016: 44). Bir bakıma III. Dünya ülkesi olarak adlandırılan bir çok ülke Batıyı modernleşme ideali olarak aldığı şeklinde yorumlanmaktadır. Self oryantalizm Batıya özgü sanat anlayışını benimsemekte ve o sanat anlayışına yönelik eserler ve çalışmalar ortaya koymaktadır.

Doğulu aydın kesim tarafından üretilen self oryantalizm, oryantalizmin üzerindeki modernleşme bakışı ile birlikte içleştirilmekte ve Doğu'nun moderleşmesi üzerinden anlatılmaktadır

(Mutlu, 2019: 296). Kendilerini Batılı ve modern olarak adlandırın ve bu şekilde gören Doğu entelijasyon toplumunun kendini tanımlama, anlamlandırma ve algılama şekli Batı'nın Doğu ve Doğulu'yu algılama şekili ile benzerlik göstermektedir. Doğulu entelijasyon toplumunun modernleşmeyi gerekli görmesi ve bu durumu içselleştirmesi self oryantalizmi gerekli kılmaktadır (İnce, 2014: 19, 20). Modern Batılı'nın değer yargıları ve kendileri için yaptığı etiketlendirmeler Doğu entelijasyon toplumunun kendini tanımlama ve anlamlandırması ile benzerlik göstermektetir. Doğulu entelijasyon toplum kendini Batı üzerinden tanımlayıp açıklayarak Batılı'nın süzgeçinden geçmektedir.

Oryantalizme yüklenen etiketleme, egemenlik altına alma yönlendirme hareketleri ve özne-nesne konum ilişkisi bağlamında self oryantalizm oryantalizmi etkileyip onu kuvetlendirmektedir (Dirlik, 1996: 113). Postkolonyal, sömürgeci kontrol sürecinde kurtuluş sömürgeciliği oryantalizasyon söylemleri ile sonuçlanmıştır. Parçalanıp yeniden inşa edilen bu çağ özgürleştirici değerlerin tamamını elinde bulunduramamıştır. Oryantalizmin yeniden inşası bu süreçte devam etmiştir. Özelikle bu inşa süreci din, kültürel söylem üreticileri tarafından gerçekleşmiştir. Oryantalizmin yeniden inşa edilmesi ile self oryantalizmin kendi kendini inşa etmesi ve öteki haline gelmesi hegomonik bir olay olarak karşımıza çıkmıştır. Oryantalizm, günden güne söylem bazlı değişikliğe uğruyarak çağdaş bir kimlik için kendine gönderme yapan bir temele oturtulmuş ve buna self oryantalizm adı verilmiştir. Self oryantalizm oryantalist söylemin Doğulu'lar tarafından benimsenerek oryantalizmin pasif bir alıcısı olmaktan çıkıp üreticisi konumuna gelmesidir. Özellikle din üzerine yapılan self oryantalist çalışmalarda hegemonik taraf vardır (Woods, 2017: 3-5). Self oryantalizm Doğulu tarafından kendi kendine oluşan bir Batılı canlanmadır. Bu canlanma sonucunda modernistler kavramın öznellik niteliğini kullaranak Batılılaştırılan Doğulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha öncesinde kendini Doğulu entelijasyon toplumu olarak tanımlayan bu kesim hegomonik oryantalizmin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Bezci & Çifci, 2012: 143). Bu anlamda kendi eliyle hegomonik oryantalizm üreten Doğulu modernist hegomonik güçler self oryantalist ürünü ortaya çıkartmaktadır.

Self oryantalizmi kavramsallaştırma süreci öz oryantalizm, oto oryantalizm, gizli oryantalizm, ideolojik oryantalizm, modern oryantalizm, neo oryantalizm, resmi oryantalizm, içselleştirilmiş oryantalizm, stratejik oryantalizm, dahili oryantalizm, şuça dahil oryantalizm, oryantalizmin ters yüzü, iradi oryantalizm, resmi oryantalizm, çoğalan oryantalizm, yerel oryantalizm, küçük oryantalizm ve Osmanlı oryantalizmi kavramları üzerinde yapılan çalışmalar ile gerçekleştirilmiştir (Bezci & Çifci, 2012: 142,143). Self oryantalizm yukarıda ismi geçen birçok kavramı içine almaktadır. Self oryantalizm kavramını açıklarken bu bahsedilen kavramlar tanımlamanın kendisini oluşturmaktadır.

Self oryantalizm kavramı oryantalizmden beslenen bir kavramdır. Oryantalizm Batı'nın ürettiği Doğu bilgisi iken self oryantalizm Doğu'nun ve Doğulu'nun ürettiği Doğu bilgisidir (Mutlu, 2019: 286). İradi modern toplumlarda veya kolonyalizm nesnesi haline gelen toplumlarda self oryantalizm temasın kıyısında ortaya çıkmıştır. Bu açıklamaya bağlı olarak self oryantalizm kavramı şu şekilde tanımlanmıştır, Batılı değerler sisteminde Batı açısından onun yüklediği değerler sistemi içinde kendini konumlandırarak açıklayan, kendini temsil eden ve kültürünü açıklayan bir olgudur (Bezci & Çifci, 2012: 143). Müslüman toplumlar Batı emperyalizm bakışını meşru bir hale getirerek kendileri propoganda yapmaya başlamıştır. Bu bakış açısına bağlı kalınarak Doğu ve Doğulu tarafından yapılan propaganda self oryantalizm olarak isimlendirilmiştir. Bu açıklama doğrultusunda self oryantalizm Batı'nın bakış açısı ve değerleri içerisinde kendini tanımlamaktadır. Ayrıca Doğu'nun kendi temsilini çarpıtması olarak açıklanmaktadır. Hamid Dabashi'nin belirttiği üzere üretim yapan bireylerin kendi kültürlerinden ziyada daha büyük çıkarlara hizmet etmek için yerli aracılar ve entellektüeller self oryantalist bakış açısını desteklemekte ve onun inşa edilmesine katkıda bulunmaktadır (Aka & Nişancı, 2015: 17). Oryantalist temsillerde öteki olarak konumlandırılan Doğu veya Doğulu bireyler ve öğeler self oryantalizm ile birlikte ikinci bir ötekileştirmeye maruz kalmaktadır. Öteki olan Doğu ve Doğulu kendi içinde tekrardan yeni bir öteki yaratmaktadır. Burada yarattığı öteki ise kendine göre daha Doğulu olandır.

1.2.2. Türkiye'de Self Oryantalizm

Daha önceki bölümde de basedildiği üzere toplumlarda self oryantalist süreç modernleşme ile başlamaktadır. Ülkeler ve toplumlar kendilerine rol model aldıkları Batılı düşünce, ekonomi, hukuk vs. gibi alanları kendine ve toplumuna uyarlarken farkında olarak ya da olmayarak self oryantalizm yapmaktadır. Ülkeler ve toplumlar kendilerine rol model olarak Batılı norm ve değerleri aldıkları için Batı tarzı düşünce yapısını benimsemiş olmaktadırlar. Bu da Doğu ve Doğulu toplumlardaki modernleşme hareketini self oryantalist sürece girme ve o tarzda ürünler verme yönelimine sürüklemektedir.

Osmalı İmparatorluğu modernleşme dönemine girmesiyle self oryantalist paradigmayı inşa etmeye başlamıştır. Self oryantalist sürecin alt yapısı temas bölgeleri ve entelektüel canlanmalar ile doğrudan ilişkilidir (Özünel, 2014: 9). Osmanlı İmparatorluğu döneminde self oryantalist çalışmalar ve temsiller savaş ve ticaret bölgelerinde eğitimciler ve elçiler aracılığıyla Avrupa bakışını merkezine alan düşünce yapısında üretilmiştir. Osmanlı aydınları tarafından temas bölgeleri aracılığı ile üretilen self oryantalizm Avrupa merkezci normları ve kuralları benimsemektedir (Hira & Yıldırım, 2016: 46). İmparatorlukta ilk modernleşme hareketleri Batı'dan ithal edilen savaş taktikleri, teknik donanımlar

ve kültürel basamaklaşma alanlarında görülmüştür (Çiftci, 2013: 60). Osmanlı döneminde oryantalizm nesnesi konumunda olan Osmanlı, Doğu bölgesinde de araştırma nesnesi konumundadır. İlk dönemde bir nesne olarak var olan Osmanlı dilbilimsel, dini ve kültürel alanlarda araştırma yapmıştır. Osmanlı'nın moderneleşme hareketine geçmesiyle birlikte Batı yanlı bir bakış kendini göstermeye başlamıştır (Bezci & Çifci, 2012: 142). Osmanlı İmparatorluğu Doğu kültürüne yönelik toplumsal eleştiri yaparak modernleşme hareketine gitmiş bu şekilde self oryantalizm kendinini göstermeye başlamıştır (Ayan, 2019: 40). Osmanlı İmparatorluğu'ndan başlayarak Anadolu özelinde modernleşme hareketleri Senedi İttifak, Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı, I. Meşrudiyet, II. Meşrudiyet, Türk Devrimi ve fikri aydınlanma bağlamında Yeni Osmanlılar, Jön Türkler ve İTC'dir. Geçmişten günümüze doğru Osmanlı İmpraratorluğu'nda gerçekleşen hareketleri modern/moderneşen/ moderneşmeyen-geleneksel dikotomisi hapıdır. Makro düzeydeki bu oryantalist dikotomi self oryantalizm ile birlikte ilerlemiştir. Tanzimat Fermanı ile birlikte entelektüel uyanışa başlayan Osmanlı İmparatorluğu self oryantalizmi üç unsurda kurumsallaştırmıştır. Sırasıyla, Tanzimat ile birlikte Osmanlı Batı'nın hermoterik bakışına göre Avrupa merkezci yenilikler ve düşünce yapısı benimsemiştir. Batı'yı merkezine alarak yürütülen bu modernleşme süreci bugünkü coğrafyada İstanbul ile sınırlı kalmıştır. Fransız stili laiklik düşüncesi Tanzimat Fermanı ile birlikte toplumsal ortamda etki yaratmaya başlamıştır. Bu tarz laiklik anlayışı ilerleyen dönemde Türkiye devrimi ile özdeşleşmiştir. Entelektüel canlanma ile büyümeye başlayan self oryantalizm kısa bir süre içerisinde kendini Batılı gözden görüp okumaya çalışan ve kendini bu pencere içerisinden değerlendiren taşıyıcı elitlerin elinde büyümeye başlamıştır (Çiftci, 2013, s. 7,89-92). 1884 senesinde Fransız düşünce yazarı Ernest Renan'in *İslam ve Bilim* ismindeki konferans metninde İslam dininin "*İslamiyet terakkiye manidir*" düşüncesine karşı çıkmıştır. Kendi toplumunu savunma refleksi maksadıyla Namık Kemal *Renan Müdafaanamesi* bazı kesimlerce masum self oryantalizm örneklerden biri olarak gösterilmektedir . Bu çalışmaları doğrudan self oryantalist eser olarak etiketmek yanlıştır (Aktürk, 2015: 55).

Batı tarafından oryantalist nesne konumunda yer alan Doğu coğrafyası içerisinde bulunan Osmanlı İmparatorluğu ilk dönemlerde oryantalizm araştırmalarının nesnesi olmuştur. Batı tarafından Osmanlı'nın oryantalist nesne konumunda sergilenip kurgulanması sadece dilbilimsel, kültürel ve dini alanlarda olmuştur. İlerleyen süreçte bir üst paragrafta ismi geçen Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı vb. gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleşen modernleşme hareketleri ile self oryantalizm kavramı günümüz anlamındaki oryantalizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Osmanlı'da içselleştirilerek ortaya çıkan self oryasntalist tutum aynı şekilde yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde de devam

etmiştir. Self oryantalist nesne olan toplumsal meselelerin başında kürt toplumsallığı gelmiştir (İnce, 2014: 109,110).

Türk toplumunun geçmişten günümüze modernleşme macerasında devlet-birey ilişkisi oldukça önemli noktadadır. Bu bağlamda oluşturulan temsil biçimi oryantalizmden ziyade Doğu ve Doğulu tarafından benimsenen bir oryantalizm sürecidir ve bu self oryantalizm olarak adlandırılmaktadır.

Çiftçi, cumhuriyetin ilan edilmesi ile Türkiye'de self oryantalist paradigmanın son zincirinin tamamlanmış olduğu yorumunu yapmaktadır. Osmanlı döneminde taşıyıcı elitler tarafından Batı yönlü olan modernleşme hareketi Cumhuriyet sonrasında da devam etmiştir. Osmanlı döneminde taşıyıcı elitlerin yolunu açtığı kültürel öz olgusunun hakim öz olgusuna dönüşümü ve bu dönüşümün toplumdaki bütün gruplar tarafından benimsenmesi ile self oryantalizm üretimi Cumhuriyet'in ilanından sonra anayasa ve yasama alanlarında kendini göstermiştir. Anadolu'nun aydınlamasının ve kültürel devrimin başlamasının baş aktörü olarak gösterilen Mustafa Kemal Atatürk'ün 1923 yılında Cumhuriyet'i ilan etmesi ile ırksal, dinsel, hukuksal, dilsel, sosyal ve kültürel alanlarda 10 yıl süresince yaptığı düzenleme ve değişiklikler neticesinde hakim öze bağlı olarak self oryantalist strateji belirlenmiştir (Çiftci, 2013: 107-109). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından gerçekleşen modernleşme hareketleri ile birlikte Türkiye toplumu ve Türkiye Batı'ya yüzüne dönen ve onu kendine rol model alan bir imaj yoluna gitmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk çağdaşlaşma ile birlikte Türkiye toplumunun medeniyet seviyesine ulaşacağını belirtmiştir. Atatürk'ün burada üstünü çizdiği medeniyetten kastedilen Batı kültürüdür (Hira & Yıldırım, 2016: 46). Batı kültürünü örnek alan aydınlanma hareketi oryantalizmin içselleştirilerek doğrudan self oryantalizm etkisinin bir göstergesidir. Türkiyede self oryantalist temsil modernleşme ekseninde devletin siyasi ve toplumsal araçları kullanarak bilgi ve yetki ilişkisi bağlamında yapılmıştır (Mutlu, 2019: 298). Araştırmacıların belirttiği üzere self oryantalizm devletin modernleşme amacıyla kendini Batı'ya göre şekillendirdiği bir durumdur. Cumhuriyetin ilan edilmesi ve devamında gerçekleştirilen modernleşme politikaları self oryantalizasyon sürecine katkı sağlamıştır. Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu'nun izlerini silip kendi yüzünü Batı'ya çevirerek gerçekleştirdiği modernleşme hareketleri ile hakim öz olgusunu güçlendirmiş ve self oryantalizmi arttırmıştır.

Burcu Kaya Erdem Türk modernleşmesi ve self oryantalizmi konu alan çalışmasında self oryantalizmi daha farklı bakış açısı ile yorumlamıştır. Ona göre, Türkiye'nin modernleşme hikayesi kişilere göre değişiklik göstermektedir. Türkiye'nin modernleşme serüveni farklı kişilere göre melez, bölünük, inorganik, taklitçi, Batıcı, sahte veya yüzeysel bir deneyimdir. Bu tanımlama self

oryantalizmi bir deneyim olarak karşımıza çıkartmıştır. Deneyim olarak ifade edilen self oryantalist süreç modernleşmeyi Batılılaşma ve çağdaşlaşma olarak belirli bir çerçeveye oturtanlardan farklı olarak Batı tarzı modernleşme sürecini tarihsel, toplumsal ve bilimsel değerlerinden ayırıp belli özelliklerini taklit etmeyi tercih eden yöntemdir. Bu doğrultuda gerçekleşen yönelim politik tarihsel yükü aşağıya çekerek entelektüel anlamda daha sığ bir yönelime neden olmaktadır. Türkiye'de süre gelen self oryantalizm daha çok kendi kendini aşağı görme, kendisinde var olan Doğulu özellikleri yok etmeye çalışma üzerine kurulmuş olup, Türk modernleşmesinin taşıyıcı elit grubu görsel taklidi temel alan bir modernleşme yoluna gitmiştir (Erdem, 2019: 88-92). Batı'ya bu bakış açısı ile yüzünü dönen Türkiye Batı'yı özne konumuna getirerek modernleşme hareketini benimsemeye çalışmıştır. Görsel taklit yolu ile bu dönemde yurt dışında eğitim görmüş aydınlar, taşıyıcı elitler aracılığı ile self oryantalist şekilde modernleşme yoluna gitmiştir. Üstte belirtildiği üzere birçok kaynakta Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Fermanı ile modernleşme serüveni başlamıştır. Aynı coğrafyada cumhuriyetin ilan edilmesi ile modernleşme süreci hızlanmıştır. Daha öncesinde yüzünü Orta Doğu'ya çeviren ülke kendini Batı olarak konumlandırmış ve Avrupa'ya yüzünü dönmüştür. Bu süreçte dini bağlar ile bağlı olduğu Orta Doğu coğrafyasına self oryantalizmi getirdiği belirtilmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme sürecinde self oryantalizm etkisi dendiğinde ilk akla gelen kavramlardan biride Kemalizm'dir. Kemalizm iç öteki yaratarak ötekiyi oryantalist nesne durumuna getirmektedir. Bu tarz iç öteki oluşmasının en büyük nedeni Cumhuriyet ile birlikte Batıcılığın benimsenmesi oryantalist tutumu desteklemiştir. Osmanlı döneminde benimsenen Şark yanlı bakış problem olarak görülmüş ve toplumda yaşanan problemlerin nedenlerinden biri olarak benimsenmiştir. Batı'yı toplumda var olan sorunları çözmek için bir aracı olarak kullanan bu süreç self oryantalizm ve ötekleştirmeyi beraberinde getirmiştir. Bu tür temsille Osmanlı-Şark geçmişi öteki konumuna getirilmiştir (Ayas, 2014: 189-192). Öztürk'ün yapmış olduğu bu yorum modernleşme için yapılan her adımı oryantalist hareket olarak göstermektedir. Cumhuriyet ilan edildikten sonra devam eden modernleşme hareketleri ve Kemalizm, Öztürk'ün belirttiği şekilde okunabileceği gibi farklı şekilde de okunabilmektedir. Öztürk'ün yaptığı yorum Türkiye'nin tarihsel sürecinde modernleşme üzerine yapılan her türlü çalışmada self oryantalizm izleri aramamaza neden olmaktadır. Bu doğrultuda Türkiye'de modernleşme üzerine yapılan çalışmaları Batı'yı örnek alma ve oryantalist bakışa neden olma şeklinde yorumlamak hatalı ve taraflı bir yoruma neden olmaktadır. Sonuçta bir toplumun modernleşmesi ve çağa ayak uydurması, bölgesel olarak bir toplumu örnek almasıyla doğrudan ilişkili değildir. Kendi toplumuna göre daha ileri toplumsal, kültürel, yasal ve teknolojiye sahip olan ülke ve bölgeleri örnek almak modernleşmenin gereklerinden biridir. Dönemin şartlarına göre Türkiye Cumhuriyeti'nden ekonomik, sosyal, siyasal olarak Batı ülkeleri önde olduğu için o

bölgedeki ülkelerin yasalarını, ekonomi modellerini, eğitimlerini ve teknolojilerini örnek almak normaldir. Kendi toplumlarından daha ilerde olan medeniyetleri örnek almak modernleşme çalışmaları için olağan bir durumdur. O günün şartlarında Batı Türkiye'ye göre daha modern konumda olduğu için o medeniyeti örnek alıp onun tarzında reform çalışmalarına gidilmesi Kemalizm'i self oryantalist bir tutum haline getirmemektedir.

Self oryantalizm içerisinde Kürt toplumsallığı ve onların temsil politikaları başlıklarıyla kendilerini tanıtan modern yapımcılar ve üreticiler, ikincil oryantalist paradigmanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu tarz bir oluşum ve üretim self oryantalizmi daha ileriye taşımıştır ve Doğu kurgulanırken Batı'yı tek özne olma durumundan çıkarıp Türkiye sınırlarında da Batı ve onun işaretlediği bir Doğu temsili yaratılmıştır. Yeni kurulan ve günümüze kadar devam eden Türkiye'de hakim öz dışında kalan yerli halklar arasında yer alan Kürtler, Kürt toplumsallığı düşüncesinde iç öteki olarak self oryantalizm içerisinde değerlendirilmiştir. Cumhuriyetin ilanından önce Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yaşayan Kürt halkı toplumsallık açısından otantik olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde self oyantalizmin ortaya çıkması ve temas bölgelerindeki taşıyıcı elitlerin duruşu otantik bir anlayış üzerine kurulmuştur. Kürt toplumsallığı bu dönemde otantik bir karakter olarak kendini göstermiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile birlikte Kürt aydınlanmacıları arasında temas bölgesi kurulmuştur. Bunun doğrultusunda Kürt modernizmi ve Kürt toplumsallı self oryantalist olgu içerisinde ortaya çıkmıştır. Yeni rejimin ilanı ve devamındaki ilk 10 yıllık süreçte "aidiyet merkezi" üzerinde yürütülen çalışmalar self oryantalist olgunun ikinci defa ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni ilan edilen yönetim sistemi ve ülkede yeni oluşturulan normlarda Kürt modernizmi canlanmaya başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nde ilerleyen yıllarda çıkartılan yeni yasalar ile birlikte hizmet etme ve hizmet alma açısından Kürt toplumsallığına karşı bakış birinci self oryantalist süreçle aynı olmuştur. Bu tarz self oryantalist tutum Kürt toplumsallığı içerisinde ikinci self oryantalist mantığa destek oluşturmuştur. (Çiftci, 2013: 9-10, 113-139). Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile birlikte Türkiye'de self oryantalist bağlamda temsil özne ve nesne durum ortaya çıkmıştır. Özne-nesne konumlandırılmasında iç öteki olarak karşımıza çıkan nesnelerin başında Kürt toplumu ve Kürt toplumsallığı gelmiştir. Çiftçi'nin yapmış olduğu çalışmada da belirtildiği üzere yeni düzen içerisinde gerçekleştirilen değişim hareketleri olan yeni anayasa, yasalarda ve aidiyet çalışmaları içerisinde Kürt toplumu kendine yer bulamamış ve öteki olarak konumlandırılmıştır.

1960'lı yıllarda Türkiye'deki self oryantalist paradigmalar ülke sınırları içinde yaşayan Kürt toplumlarında görülmeye başlanmıştır. Kürt toplumu ve toplumsallığını modernleştirmek amacıyla sosyalist aydınlanma düşüncesi altında yenilikçi hareketlere başlanmıştır. Kürk modernleşmesi üzerine

çalışanlar ikinci self oryantalist paradigma olarak birincil self oryantalist paradigmanın nesnesi konumundaki Kürt toplumları ikincil nesne konumuna geçmiştir (Çiftci, 2013: 9, 10).

Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme bağlamında Batılılaşma serüveni 1980'lere kadar sürmüş ve Batı tarzını benimseme 1980'li yıllarında gelindiğinde bu dönüşüm sağlanmıştır (Beyazyüz, 2018: 134). Osmanlı'dan başlayarak devam eden modernleşme hareketleri Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze kadar devam etmiştir. Farklı dönemlerde gerçekleştirilen modernleşme harekletleri kimi zaman self oryanlatizm olarak okunmuştur. Çalışmanın bu başlığından anlaşılacağı üzere self oryantalizm Türkiye toplumu için her dönem varolmuş ve içerik üretimiş bir kavramdır.

1.2.3. Self Oryantalizmin Üretimini ve Sürekliliğini Sağlayan Kültürel Araçlar

Çalışmanın önceki kısımlarında belirtildiği üzere self oryantalizm üretimini ve sürekliliğini sağlayan birçok kültürel araç mevcuttur. Bunlardan ilk akla gelenler moda, müzik, edebiyat, televizyon, sinema gibi kitleleri peşinden sürekleyen, popüler kültür ürünü olan ve yeni ürünler üreten araçlardır. Çalışmamızın odak noktası olan sinemayı ayrı başlık altında değerlendirmeden önce ismi geçen diğer kültürel araçlar ve popüler kültür ürünlerine Osmanlı ve Türkiye örnekleri üzerinden kısaca bahsederek açıklamak faydalı olacaktır.

Self oryantalizmin üretimini ve sürdürülmesini sağlayan ilk ve en önemli araçların başında edebiyat ürünleri gelmektedir. Oryantalist eserler olarak üretilen birçok edebi metnin etkisinde kalan Doğulu edebiyat sanatçıları kendi ürettikleri eserlerde bu tarz yönelimlerde bulunmuştur.

19. yüzyıldaki modernleşme faaliyetleri alaturka-alafranga karşıtlığını çıkartmış olup toplumsal yaşamda ortaya çıkan bu ikililik durumu ben ve öteki ayrımını beraberinde getirmiştir. Ben ve öteki üzerinde inşalar bu dönemde özellikle edebiyat alanında karşımıza çıkmıştır (Çoruk, 2007b: 84). Edebiyatın self oryantalizmin kültürel aracı olarak kullanıldığı açıkça gözlemlenmiştir. II. Meşrutiyet döneminde gerçekleşen modernleşme hareketleri daha çok Batı'ya dönük olmuştur. Batı'nın ışığında yetişmeye ve beslenmeye başlayan dönemin aydın sınıfı temsil tarzı tercihini Batı yönünde kullanarak Doğu değer ve kültürlerini öne çıkarmak yerine bu değerleri kötülemeye başlamıştır. II. Meşrutiyet dönemi romanlarında Batı yaşam şekli üstün, temiz ve ilerici olarak kabul edilirken Doğu tembel, pislik ve gerici olarak tanımlanmıştır. II. Meşrutiyet döneminde takınılan bu tutum genel bir yargı olarak birçok romanda görülmüştür. Ayrıca Doğu ve Doğulu'ya karşı takınılan bu tutum Cromer ve Balfour gibi oryantalistlerin yazmış olduğu eserlerde tasvir edilen Doğu ve Doğulu ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Selami Alan tarafından makale konusu olan Bekir Fahri'nin "*Jönler*" isimli romanı buna örnek olarak gösterilebilir. Mısır'da geçen hikayede cami

dışındaki yerler pislik içinde anlatılmıştır. Aynı şekilde eserde Doğu'nun cinsel düşkünlüğü ve sapkınlığı gece yaşamı üzerinden vurgulanmıştır. Romanda sıklıkla Doğulu'ların ilkellikleri üzerine vurgu yapılmıştır (Alan, 2016: 1224, 1229). Edebiyat üzerine self oryantist yaklaşımı inceleyen bir diğer çalışma Hanife Özer'e aittir. Özer yazmış olduğu makalede Ömer Seyfettin'in "*Gizli Mabet*" isimli öyküsü içinde self oryantalist izleri aramış ve öykü içinde kullanılan insan, mekan, kavram ve nesnelerin zaman zaman self oryantalist şekilde temsil edildiğini tespit etmiştir (Özer, 2017: 263). Samipaşazade Sezai'in "*Sergüzeşt*" romanıda bu niteliklere sahip bir eserdir. Ali Şükrü Çoruk'un ortaya koyduğu çalışmada gerçeklik söylemi ile yola çıkan romanın Batılı oryantalistlerin gözünden meseleye yaklaştığı ve o dönemi anlatırken dönemin oryantalist bakışında yer alan dili örnek aldığı belirtilmiştir (Çoruk, 2007b: 87). Doğrudan self oryantalist çalışmalar yapıp eserler veren yerli sanatçıya en doğru örnek Orhan Pamuk'tur. Emine Ayan'ın Orhan Pamuk'un çalışmalarını analiz ettiği makalede bahsettiği üzere yazarın anlatılarındaki temsil çeşitleri postmodern kurmaca metinlerde bilgi-iktidar şartlanmasına bağlı söylem ifade edilmektedir. *Sessiz Ev, Beyaz Kale, Masumiyet Müzesi* ve birkaç eserinde de bilgi iktidar ilişkisi bağlamında Doğulu'nun kültürel özellikleri self oryantalist tutumun etkisi altında olduğu görülmüştür (Ayan, 2019: 56). Pamuk'un kaleme aldığı romanlar okunduğunda kendi toplumuna ve bireylere yabancı bir gözle bakan ve temsillerini oryantalist tuttumla veren bir romancı olduğu tespit edilmiştir. Özer'in, Çoruk'un ve Alan'ın ortaya koyduğu makalelerin konusu olan romanlarda tespit ettiği oryantalist tutumlar bu çalışmanın ilk bölümünde oryantalist seyyahların, yazarların Doğu ve Doğulu için hayal ettiği ve kurguladığı gerçekliklerle birebir örtüşmektedir. Batılı seyyahlar ve romancılar eserlerinde sıklıkla Doğu'nın geri kalmışlığından, cinsel olarak Batı'nın fantazisine hizmet eden erotizmden bahsetmiştir. Bu tarz bir temsilin Doğulu yazar tarafından yapılması self oryantalizmi ortaya çıkartmıştır. Doğu'da doğup, yetişen bireylerin Batı'nın değer yargıları ve etiketlemeleri doğrultusunda ürettiği eserlerde ortaya koyduğu memleketi ve ülkesi self oryantalist bir bakışın sonucudur.

Self oryantalizmin sürdürülmesini sağlayan bir diğer önemli araç müziktir. Günümüzde popüler kültürün önemli araçlarından biri olan müzik Türkiye'nin modernleşme döneminde kullandıkları araçlardan biri olmuştur. Özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra hızlanan Batı yönlü modernleşme harekleri içinde yer alan müzik sanatında aydınlar yüzünü Batı'ya yani Avrupa'ya çevirmiştir. Cumhuriyet döneminde benimsenen modernleşme faaliyetlerinde aydınlar Batıcılığı ilerleme alanı olarak görürken geçmişte yaşanılan sıkıntılardan ve geri kalınmış olunmasından Osmanlı'yı yani Doğu'ya dönük olan bakışı sorumlu tutmuştur. Bu doğrultuda bir dönem Osmanlı müziği yasaklanmış Batı müziğine yönelinmiş ve bu durum milli musikiyi doğurmuştur. Bu yönelim self oryantalizm ve müzik üzerine çalışma yapan Onur Güneş Ayas tarafından self oryantalist tutum

olarak gösterilmiştir. Türk müziği inkılabı sürecinde Batı tarafından benimsenip içselleştirilmiş olan oryantalist kalıplar kabul edilmiş ve Said'in üzerinde de durduğu açık oryantalizm bağlamında klasik Türk müziği gelenekleri öteki konumuna getirilerek üretilmiştir. Bu doğrultuda Türk müziği geleneğini ötekileştiren, Batı tarafından kabul görüp beğenilebilecek yeni bir milli müzik türü kültürü inşa edilmiştir. Osmanlı müziği için yazılan oryantalist eserlerin Osmanlı müziğinin armoniden ve notasyondan eksik olduğu belirtilmiştir. Makam müziği üzerine yeterli bilgiye sahip olmayan Batılı oryantalistler Osmanlı müziğini tam olarak anlamlandıramadıkları için gelişigüzel çalınan bir müzik olduğunu belirtirmiştir. Kendi müzikal bilgileri ve sistemleri üzerinde açıklayamadıkları Osmanlı müziğini Batılı oryantalistler eski veya bozuk olarak nitelendirmiş ve kendinden farklı yapıda olan bu müzik sistemini açıklamak için müzik dışı sistemlere başvurarak oryantalist önyargılarda bulunmuşlardır. Bu durumda Osmanlı müziğini öteki konumuna getirilmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra uygulanmış olan "Gökalp modeli" olarak adlandırılan yönelimde düşman "Doğu müziği", örnek alınan "Batı müziği" ve kaynaklık eden "halk müziği" olmuştur. Bu politikalar doğrultusunda 1934 yılında bir süreliğine alaturka olarak adlandırılan müzik yasaklanmıştır. Alaturka kelime olarak ilk ortaya çıktığında Batı müziğinde Türk esintisini ifade edip olumlu bir anlam içerirken günümüzde eski anlamının tam tersi Osmanlı etkisinde olan Osmanlı müziğini ifade etmektedir. Cumhuriyet dönemindeki elit kesim Gökalp modelinin çerçevesinde müzik içinde Türklük'ün derecesini Osmanlı müziği ile etkileşim halinde olmayan ve Batı ile uyum göstermek üzerinden belirtmiştir (Ayas O. G., 2014: 191-205). Ayas'ın çalışması açıkca gösteriyor ki Cumhuriyet'in ilanından sonra modernleşme hareketini devam ettiren ve yüzünü Batı'ya dönen Türkiye müzik sanatında da self oryantalist temsillere başvurmuştur. Batı tarafından benimsenen Doğu müziği yargıları Cumhuriyet dönemi elitleri tarafından da benimsenmiş ve Osmanlı müziği hakkında olumsuz yargı ve kanaatlarde bulunulmuştur. Cumhuriyet dönemi elitlerinin Doğu müziği hakkındaki görüş ve düşünceleri Batılı oryantalist düşüncenin içselleştirildiğini göstermektedir. Kendi toplumlarında var olan müziği Batı değerleri açısından değerlendiren dönemin elitleri kendi müziğini öteki konumuna getirerek self oryantalizmi sürdürmüştür.

Oryantalizm ve self oryantalizm birçok sanat alanında görüldüğü gibi moda alanında da kendine yer bulmuştur. 20. yüzyılın son çeyreğinde moda, televizyon sinema gibi birçok araçta self oryantalizmin sürdürülebilirliği sağlanmıştır (Çiftci, 2013: 157). Küreselleşme ile birlikte moda gibi popüler kültüre ürün oluşturan alanların sayıca daha fazla kitlelere ulaşması ve popülerliğini koruması için ona yüklenen belirli etiketleri devam ettirdiği görülmektedir.

Türkiye'de self oryantalizmin güncelliğini korumasına sağlayan önemli araçlardan bir diğeri televizyondur. Televizyonlarda üretilen birçok içerikte self oryantalizm kendini göstermektedir. Gerek

haber metinleri olsun, gerek diziler, gerekse televizyon programlarında kullanılan dil, takınılan üslûp self oryantalizme yol açmaktadır.

Televizyonda yayınlanan diziler yoğun şekilde Hollywood filmlerinden etkilenmiştir. Televizyon yayınları bireylerin hafızası üstünde hakimiyet kurma imkanına sahiptir. Günümüzde televizyon yayınlarında oluşturulan atmosferle toplumlarda Avrupa merkezci bir bakış açısı sağlanmıştır. Avrupa merkezci bakış açısı ile televizyonda yayınlanan filmler ve diziler aracılığıyla tarihi bilinç değişikliğe uğramıştır (Hira & Yıldırım, 2016: 47). Televizyonda self oryantalizm dendiğinde ilk akla gelen dizilerdir. Self oryantlizm ve dizi denildiğinde ise karşımıza çıkan Türkiye ile özdeşleşen Osmanlı dizileridir. Batı bakışında olan bireylerin Osmanlı üzerinde etiketlediği harem, hamam ve entrika dünyası Türkiye yapımı birçok dizide karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilk akla gelen, dünyada birçok ülkeye pazarlanan ve yoğun izleyici kitlesi olan *Muhteşem Yüzyıl* dizisidir. Osmanlı İmparatorlu'nun yükseliş dönemi içerisinde yer alan Kanuni Sultan Süleyman'ın hükümdarlık yıllarını anlatan dizi merkezine tarihi olaylardan ziyade haremi almıştır. Birçok Batılı oryantalist eserde gizemli, kapalı kapılar ardında yer alan ve Batı'nın fantezi dünyasında anlatılan Osmanlı sarayı ve harem hayatı dizide yerli senaristler tarafından anlatılmıştır. Yoğun entrika içinde padişah için çarpışan güzel kadınları merkezine alan dizinin sahnelerinin büyük çoğunluğu haremde geçmiştir. Dizi boyunca temsil edilen kadın karakterin göğüsleri belirgin şekilde gösterilip bu karakterler cazibeli ve çekici şekilde temsil edilmiştir. Dizinin yine bazı sahneleri Batılı oryantalist sanatçıların vazgeçilmezi hamam ile bezenmiştir. Kadınların haremde müzik eşliğinde raks etmeleri, hamamda peşdemallerini bağlayarak duş almaları ve bunun gibi birçok sahne Batılı oryantalist yazarların kaleminden veya fırçasından çıkan eserler gibi gösterilmiştir. Bu tarz bir temsil şeklinin Türkiye'de Türkiye kökenli bireyler tarafından yapılması self oryantalizimin en güçlü örneklerindendir. *Muhteşem Yüzyıl*'ın dünya genelinde bu derece ses getirmesinin nedenlerinden biride Batı tarafından kapalı ve gizemli olan dünyanın kendi fantazilerine uygun şekilde temsil edilişinin seyredilmesinin verdiği haz olarak okumak mümkündür. Bu tarz self oryantalist temsiller popülerliğini arttırınca Osmanlı İmparatorluğu ve harem temalı birçok dizi çekilmiştir. Bunlar *Muhteşem Yüzyıl* dizisinin devamı niteliğinde *Muhteşem Yüzyıl Kösem*, *Kalbimin Sultanı* ve *Harem* isimli dizilerdir. *Harem* dizisi isminden de anlaşılacağı üzere tamamen saray ve harem hayatına odaklanan bir dizidir. *Harem* dizisi izlenip incelendiğinde dizideki kadın temsillerinde de Batılı oryantalist sanatçıların ortaya koyduğu temsillerden oluştuğu gözlemlenmiştir.

Televizyon dizilerinde self oryantalist temsil tarzlarından bir diğeride sterotipleşmiş kentlerdir. Sterotipleşmiş kent örneklerinden ilki İstanbul'dur. İstanbul kenti oryantalist temsillerin birçoğunda tarihi yarımada ve boğaz manzarası ile gösterilmiştir. Günümüzde çekilen fotoğraflar, diziler ve

filmlerde sık sık İstanbul'un gecekondu semtleri gösterilmektedir. Oryantalist temsillerin büyük çoğunluğunda İstanbul'un bu yüzü gösterilirken şehrin modern mekanları atlanmaktadır. Birçok yerli dizide de bu tarz temsiller mevcuttur. Yerli dizlerin içine yakın tarihte yayın hayatına başlayan dijital platformlarıda eklersek sterotipleşmiş İstanbul temsiline sıklıkla raslanmaktadır. Bu tarz temsillere ilk örnek Netflix dijital platformunda yayınlanan birçok ülkeden izleyici kitlesine sahip *The Protector* diğer bir adıyla *Hakan: Muhafız* dizisidir. Dizi ilk bölümün ilk sahnesiyle önceki cümlelerde bahsettiğimiz gecekondu mahallelerinde izleyiciye tur attırıp sonunda Kapalı Çarşı'da sekansını tamamlamaktadır. Filmin daha ilk sahnesi Batılı oryantalistlerin anlatılarında yer alan temsil şeklini izleyiciye vermektedir. Yerli görüntü yönetmeni ve yönetmenin elinden çıkan Türkiye yapımı bu eserin 3 sezonunun büyük çoğunluğu bu tarz self oryantalist temsillerle geçmektedir. Sterotipleşmiş kentlere bir diğer örnek olarak Doğu bölgesi gösterilebilir. Doğu'da çekilen neredeyse bütün diziler kent hayatının uzağında eski evlerde, hanlarda, konaklarda geçmektedir. Dizilerde izleyiciye sunulan Doğu tasviri Türkiye'ye göre daha Doğu'da olanın medeniyet, ekonomi ve hayatın geri kaldığıdır. *Hercai, Zerda, Göç, Sıla, Ezo Gelin* ve birçok Doğu bölgesinde geçen diziler bu tarz mekan temsilleri üzerinden konusunu işlemektedir. Bu gibi Doğu temalı dizilerde mekan olarak konaklar ve köyler kullanılmıştır. Her ne kadar kentlerde şehir merkezleri olsa da televizyonda gösterilen bu tarz dizilerde modern hayattan ve kentten izler gösterilmemiştir. Dizilerde ağırlıklı olarak kadınların üzerinde kurulan eril hakimiyet, ağalık, aşiret, töre gibi konular işlenmiştir. Türkiye içinde coğrafya olarak daha Doğu'da kalan bölgelerde çekilen filmlere yüklenen bu tarz etiketlenmeler self oryantalist temsildir. Kendine göre daha Doğu olarak nitelendirilen bu bölgelere yüklenilen benzer öğeler ve temsiler self oryantalist etiketlenmelere neden olmaktadır. Bunun sıklıkla dizilerde gösterilmesi self oryantalizmin pekişmesine ve normalleşmesini sağlamaktadır.

1.2.4. Self Oryantalizm Aracı Olarak Sinema

Erken çağlardan itibaren çeşitli sanat akımları, tarih ve düşüncelerle eş zamanlı ilerleyen sinema sanatı her dönem gücü elinde bulunduran bir kitle iletişim aracı olmuştur. İcat edildiği ilk dönemlerde kısa, sessiz ve siyah beyaz olan filmler gelişip kurmaca hikayeleri anlatmaya başlayınca süreleri uzamıştır. Teknolojinin gelişmesiyle sinema, 1930'lu yıllarda etki ve gücüne öncelikle sesi eklemiş 1940'lı yıllarda da gerçekliği arttırıcı unsurlardan biri olan rengi özellikleri arasına dahil etmiştir.

Kimi zaman kurmaca filmler bireyleri günlük hayatın telaşından kaçırmaya yaramıştır (Kracauer, 2011: 266). İzleyiciye yeni bir dünyayı keşfetme imkanı sağlamış ve yeni dünya içerisinde istediği şekilde bilgileri ekleme imkanı bulmuştur.

Sinema popüler kültür ürünleri arasında duygusal bağlılığın daha fazla ve yetkin olduğu bir ürün olmuştur. Popüler kültür ürünü olan filmleri, özellikle popüler filmleri izlemek izleyiciye yoğun bir haz yaşatmıştır. Popüler türdeki filmler *"güneşin altında yeni bir şey yok"* felsefesini benimsemiştir. Bu felsefeye göre gerçeğe ve başarıya ulaşmanın yöntemi önceki dönemlerde başarılı olanları taklit etmekten geçmektedir. Ayrıca seyirci değişkenliği faktörünü de düşünerek sinemada tür ilkesi savunulmuştur (Abisel, 2010: 7, 8). Filmlerin türlere bölünmesi ile popülerliğini artırması durumu izleyici kitlesinin etki alanını artırmasını sağlamıştır.

Roudometof'un belirttiği üzere toplumsal bellek sosyal dayanışma ve kültürel uyumu oluşturmak için başvurulan sembollerin tamamıdır. Birbirinden farklı toplumlarda tarihsel olaylar ulusların kendi coğrafyası ile olan ilişkilendirme yapmak ve kollektif temsil biçimi için büyük önem teşkil etmektedir (akt. Susam, 2015: 16). Toplumsal bellek oluşturmadaki önemli unsurlardan biri sinemadır. Sinema hafıza yaratma ve onu kaydedip gelecek nesillere aktarmada kullanılan en etkili araçlardan biridir.

Sinema ve self oryantalizm ilişkisini ayrıntılı olarak açıklamadan önce sinema ve oryantalizm ilişkisine değinmek ve oryantalist sinema bakışı hakkında bilgi sahibi olmak self oryantalist açıklamalarda ve yorumlamalarda bulunurken faydalı olacaktır. Bu yüzden self oryantalizm ve sinema ilişkisine geçmeden önce oryantalizm ve sinema ilişkisinden kısaca bahsedilecektir.

1.2.4.1. Oryantalizm ve Sinema İlişkisi

Temsil, Edwar Said'in çalışmalarında belirttiği üzere oryantalizmin temel ürünlerinden biridir ve özellikle sömürge sonrasını kapsayan yıllarda kendini göstermektedir. Oryantalist bir ürün olarak temsil kavramı Hall'a göre var olan anlamı yeniden üreterek ortak kültürü paylaşan üyeler arasında takas edilen bir faaliyet bölgesidir. Dil aracılığı ile tanımlanan şeyi tasvir etme anlamlandırmadır. Tasvir aracılığıyla ortaya çıkan bu anlamlandırma sürecini oldukları gibi yansıtma imkanına sahip değildir. Temsilin yansıtmacı dil yapısından dolayı kasvetli bir temsil şekli oluşmaktadır. Bu da gerçeğin yeniden inşa edilebilmesini mümkün kılmaktadır. Bu yüzden oryantalist ürünlerde, Batı tarafından oluşturulan temsillerde kurgulanan Doğu ve Doğulu tartışmalıdır (Erkan, 2009: 13, 14). Sinema yapmış olduğu temsil ile gerçek dünyayı yeniden üretmektedir. Yeniden üretilen bu dünya doğrudan gerçek dünyayı birebir yansıtmamaktadır. Ürün temsil ettiği gerçek dünyayı yeniden inşa ederek kendi düşünce yapısına göre şekillendirmektedir. Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu devletin ideolojik aygılatları iktidarı yeniden üretmektedir (Adorno, 2007: 110) Adorno'nun ortaya koyduğu eleştirel kuramı sinemaya uyarlamak mümkündür. Sinema hakim gücün bakışı ve görüşünü elinde bulundurduğu güç sayesinde kitlelere aktarabilmektedir. Hakim gücün ideolojisini yaymak ve

pekiştirmek için sinema aktif olarak kullanılmaktadır. Geçmiş ve günümüzde sinemayı kitlelere yaymak ve sınırları aşmak için kullanan ve bütün ülkere ulaşıp salonların birçoğunu hakimiyeti altına alan gücün başında Hollywood gelmektedir. Hollywood sinema endüstrisi ana akım sinema olmasının yanında elinde bulundurduğu yapım, dağıtım gücü ile birlikte dünya genelinde yoğun bir nüfuza sahiptir. Ana akım sinemayı Amerika elinde bulundururken sanat sineması olarak nitelendirilen entelektüel sinemayı Avrupa elinde tutmaktadır. Dünya genelinde ve entelektüel kesim tarafından onay gören Avrupa sanat sineması bir diğer önemli güçtür. Görüldüğü üzere Batı olarak nitelendirilen Avrupa ve Amerika elinde tuttuğu güçlü sinema endüstrisi sayesinde istediği konu ve bakışlarda bilgi üretip sinema aracılığı ile izleyicilere ulaştırabilme gücüne sahiptir. Oryantalizm başlığı altında ayrıntılı olarak açıklanan bilgiyi üretme ve yayma gücünü elinde bulunduran Batı, sinema sanatında da bu gücü elinde tutmaktadır. Bu şekilde kendinin ötekisi olarak konumlandırdığı Doğu'yu sinema filmlerinde öteki olarak konumlandırmaya devam edebilmektir.

Eski dönemlerden itibaren başta resim, fotoğraf gibi sanat ürünleri oryantalizm ile birlikte sömürgeciliği üretmiştir. Sinemanın icatı ile birlikte bu sömürgeci oryantalist güç sinemaya devredilmiştir. Amerika ve Avrupa ülkelerinin yani Batı'nın çekmiş olduğu filmlerde hareme gizlice giren kahraman yani Batılı erkek güzel Arap prensesini zalim Şeyh'in elinden kurtarmaktadır. Batılı kahramanın karşısına yerleştirilen kaba ve zalim sultan karakteri getirilerek Batı ve Doğu arasındaki farklılık gösterilmektedir. Doğu'da yer alan olumsuz özellikler streotipleştirilmekte ve Batı'nın karşısında gösterilerek yinelenmektedir (Kömeçoğlu, 2002: 45, 46). Kültürel inşa sürecinde önemli bir araç olan sinema daha önce izleyiciler tarafından keşfedilmemiş, görsel olarak görülmemiş yerleri izleyicinin önüne getirmektedir. Bilgiyi yayma gücünü elinde bulunduran bu araç bilgiyi istediği şekilde kendi süzgecinden geçirerek izleyiciye sunmaktadır. Doğu, Batı tarafından üretilen neredeyse bütün filmlerde belirli sterotiplere büründürülerek temsil edilmiştir.

Oryantalizm olgusu Batı'nın Doğu ve Doğulu üstünde yaptığı çalışmaların bütününü kapsamaktadır. Batı'nın Doğu üstünde yaptığı çalışmalar bir taraftan Doğulu ülkeleri tanımlayıp anlatarak onlar üzerinde hakimiyet kurmayı sağlarken diğer taraftan Doğu ve Doğulu'yu öteki konumuna yerleştirerek kendi kimliğini açıklama yoluna gitmektedir. Bu şekilde yapmış olduğu eserlerde Doğu'yu hem ötekileştirmekte hemde aynı anda onun üzerinde hakimiyet kurmaktadır. Bu da doğrudan Batı'nın emperyalist amaçlarına hizmet etmektedir. Bu noktada sinema; toplumları manipüle edip, onları yönlendirme özelliğinin en yoğun olduğu araçlardan biridir. Yapılan filmler aracılığıyla toplumlar değiştirilip dönüştürülebilmektedir (Yiğit, 2008: 236).

Sinema filmleri var olan durumu yansıtmaktan ziyade durumu tasarlayarak oluşturma ve çeşitli temsiller vasıtasıyla yeni tezler ortaya koyma üzerinde durmaktadır. Oryantalist bakışın, unsurların içinde olduğu filmlerde Batı'nın Doğu ve Doğulu'ya olan yaklaşımı çeşitli kodlar aracılığı ile gösterilmektedir. Bu kodlar aracılığıyla Doğu fikri, Batı tarafından tanımlanmakta ve bu tarz tanımla meşrulaştırılmaktadır. Doğu ve Doğulu'nun Batı medyasında temsil edilirken sadece ne söylediğinin değil nasıl, kimin aracılığıyla nerede ve kimin için söylediği de önem arz etmektedir. Bu da yapılan filmlerde açık oryantalizm ve kapalı oryantalizmin kullanılması hususunda filmleri daha yakından incelemeyi gerekli kılmaktadır. Hollywood sineması oryantalist bakış açısını kullanarak öteki olarak tanımlanan Doğu aracılığı ile kendi kimliğini inşa etmektedir. Kendini inşa sürecinde olan Batı iyi-kötü, güzel-çirkin, yanlış-doğru vb. zıtlıklarları Doğu-Batı karşıtlığında filmleri ile vermektedir. Batı'da var olmayan olumsuz bütün özellikler Doğu ve Doğulu üzerinde tanımlanmakta ve o şekilde temsil edilmektedir. Bu zıtlıkların yanında Doğu oryantalizmin üzerine yüklediği egzotik, erotik olarak temsil edilerek Batı'nın kurmuş olduğu Doğu fantezisine hizmet etmektedir (Yiğit, 2008: 236, 237). Hollywood fimleri üzerinden örnekle açıklamak gerekirse popüler sinema filmi olarak çekilip birçok ülkede dağıtıma çıkan *Indiana Jones* film serisinde Doğu sıklıkla egzotik bir şekilde temsil etmektedir.

Hollywood filmlerinde genel olarak gizemli, mistik, egzotik, tekinsiz ve merak edilen nesneler olarak yerleştirilen Doğu bir mit haline gelmiştir. Bu mit haline gelme durumu yalnızca Hollywood sinemasında değil dünya sinemasında da görülmektedir (Yiğit, 2008: 240). *Mumya* (1999), *Mumyanın Geri Dönüşü (*2001*)*, *Mumya: Ejder İmparatorluğu* (2008*)* film serisinde mekan olarak Doğu yoğun şekilde Batı tarafından resmedilen Doğu olarak tasvir edilmiştir. Mısır'da geçen ilk iki filmde sıklıkla çöl, vaha, piramit, deve, deve üstünde otantik giyinmiş erkekler gösterilmiştir. Her ne kadar Batılı bir karakter olan başroldeki kadın Doğu'ya gittiğinde Doğulu'lar üzerine atfedilen kıyafetleri giyip yüzünü peçe ile örtmekte ve Batılı kadın Doğu'da Doğulu cazibe nesnesi olarak temsil edilmektedir. Üçüncü film olan *Mumya: Ejder İmparatorluğu* filminde Arap/Doğulu temsil arka plana atılarak daha Doğu'ya hikaye odaklanmıştır. Üçüncü filmin hikayesi bu defa daha Doğu olan Çin'de geçmektedir. Çin ve Çinli Doğulu halk temsilleri bu sefer Arap oryantalist temsillerden farklı olarak çekik gözlü sert mizaçlı sterotipleşmiş Asyalı temsiline bürünmüştür. İki örnekte olduğu gibi macera teması üzerine kulanan filmlerde oryantalist temsiller daha çok keşfedilmemiş toprakların cazibesinin gösterilmesi ve Doğulu bireylere yüklenilen stereotipleşmiş özellikler üzerinden verilmiştir. Doğu mekanlarından farklı olarak Batı'da çekilip Doğulu karakterler bulunduran fimlerde de Doğulular belirli stereotiplerde anlatılmıştır.

Douglas Little'ın Amerikan oryantalizmi üzerine yapmış olduğu çalışmada belirttiği üzere 20. yüzyıl sona erirken Amerikan tarzı Hollywood oryantalizmi Amerika'nın popüler kültür ürünlerinin tamamına indirgenmiştir. Amerika'nın en büyük popüler kültür ürün üreticilerinin başında gelen Disney Stüdyosu Saddam Hüseyin'e benzer şekildeki "Arabian Nights" isimli açılış ile *Allandin* filmini piyasaya sürmüştür (Little, 2008, s. 11). Daha önceden Doğu üzerine atfedilen ve Doğulu bireyler üzerine etiketlendirilen oryantalist özellikler filmlerde karakterler üzerinden gösterilmiştir. Örneğin Hollywood filmlerinin birçoğunda Amerika'yı tehtid eden, terorist olarak nitelendirilen ya da herhangi bir şekilde suçlu olan Doğulu yani Asyalı yada Arap-Müslüman bireylerdir. Filmlerde Asyalı veya Arap-Müslüman karakterler varsa ve filmde suç kavramı üzerinde duruluyorsa muhtemel suçlu o karakterler olmaktadır.

1.2.4.2. Self Oryantalizm ve Sinema

Popüler kültürün bir ürünü olan sinemayı Slavoj İzak'in de belittiği üzere değişen algıyı nesnelerin sadece arzuların belirttiği açıdan görmek mümkündür. Self oryantalizmin devam ettiren araçlar arasında yer alan ve hâkim öze ait olan yasa, televizyon, sinema ve moda gibi araçlar toplumun sosyal olarak rahatlamasına imkan sağladığı düşüncesi yaygındır. Fakat self oryantalizm düşünce yapısı bu rahatlama fikrinden ziyade baskı ve sekteye vurmaya yönelik özellikler taşımaktadır (Bezci & Çifci, 2012: 158,159). Batı'nın ürettiği oryantalizm sanatın birçok türünde ürünler üretmektedir. Self oryantalizm ile birlikte Doğulu ve III. Dünya ülkelerinin taşıyıcı elitleri Batı bakışında kendilerini tanımlama ve bilgi üretme yoluna gitmektedir. Mevcut self oryantalist paradigmayı devam ettiren ürünlerin başında gelen popüler kültür ürünleri arasında televizyon, moda, sinama gibi araçlar vardır. İsmi geçen araçlar 20. yüzyılın sonralarında kitlesini arttırması ile self oryantalist tutumun ulaşılabilirliğini genişletmiştir (Bezci & Çifci, 2012: 156,157). Doğu ve Doğulu'nun kendini Batı gözünden, Batı'nın onun için yarattığı imaj doğrultusunda kendini temsil ettiği self oryantalizm sinema alanında da kendini göstermektedir. Self oryantalist temsillerin en yoğun ve görünür olduğu alanların başında sinema gelmektedir. Birçok Doğu ülkesi birçok nedenden ötürü bu tarz temsillere sıklıkla başvurmaktadır. Özellikle kendini Batı'ya kabul ettirmeye çalışan Doğulu sinema sanatçıları self oryantalist temsiller kullanmaktadır. Bu tarz temsiller sürekli kullanıldığı için bir süre sonra sıradanlaşıp o ülke ve kültür için bir değer haline gelmektedir. Self oryantalizm ve sinema ilişkisi için Mısır, Lübnan, İran, Çin ve Türk sineması gösterilebilir. Bu ülkelerin sanatçıları kendi ülkelerinde çektikleri filmlerde Batı'nın yüklediği oryantalist tutum ve motiflere sıklıkla yer vermektedir.

1.2.4.2.1. Asya ve Ortadoğu Ülkelerinde Self Oryantalist Sinema

Self oryantalist tutumu klasik ülke sinema anlatısına çeviren ülkelerin öncüleri arasında Lübnan gelmektedir. Lübnan siyasi açıdan sürekli çalkantılar yaşayan bir ülke olmuştur. Tarihin birçok döneminde çeşitli ülkelerin istilalarına uğrayan ülkede günümüzde çeşitli uluslar yaşamaktadır ve ülke kozmopolit bir yapıya sahiptir. Tarihin çeşitli dönemlerinde yaşanılan siyasal, sosyal ve ekonomik krizler ülke sinemasını da doğrudan etkilemiştir. 1975 yılında Müslüman ve Hıristiyan nüfus arasında başlayan çatışmalar iç savaşın fitilini ateşlemiş ve zamanla farklı mezheplerin çatışması olarak devam etmiştir (Winslow, 1996 212). Lübnan İç Savaşı Lüban'ın sinema tarihi için önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Lübnan İç Savaşı'nın ülkede patlak vermesi ile ülkede bulunan sanatçıların bir kısmı yurt dışına gitmek mecburiyetinde kalmıştır. Lübnan Entelijansiya Sinemacıları adı verilen bu Lübnanlı sinemacılar, yönetmenler eğitim için farklı ülkelere gitmek durumunda kalmıştır. Maroun Bagdadi, Jean Chamoun, Jocelyne Saab ve Randa Chahal-Sabag Paris'te, Borhan Alawiya ise Brüksel'de eğitim görmüştür (Armes, 2010: 9,10). 1990'lara kadar süren savaş ve onun yaşattığı yıkıntılar ülke içindeki sinema üretiminde büyük sıkıntı çıkarmıştır. Ülkede film çekecek yerli yatırımcılar bulmak neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Bu yüzden ülke, sinema filmi çekebilmek adına ödenek için yabancı ülkelere muhtaç konuma gelmiştir. Yur dışında özellikle Avrupa ülkelerine gidip orada eğitim gören sinemacılar savaş döneminde ve savaş sonrasında Avrupalı fonlardan aldıkları desteklerle birçok filme imza atmışlardır. Avrupalı ortak yapımcılar iç savaşı konu alan filmlere ödenek sağlamıştır (Khatib, 2008: 66). İç savaş sona erdikten sonra Doğulu sinema üreticileri Avrupalı ödeneklerden destek alabilmek için Batı'nın film üreticilerinden istedikleri şekilde film üretmeye devam etmiştir. İç savaşın ardından gelen on yıllık periyotta özellikle savaşın yıkıntılarının anlatıldığı kadın yönetmenler çağı başlamıştır. Batılı ortak yapımcılar savaşın izlerinin, hayata tutunma çabalarının, dini çatışmaların anlatıldığı filmlere ödenerek vererek Lübnan sinamasına destek olmuştur (Day, 2001: 274, 275). Lübnan sinemasında önemli bir yere sahip olan George Ki ülkedeki sinemanın sadece uluslararası fonlarla üretilen fimlere sahip olduğu için ulasal sinemaya sahip olmayan bir ülke sineması olduğunu belirtmiştir (Khatib, 2008: 29, 30). Lübnan sineması üzerine yapılmış akademik çalışmalar incelenip, ülke sinemasına ait filmler izlendiğinde kendine ait olmayan bir bakışın filmlerde hakim olduğu görülmüştür. Özellikle Batı ülkelerinden sağlanan ödenek ülkedeki sinemacıları Batı bakışında film üretmeye yönlendirmiştir. Bu da self oryantalizmin ülke yönetmenlerince tercih edilme nedenleri ve nasıl ürettildiği üzerine başarılı bir örnek oluşturmuştur.

Sinema ve self oryanralizmin bir diğer önemli örneği İran sinemasıdır. 1980'li yıllardan itibaren ülkenin kendine has geliştirdiği sade öyküleme, kendine has anlatı tarzı ve sıradan insanların gündelik hayatını sade bir şekilde anlatması sinema dünyasının dikkatini çekmiştir. Birçok festivalde

farklı İran filmlerinin ödül alması ulusal sinemayı güçlendiren özelliklerden olmuştur. Özellikle son dönemlerde ön plana çıkan bir ülke sineması olan İran kendine has anlatı yapısına sahip olduğu birçok kaynakta geçmektedir. Serpil Kırel'in çalışmasında belirttiği üzere uluslararası fonlardan destek sağlayabilmek amacıyla İranlı yönetmenler dışarısı için çekici olan içeriden öykülerin kullanılması ve bunları kullanırken karşı tarafın istediği doğrultuda imtiyazların verilmesi olası görmektedir (Kırel, 2004: 102,103). *İki Bacaklı At* (Samira Mahmelbaf, 2008) filmi self oryantalist öğeler ile bezenmiş olan İran fimlerine bir örnektir. Film izlenip incelediğinde Doğu'nun Batı'nın bakışında yer alan etiketlerinin yer aldığı öğeler karşımıza çıkmaktadır. Batı tarafından Doğu ve Doğulu'nun cinsellik düşkünlüğü karakterler arasındaki diyologlarla izleyiciye verilmektedir. Çocuk gelin, ahlak dışı cinsellik gibi birçok farklı oryantalist temsil filmde sıklıkla gösterilmektedir. Bilgehan Ece Şakrak'ın İran sineması ve *İki Bacaklı At* filmi üzerine üzerine yapmış çalışmasında da belirttiği üzere self oryantalizm filmde sıklıkla başvurulan bir temsildir. Filmin birçok sahnesinde yer alan pazar yeri, at yarışı, atların yer aldığı sahnelerde Arap erkek karakterler sarıkla at üstünde dört nala koşan kalabalık mekanlarda tasvir edilmiştir. Bu sahnelerde Batı'nın Doğuyu bireysel olmayan kalabalık mekandaki Arap şeklinde tasvir ettiği self oryantalist temsillere yer verilmiştir (Şakrak, 2019: 149). Edwar Said'in de belirttiği üzere günümüzde Doğulular yani Araplar kalabalık halinde tasvir edilmektedir (Said, 2013: 300). İran sineması ve Batı tarafından görülme biçimleri incelendiğinde oryantalizm ve self oryantalizm kavramları karşımıza çıkmaktadır. İran sineması kendi ülke seyircisinden ziyade küresel seyirciye hitap eden birçok filme imza atmıştır. Uluslararası festivallerde gösterilen filmlerin birçoğunun İran'da gösterimi yasaklanmıştır. Bu yüzden Batılı seyirciye hitap eden sinemada İran'ın kendini öteki konumda sunması ve Batı'nın röntgenci bakışına destek veren türde filmler çekmesi normaldir. İranlı yönetmenlerin kendilerini Batı'nın bakışında öteki olarak konumlandırması self oryantalizmi doğurmuştur. Batı tarafından Doğu için etikenlendirilen değerler ve turistik öğeler filmler içerisinde yerel değer olarak gösterilmiştir. Çekilen İran filmlerinin Batı tarafından bu denli sevilip takdir edilmesi Batı'nın sömürgeci fantezisini devam ettirdiğini ve Doğu'ya karşı takındığı üstten bakışı Doğu'lu yönetmenlerin elinden festival kaygısı ile sürdürülmektedir. Oryantalizmin üzerinde durduğu "*Doğu, Doğu kalmalıdır*" düşüncesi Doğulu yönetmenler aracılığı ile yinelenmektedir. Peçeli kadınları, kadının toplum içerisinde yer aldığı konumu, ataerkil sistem, İslamiyet yüzünden toplumdaki sıkışmış atmosfer İran filmlerinde kendini sıklıkla göstermektedir (**K**ırel, 2007: 400-408). İran sineması içerisinde bulunduğu dinamikler nedeniyle kendini film festivalleri aracılığıyla dünyaya duyurmuş bir sinemadır. Ülkede çekilen ve festivallerde gösterilen filmlerin büyük bir kısmının ortak yapım olması ve fon desteğinin Batılı ülkelerce karşılanması İran'nın kendi temsil edilişini sıkıntıya düşürmektedir. Bu tututumu, İranlı yönetmenler Batı'nın Doğu için kullandığı etiketleri kullanarak

self oryantalist tutum sergileyip kendilerini sinema camiasına yerleştirmeyi amaçlamaktadır şeklinde okumak mümkündür.

Çin sineması beşinci kuşak yönetmenlerin tercih ettiği temsiller ile sinemasında self oryantalizme yer vermiştir. Özellikle yurt dışında büyük başarılara imza atan beşinci kuşak yönetmenler yurt içinde eleştirilmiştir. Çinli yönetmenler çekmiş oldukları filmlerde sıklıkla Batı'nın Doğu/Çin için oluşturduğu fantezilere hizmet eden oryantalist imgelere başvurmuştur (Chaudhuri, 2007: 97). Çin sineması içinde yer alan altıncı kuşak yönetmenlerde self oryantalist tutum sergilediği için eleştirilmektedir. Çektikleri filmlerde apolitik, geleneksel Çin sanatından ve Çin kültüründen uzak tavır takınan altıncı kuşak yönetmenler bu tarzda filmler çekmeyi tercih etmiştir (Oylum, 2017: 25). Filmler Batı'nın stereotipleştirdiği mekan, tarih ve kişilerle bezenerek yönetmenlerin self oryantalist tutumlarının sergilendiği bir alana dönüşmüştür. Bu dönemde Çin hükümetinin aşırı sansür uygulaması ve getirdiği bazı yaptırımlar ve yasaklarla Çinli sanatçıların Batılı entelektüel düşüncesini onaylayan tutum ve davranış sergilemesine neden olmuştur. Baskıcı atmosferden bunalan sanatçılar Batılı izleyicinin seyir zevkine uygun self oryantalist imgeler yaratma yoluna gitmiştir. Bazı çalışmalarda bu tarz yönelimin nedeni yönetmenlerin kendi ülkelerinde seyirci bulamama korkularından dolayı Batı'ya hitap eden film çıkarmanın daha avantajlı olabileceğini düşünmesinden kaynaklandığı şeklinde belirtilmiştir (Zhang, 2012: 65, 66). Günümüzde oryantalist ve self oryantalist filmler ve temsiller belirli stererotiplerde olduğu için kolaylıkla belirlenebilmektedir. Doğu ve Doğulu, filmlerde romantik, cinsel, entrikacı ve cömert bir şekilde temsil edilmektedir. Yırtıcı veya aşırıcı derecede cinselleştirilmiş Doğu ve Doğulu Batı ile çatışmakta ya da Batı karşından kendi küçük görüntüsünden dolayı ona boyun eğmektedir.

1.3. Aksanlı Sinema

Aksan kelimesinin anlamı Crystal'ın belirttiği üzere lengüistik olarak teleffuz kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Özel olarak bir bireyin nerede olduğu, hangi bölgeyi temsil ettiği ile alakalı ipucu veren tellafuz konuşma esnasında vurguyu ön plana çıkarmaktadır (Crystal, 2008: 3). Kültür ise yapmış olduğu çalışmada aksan kavramını sosyal ve politik açıdan değerlendirmektedir ve bu kavramın eşitsizliği vurguladığını belirtmektedir. Aksan tellefuza gönderme yaparken aynı zamanda bireylerin sosyal ve kültürel özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Bireylere aksan ile birlikte yüklenen bu özellikler dini, yerli ve politik olabilmektedir (Kültür, 2017: 5). Kültür'ün belitmiş olduğu üzere aksan bireyin karşısında bulunan birey, topluma kendisi ile alakalı özellikleri işaret olarak vermektedir. Telaffuz ile karşımıza çıkan bireylerdeki aksan bireylere belirli etiketler konulmasına neden olmaktadır. Bireyin karşında yer alan her türlü özne, nesne kullandığı teleffuz

sonucunda karşındakine fikir vermektedir. Tıpkı Türkiye'de yer alan şivelerin bireylerin yetiştiği coğrafya hakkında bize bilgi veriyor olması gibi.

TDK anlamına bakıldağında aksan tekilimesinin ilk anlamı "*bir ülkenin insanlarına veya bir çevreye özgü söyleyiş biçimi*. İkinci anlamı ise "*vurgu*"dur (TDK, 2021). TDK da aksan kelimesini Crystal ve Kültür'ün üzerinde durduğu şekilde geçmişten gelen dil, coğrafya, din gibi belirli konular hakkında bilgileri içerisinde barındırdığını belirtmektedir.

Aksanlı sinema kavramını tanımlamasından ve dahil olduğu alanlardan bahsetmeden önce kavram için önemli bir geçmişe sahip olan ve kavramı daha anlaşılır kılmaya yarayan Üçüncü sinema'dan bahsetmek gerekmektedir. Aksanlı sinema üzerine çalışmalar yapan bir çok araştırmacı aksanlı sinema ve Üçüncü Sinema ilişkisi üzerinde durarak kavramı daha anlaşılır kılmaya çalışmıştır. Aksanlı sinema özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkıp geniş kitlelere ulaşan sinemasal yapı ve teorilerden etkilenmiştir. Latin Amerika sineması ve devamında Gabriel ile birlikte Üçüncü Sinema düşünce yapısının ortaya çıkması ile aksanlı sinemanın referanslarında artış olmuştur (Kültür, 2017: 5). Naficy'nin belirttiği üzere aksanlı sinemanın geçmişi postkolonyolizm ve postmdernizm üslubun yanında 1960'lı yıllardaki sinemanın teorileri ve pratiklerine kadar gitmektedir. Bu bağlamda onu içine alan şey Üçüncü Sinema estetiğidir. Aksanlı sinema belirli özellikleri ve duyarlılıkları ile Üçüncü Sinema'nın dallarından biri olarak gösterilmektedir. Üçüncü Sinema mualif ve özgürlükçü olmaları koşuluyla herhangi biri tarafından herhangi bir tarzda ve türde yapılabilmektedir. Bu noktada aksanlı sinema ile ayrışmaktadır. Aksanlı sinemada yerinden edilmişlik, belirli özneler ve toplumlar vardır. Üçüncü Sinema filmleri belirli bir sınıf mücadelesini ve silah mücadelesini savunurken aksanlı sinema filmleri söylemler ve semiaotik mücadeleyi tercih etmektedir. Aksanlı sinema ve Üçüncü Sinema Batı tarafından kirletilmeden önceki nostaljiyi fetişleştirmektedir (Naficy H. , 2001: 30,31). Belirtildiği üzere Üçüncü Sinema ve aksanlı sinema arasında bazı belirgin farklılıklar olmasına rağmen birbirlerine tarihsel, politik ve eleştiri olarak benzemektedir. Aksanlı sinema, Üçüncü Sinema'da olduğu gibi melez bir yapıya sahiptir ve politik bir alt yapıda tarihsel bir bilinçle haraket etmektedir.

Aksanlı sinema kavramı içerisinde geçen aksan kelimesi ise yukarıda bahsedilen telaffuzdan yani aksanlı konuşmadan gelmemektedir. Aksanlı sinema kavramında temel kaynak olarak kabul edilen Hamid Naficy'nin "*Aksanlı Sinema"* isimli çalışmasında kavram şu şekilde tanımlamaktadır; aksan film yapımcılarının coğrafya değişikliğinden ve zanaatkar üretim şeklinden gelmektedir. Bu tarz filmlerde bahsedilen aksanın bir diğer yönü filmleri karakterize eden stilleridir. "*Çeşitli bölümlerde ve baştan sona çeşitli noktalarda tartışılan unsurlar açık biçimli ve kapalı biçimli görsel stil, parçalı, çok dilli, epistolayıcı , öz-düşümsel çift, çapraz ve kayıp karakterleri içeren konu ve temalar içerir*"

(Naficy H. , 2001: 4, 5). Naficy'nin ortaya koyduğu Aksanlı sinema kavramı alıntıdan anlaşılacağı üzere belirli biçim, tema vb. gibi belirli özellikleri içinde barındırmaktadır.

Aksanlı sinema fikri 20. ve 21. yüzyılın dünyasının hız kesmeden devam eden küreselleşme içinde insanların yer değiştirmesine dikkat çekmektedir. Milyonlarca insanın çeşitli nedenlerden ötürü yer değiştirmesi küreselleşme ile doğrudan alakalıdır. Bu da doğrudan diaspora kavramını karşımıza çıkarmaktadır (Thomes, 2015: 102). Küreselleşmenin etkisiyle zorunlu veya isteğe bağlı olarak yer değiştiren bireylerin ortaya koyduğu dünyada yetişen bireyler aksanlı sinemanın doğmasında önemli role sahiptir.

Asuman Suner'in yapmış olduğu çalışmada aksanlı sinema, egemen sinema ideolojisi ve anlatı yapısının karşısında yer alan ve azınlık kesiminin etik değerlerini arkasına alarak diyoloğa giren ve kendini bulunduğu nokta itibari ile bağımsız ve doğrudan olarak tanımlayan bir sinemadır. Suner çalışmasında aksanlı sinema olarak kabul edilen filmlerdeki aksanın filmde yer alan kahramanların aksanlı konuşmasından kaynaklanmadığını belirterek aksanın sinemacıların dünyaya bakışları ve onların tarzlarının oluşmasına etki eden yerinden edilme durumunu ifade etmektedir. Ayrıca aksanın ana elementlerinden biri yönetmenin yaşamındaki deneyimleri ise bir diğeri film üretimi koşuludur (Suner, 2006: 258). Suner'de kısaca aksanlı sinemayı yurt dışında yaşayan ve Naficy'nin ayrımında olduğu gibi sürgün, diaspora ve postkolonyal/etnik kimlik sinamacıların 1960'lı yıllardan günümüze kadar ürettikleri filmler olarak tanımlamaktadır.

1.3.1. Naficy'e Göre Aksanlı Sinema ve Aksanlı Sinema Yapımcıları

Naficy'nin aksanlı sinema altında değerlendirdiği sürgün film, diasporik film ve etnik kimlik filmlerinden bahsetmeden önce göçmen sineması kavramından bahsetmek faydalı olacaktır. Bazı kaynaklarca Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema kavramı göçmen sineması olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımla Naficy'nin belirttiği aksanlı sinema ve bir filmin aksanlı film olması için gerekli olan özellikler net çizgilerle belirtilmemiştir. Çalışmayı anlaşılır kılmak adına göçmen sinemasına değinerek aksanlı sinemanın ne olduğunu daha net çizgilerle belirtmek gerekmektedir.

Naficy'nin aksanlı sinema içerisinde değindi sürgün, diaspora ve postkolonyal etnik ve kimlik sinemaları dışında bazı çalışmalarda göçmen sineması kavramı karşımıza çıkmaktadır. Çalışmayı daha anlaşılır kılmak adına bu kavramdan bahsetmek gerekmektedir.

Çeşitli nedenlerden ötürü anavatanı dışına çıkmak durumunda kalan bireyler ve onlar ile birlikte gelişen göç olgusu, göç sonucu film üretimine dahil olma durumları ve göç konuları sinemada farklı şekilde temsil edilmektedir. Göçmen sineması şeklinde isimlendirilen temsil şekilleri

küreselleşme ve ulus-devlet kavramının zayıflaması ile doğrudan alakalıdır (Yılmaz, 2012: 3). Küreselleşme sinemanın etkisi ve önemini arttırırken bir yanda tektipleşmesine neden olmuştur. Küreselleşmenin getirdiği göç olgusu ile birlikte bireyler yerel olguları özel alanlarının dışına çıkartarak başka alanlara yayılmasını sağlamıştır (Özkan, 2014: 343). Gelişen teknoloji ile artan küreselleşme göç olgusunu beraberinde getirmiştir. Küreselleşme ile birlikte ortadan kalkan ülke sınırları ulusları birbirine yaklaştırmıştır. Ortadan kalkan ülke sınırları ve işçi ihtiyacı ile birlikte gelişen göç olgusu doğrudan sinemayı etkilemiş ve yeni bir sinema anlatı yapısının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Kısaca göçmen sineması göçmenleri merkezine almaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta göç eden bireylerin çektiği filmler ile göç konusunu anlatan filmler arasındaki ayrımdır. Yönetmeni göçmen olup olmamasından bağımsız olarak göç/göçmen konusunu merkezine alan filmlerin tamamı göçmen sineması içerisine girmektedir. Fakat her göç eden yönetmen göçmen sineması içerisine dahil edilmemektedir (Özkoçak, 2019: 436). Göçmen sineması, göç eden yönetmenin göç edilen ülkelerde çektiği filmler şeklinde tanımlanması kavramı daraltmaktadır. Göçmen sineması özellikle göç ve göçmen konusuna odaklanan ve anlatısının temelini bu konu üzerinde kuran filmlerdir.

Göçmen sineması göç eylemini gerçekleştiren kişilerin sineması olarak tanımlanmasının yanında göç etmemiş kişiler tarafından çekilip göçen bireylerin sorunları, yaşamlarını konu edinen göç olgusunu tanımlayan ve ruh halini anlatmaya çalışan sinema olarak tanımlanmaktadır (Kablamacı, 2013: 29).

Knut Hickethier sinemada yabancı ile alakalı ögelerin göçmen aracılığıyla iletilmesi amaçlandığı ve yabancıyı bilinir hale getirmek ve sınıflandırabilmek için dört tane temsil çeşidi kullandığını belirtmiştir (akt. Özkoçak, 2019: 434);

> "• *İzleyicinin varlığını tehdit eden ve tehlikeli bir varlık olan yabancının temsili; yabancı temsili ile yeni önyargıların oluşturulması, eski önyargıların ise kuvvetlendirilmesi arzu edilmektedir.*
>
> • *Hiyerarşik düzende alt basamağa yerleştirilen yabancının temsili; bu kategoride yabancının hiyerarşik düzende içinde yer aldığı ve alt sınıf mensubu olduğunu vurgulayan filmlerdeki temsili kastedilmektedir.*
>
> • *Egemen düzen tarafından kovalanan ve yardıma muhtaç olan yabancının temsili; bu kategoriye dâhil edilen filmlerde yabancı egemen sistem tarafından kovalanan*

ve tehdit edilen bir varlık olarak gösterilmektedir. Buradaki amaç izleyicinin duygularına hitap ederek acıma hissi uyandırmaktır.

- *Bir komedi unsuru olarak yansıtılan yabancının temsili; yabancı hakkında gülünebildiği sürece hiyerarşinin farklı bir biçimi yaratılmakta ve böylece yabancı tehlikeli bir varlık olarak algılanmamaktadır. Diğeri hakkında gülebilmek, onun üzerinde hâkimiyet kurulabileceğini göstermektedir".*

1980'lerde İngiltere'de Siyah-Britanyalı filmler, Fransa'da Kuzey Afrika kökenlerinin incelendiği filmlere benzer göç bilinciyle göçmen toplulukların sorununa değinen ve bunu merkezine alan filmlerde artışlar yaşanmıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde Avrupa'ya göç eden sinemacılar kamera arkasına geçerek film üretimine başlamıştır. 2000'li yıllara girildiğinde göç filmlerinde artış yaşanmıştır ve çeşitlilikleri artmıştır. Özellikle çok kültürlülük, melezlik üzerine duran filmlerde gözle görülür bir artış yaşanmıştır. Göçmen filmleri başlığı altında yer alan filmler, mekân, tema, dil kullanımı vb. gibi belirli uylaşımlar geliştirmeye başlamıştır (Yaren, 2015: 208-211). Göçmen sineması, aksanlı sinema, ulus aşırı sinema, diasporik sinema vb. kavramlar kendi içinde dönem dönem ayrılıklar gösterse dahi geniş çerçevede kavramlar bir çatı altında toplanmaktadır. Spesifik özellikleri ve bazı yönleriyle birbirinden ayrılmış olsalar da genel itibariyle aynı yöne bakan filmlerdir. Bu filmlerin en belirgin özelliği ulusal belirli bir sinema içerisine dâhil olmamalarıdır.

Naficy'e göre Batı'da etnik kökene sahip olan bireylerin yaptığı aksanlı sinema iki temel dönemde varlığını ortaya çıkarmıştır. İlk ortaya çıkışı 1950 sonu 1970 ortalarına kadar olan dönemdir. Bu dönemde Üçüncü Dünya ülkelerinde gerçekleşen sömürgeci faaliyetlerin ortadan kalktığı, ve II. Dünya Savaşı sonrasında ülkelerin iş gücü ihtiyacı duyduğu döneme karşılık gelmektedir. Özellikle bu dönemdeki atmosferi Dünya Savaşları sonunda Üçüncü Dünya ülkelerinde sömürge karşıtı olan hareketler etkilemiştir. İkinci dönem 1980'lerde ortaya çıkmıştır. 1990'lardaki milliyetçilik, sosyalizm ve komünizm gibi hareketlerin başarısızlığının bir sonucu olarak küresel ekonominin ortaya çıkmasına neden olan olaylar, İslam dininde militan saldırgan tutumun sergilenmesi, dini-etnik savaşların tekrardan başlaması ve ulus devlet algısının parçalanmaya doğru ilerlemesi ve Avrupa, Avusturya ve Avusturalya'daki Batılı olmayan göçmenleri teşvik eden Amerika'nın yürüttüğü politika, medya ve gelişen teknoloji ile olmuştur (Naficy H. , 2001: 10, 11). Alıntıda belirtilen nedenlerden ötürü gerçekleşen göç hareketleri ve anavatanı terk etme durumları aksanlı sinemacıların ortaya çıkmasını sağlayan postkolonyal dönemin ürünüdür. Bireylerin, toplulukların belirtilen nedenlerle gerçekleştirdikleri yer değiştirme ürettikleri ürünleri etkilemiş ve kendine özgü bir anlatım yapısına sahip sinemayı ortaya çıkarmıştır. Sonuçta göç ederek üretilen bütün filmler aksanlı sinema altında

değerlendirilmemektedir. Geçmiş dönemde Hollywood'a göç eden yönetmenler vb. gibi göç eden yönetmenlerin çekmiş olduğu filmler aksanlı film ya da aksanlı yönetmen olarak anılmamaktadır. Günümüzde dahi Amerikan, Avrupa vb. birçok sinemada farklı etnik kökene sahip yönetmenler film üretmektedir. Fakat bunlar aksanlı sinema ve aksanlı film olarak anılmamaktadır. İki kavramı içine alan göç olgusu ve bireylerin göç ile birlikte ürettikleri filmlerin aksanlı sinemaya ne şekilde dahil olacağını belirlemek oldukça hassastır. Bu noktada Naficy'nin belirlemiş olduğu kriterlerden faydalanmak gerekmektedir.

Naficy bir filmin aksanlı film olabilmesi için belirli kriterleri karşılaması gerektiğini "*Aksanlı Sinema*" isimli kitabında yapmış olduğu aksanlı stilinin unsurları tablosu ile vermiştir. Onun yapmış olduğu tablo şu şekildedir; (Naficy H. , 2001: 289-292)

AKSANLI STİLİN UNSURLARI	
UNSURLAR	**KURUCU UNSURLAR**
GÖRSEL STİL	***Genel Özellikler:***
	Eşzamanlı olarak spontanelik/doğaçlamalar ve kaygılı bir biçimcilik sergilenir
	Eyleme kıyasla daha çok kelimeler ve duygular tarafından yönlendirilir
	Düzensiz tempo, tamamlanmamışlık, bazen kaba ve amatörce bir estetik yaklaşım, kesin bir kapanışın eksikliği
Mizansen Düzenlemesi	***Çerçevede Görülenler:***
	Genellikle gerçek mekânlar
	Klostrofobik ve genellikle etnik kodların yer aldığı iç mekânlar
	Uçsuz bucaksız dış mekânlar, anavatandan manzaralar, doğa, anıtlar
	Sınırdan geçmeye ait alanlar: havalimanları ve limanlar, tren ve otobüs istasyonları

Güdülenmiş Sahne Dekorları	Anavatan ve geçmişe dair fetişize edilmiş objeler
Aydınlatma Şeması	Açık ve kapalı film biçimleriyle uyumlu
Filme Alma Biçimi	İmgenin özellikleri
Çerçeveleme	Genişliği, olasılıkları ve coşkuyu vurgulayan açık form
	Açık form vurgulayan açıklık, olasılık, coşku
ANLATI YAPISI	***Kurgu, Ses ve İmge İlişkisi:***
Sözlülük	Söz, ses ve işitsellik vurgulanır
Kaligrafi/Başlık	Anadilde ya da çeviri metinler ekranda/perdede görülür
Çokdillilik	Filmde birden fazla dil konuşulur/yazılarla kullanılır
Çokseslilik	Doğrudan, dolaylı ve üçüncü şahıs aracılığıyla dolaylı olarak çeşitli sesler sunulur
Eş zamansızlık	Kasıtlı olarak ses ve görüntünün eşzamanlılığının bozulması
	Diegetic zaman ve mekânın devamsızlığı mektupsal araçlar (Naficy bunları mektup, not, e-mail, telefon görüşmesi, video olarak örnekler), anılara yapılan flashbackler ve özlem anlatılarıyla senkronize hale gelir
Dış Ses Öykülemesi	Genellikle yönetmen ya da onun yerine geçen bir kişi tarafından dış ses öykülemesi sağlanır
Yerli Müzikler	Diegetic veya non-diegetic olarak kullanılır
Epistolarite	İletişim eyleminin mektup, telefon, kaset ve bilgisayar kullanarak gerçekleştirilmesi
Yan Yana Koyma	Gerçeklikleri/olasılıkları analitik ve eleştirel biçimde yan yana

	koyma
	Soy ilişkileri ve rıza ilişkileri (göçmenliğe/sürgüne/diyasporaya dayanan) eleştirel olarak yan yana konularak mekân, zaman, kültürler ve toplumlar arasında bir kıyaslama yapılır
	Kamusal tarihin bireysel bellek ile yan yana konulması
Anlatının Mekân ve Zamanı	Üç biçimdedir: zamansızlık/sınırsızlık, klostrofobi/çağdaşlık, geçişken zaman ve mekân
Özdüşünümsellik	Sürgünlük ve film yapım süreci hakkında özdüşünümsel yaklaşım
Hafıza/Nostalji	Çocukluğa ve anavatana ait hafıza ve nostalji duygusu genellikle olay örgüsünü, flashbackleri ve karakterin eylemlerini şekillendirir
Tamamlanmamışlık	Tamamlanma, kapanışa ulaşmada yaşanan zorluk
Yapılandırılmış Yokluklar	Anlatısal tutarsızlık ve karmaşaya karşı görece tolerans gösterilir.
Yapılandırılmış devamsızlık	Bazı karakterler, insanlar, mekânlar kayıptır, eksiktir
Sınır Estetiği	Çok odaklılık, eşzamanszlık, parçalı anlatılar, çoklu öznellik, shifters, eleştirel mesafe
Üçüncü Sinema Estetiği	Tarihsel bilince sahip, politik yönden dahil olan, eleştirel farkındalığa sahip, genellikle hibritleşmiş zanaatkar üretim biçimi
Zamansal Gecikme	Filme alma ve kurgulama arasında, filme alma ve seslendirme arasında, film projeleri arasında
KARAKTERLER/OYUNCULAR	***Karakter türleri ve özellikleri:***
Aksanlı Konuşma	Çokdilli karakterler hâkim dili aksanlı olarak konuşur
Kimlik ve Performans	Kimlik ve kimlik performansı arasındaki kaymalar
Yabancılar (Dışarıda Kalanlar)	Karakterler genellikle yabancıdır, yabancılaşmıştır, kaçaktır,

	yalnızdır ve tek başınadır
Shifters	Bağlama göre yaşayan, değişen karakterler
İkilik	Aktör olmayanlar ve kendini canlandıran karakterler sıklıkla kullanılır
Oyuncular	Yönetmenlerin kendi görüntü ve seslerini temsil etmesi
KONU/TEMA/OLAY ÖRGÜSÜ	***Tekrarlayan Konular/Temalar/Olay Örgüleri***
Ev/ Yurt Arama Yolculuğu	Ayrılışa, yola çıkmaya, sürgüne sebep olan olaylar, yurt arayışı
Evsizlik/ Yurtsuzluk Yolculuğu	Amaçsızca dolaşmak, sürekli yerinden edilmişlik hali, evsizlik/yurtsuzluk
Eve/ Yurda Dönüş Yolculuğu	Dönüş, dönüş arzusu, dönüşün imkansızlığı, dönüşün sahnelenmesi
Kimlik	Bölünmüş kimliğin tamamlanması ve bütünlük sağlanması amacıyla gösterilen çaba
	Kimlik performansı
Aile	Çok büyük baskı altındaki bir birlik
Tarihselleştirme	Kişisel/ulusal tarihe dair açıklamalar, anlatımlar yapma çabası
Gerçeklik	Neyin gerçek ve görünür olduğuna dair ikircikliklik, belirsizlik
Sürgün, Yerinden Edilme	Yersiz yurtsuzlaştırma, ait olmama ile ilgili düşünceler, kaygılar
DUYGU YAPILARI	***Sürgün kişi ile ilgili filmlere kodlanmış yadsınamaz bir dizi kişisel ve sosyal tecrübeler:***
Duyarlılıklar	Birbirine zıt ikilikler arasındaki salınımlar: disfori/öfori, distopya/ütopya, evlilikten ve cinsellikten kaçınma/kutlama yapma
	İkircikliklik ve eşzamansızlığın onaylanması ve bundan mazoşist zevk alma

	Arttırılmış şehvet, duygusallık, nostaljik özlem
Sinestezi	Farklılığın, kaybın, özlemin ve sürgünün işaretçileri olarak duyu merkezindeki tüm duyulara verilen dikkat
Geçmişe Dönüklük	Olay örgüsü ileri akarken karakterler ve film geriye/geçmişe bakar
Hâkim Ruh Hali	Melankoli, anomi, korku, panik
Sınırda Olma	Psikolojik durumlar ve sosyal formasyonlar arasında yaşamak
Arada Kalmışlık	Dillerin, ulusların, uygulamaların, kültürlerin estetik sistemlerinin kesişiminde yer alma
Hibritlik	Diğer kültürleri ve pratikleri seçici olarak kendine mâl etmek ve onları bir gerilim içerisinde tutmak
Çok Odaklılık	Çoklu bilişsel sistemler ve kültürel yönelimler hakkında eşzamanlı farkındalık ve erişim
Politiklik	Her şeyi politik olarak yorumlamak
Eşzamanlılık	Zaman ve mekânın eşzamanlılığına dair farkındalık
Dokunsallık	Dikkatle düşünme yerine dikkati dağıtmaya dayanan algılar
	Ses, ekran, kültürler, jestler, görünümler ve doğa dokularına vurgu
Göçebe duyarlılıklar	Zaman özneldir, döngüseldir, eşzamanlıdır
	Güçlü bir yersizlik/yerinden edilme hissi
	Görülmeyen güçlere, büyüye inanç
Yalnızlık	Yalnız karakterler ve yönetmen, yalnız üretim biçimi
YÖNETMENİN/FİLM YAPIMCISININ KONUMU	***Biyografik/Sosyal/Sinematik Konumu***

Kültürel/ Sosyal Konum	Film yapımcısı eşikte, arada kalmış bir figürdür
Otobiyografi	Film yapımcısının biyografisi, tarihi ve öznelliği filmde yer alır
Kendine İthaf	Filmde yazar, anlatıcı ve özne genellikle iç içe geçer
Autheur Yaklaşımı	Film yapımcısı filmde birden fazla işlevi yerine getirerek autheurlüğü aşırı belirler.
ÜRETİM BİÇİMİ	***Film ve Videonun Üretim, Dağıtım, Gösterim ve Alımlanması***
Alternatif/Bağımsız	Zanaatkâr, kolektif ve ulus ötesi üretim biçimleri
Minor Sinema Uygulamaları	Yersiz yurtsuzlaştırılmış dil, politik söylem, kolektif üretim ve tüketimin kullanılması
Bileşik Yöntem	Film yapımcısı yapım öncesi aşamadan gösterime kadar her alanda filme dahil olur
Çoklu Fonksiyon	Film yapımcısı başlangıçtan bitişe kadar birçok görev alır
Alternatif Dağıtım Kanalları	Butik, alternatif, akticist, etnik, mikro dağıtıcılar aracılığıyla
	Genellikle video kanalları üzerinden dağıtılır, internet yayıncılığı yükseliştedir
Gösterim Alanları	Repertuar sinemaları, sanat sinemaları, müzeler, üniversiteler, etnik/diasporik/sürgün kültürel kurumlar
Finansman	Çeşitli kaynaklar: ulusal ve uluslararası TV kanalları, kamu ve özel finansman kuruluşları, etnik ve kişisel kaynaklar
Seyirci Konumlanması	Film, bazen birbiriyle çelişen çeşitli izleyicilere hitap eder: etnik konular, etnik topluluklar, ulusal topluluklar, uluslararası izleyiciler
Seyirci Aktivitesi	Ekranın eşzamanlı olarak izlenmesi ve okunması

Tablo 1: Naficy Aksanlı Sinema Tablosu

Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinemanın çatısı oluşturulurken sürgün, diasporik ve etnik kimlik türlerini ayırt etmek gerekmektedir. Başlıklar şeklinde değerlendirilen bu kavramlar tamamen birbirinden ayrılmış değildir. Üç kavram zamanla birbirinin içine girerek keskin ayrımlardan uzaklaşmıştır. Bu üç kavram ve sınıflandırmayı birbirinden ayıran özellikler ve farklar varolmasına rağmen belirli ortak özellikleri paylaşmaya devam etmektedir.

1.3.1.1. Sürgün Film ve Film Yapımcıları

Kelime anlamı olarak sürgün cezai yaptırım olarak belli bir yerin, bölgenin dışında tutulan veya belli bir yer veya bölgede oturan kimse olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2021). Sürgün koşullara bağlı iç sürgün ve dış sürgün olarak iki farklı şekilde tanımlanmaktadır. Bu çalışmadaki sürgün terimi dış sürüne karşılık gelmektedir. Dış sürgün terimi içinde bahsedilen sürgün kavramı kendi ülkelerini gönüllü veya gönülsüz terketmek zorunda kalan ve önceki ve şimdiki yerleşim yerleri ve kültürleriyle ikircilik bir ilişki içinde olan birey ve gruplardır. Sürgün filmi üreten film yapımcıları ve yönetmenleri anavatana dönseler bile bunu filmlerinde tasvir ederken geriye dönüşü güçlü bir arzu şeklinde yansıtmaktadırlar. Arzu nesnesi olarak konumlandırdıkları anavatanı ses, görüntü vb. özellikler ile fetişleştirme yoluna gitmektedirler. Sürgün yönetmenleri ve onların çekmiş oldukları sürgün filmlerinde kendilerinden ziyade vatanları ve insanları temsil etme eğilimi göstermektedir. Sürgün olma durumu sürgünde üretim yapan üreticinin yaratıcılığını teşvik etmiş ve en çok edebiyat ve sinema alanında ürünler üretilmiştir. Dış sürgün yaşayan bireyler soy ilişkileri ve sürgünü geçirdikleri toplum ile aralarında olan ilişkiyi eserlerinde sürekli teste tabi tutmaktadır. Eserlerinde eski ve yeni karmaşası kendini gösterir ve bu karmaşa hibrit yapı içinde aşırılıklarla sunulmaktadır (Naficy H. , 2001: 11-13). Sürgün sineması ürünlerinin teması yoğun olarak "geri dönme arzusu"dur. Fetişleştirilen sesler, imgeler aracılığı ile filmlerde memleket temsilleri ya da memlekete geri dönme yolları verilmektedir (Kolker, 1999: 74). Naficy sürgün film ve film yapımcılarının geçmiş ve şu anki hayatından referanslarla filmlerini üretiğini belirtmektedir. Özellikle üretilen filmlerde koparılmış olmanın yarattığı ruh haline bağlı kalarak anavatanın temsili fetişleştirilmekte ve arzu duyulan şey olarak temsil edilmektedir. Anavatanından koparılmış olma durumu filmlerde anavatan öğelerinin kullanılması ve filmin konusu içine sıla olgusunun yerleştirilmesiyle kendini belirgin şekilde göstermektedir.

Sürgünde eser üreten gerek sanatçıların gerekse sinemacıların bakışları anavatana doğrudur. Sürgünde üretilen bütün eserlerde böyle bir yönelim görülmese dahi sürgünlük ruh hali ve bunun yarattığı üretim, temsil şekilleri sanat eserlerinde sıklıkla kendini göstermektedir. Sürgünde üretilen eserler buna filmlerde dahil yer değişikliğini vurgulamak adına ekstra çabaya girerek bunu bir mesela

halinde bireylere sunmaktadır. Sürgünün getirisi olan arada kalmışlık durumunu ve yerleştikleri ülkelerdeki kültürlerle yaşanılan çekişme hali filmlerde temsil edilmektedir. Sürgündeki bireylerin yaşadıkları koşullar bir yandan onların yaratıcılığını desteklemektedir (Kültür, 2017: 7). Sürgünün doğurduğu ruh hali ile birlikte film üreten sinemacıların eserlerinde anavatana yöneltilen bakış, umutsuzluk hali ve sanatçıların yaşadıkları kültürel çarpışmalar onları eserlerini üretim aşamasında olumlu yönde etkileyerek yaratıcılıklarına katkı sağladığı yorumu yapılabilmektedir.

1.3.1.2. Diasporik Film ve Film Yapımcıları

Köken olarak Yunanca'ya dayanan diaspora kelimesi anavatanından ya da kendi devletinden ayrılmış veya farklı ülkelere dağıtılan ve bu dağılma ile kendi ulusal kimliklerini koruma yoluna giden uluslar/milletler için kullanılmaktadır. Etnik, dini, ulusal özellikler ile birbirlerine bağlı olan toplulukların topraktan bağımsız olarak örgütlenme durumu olarakta açıklanmaktadır (Dufoix, 2011: 13-27). Tarihte bu kavrama karşılık gelen ilk örnekler Musevi, Ermeni, Grek diasporalarıdır. Diaspora için göç zorunluluktur. Diaspora toplumlar için önemli kriterlerin başında toplumsallık gelmektedir. Klasik diaspora toplulukları öteki olarak konumlananla karışmamaya dikkat etmektedir. Modern diaspora olarak adlandırılan kolonyolizm ve işçi göçü sonucunda ortaya çıkan cemaatler genellikle toplumsal kategori şeklinde belirtilmemektedir. Modern diasporlar göçmen, mülteci vb. şekilde anavatanında ayrılmak zorunda kalan bireyleri ifade etmektedir. Modern diaspora ve klasik diaspora arasında olan en belirgin fark iki grubunda anavatan ile kurdukları ilişkilerdir (Kaya, 2000: 56, 57). Her iki diaspora için de önemli olan anavatandır. Anavatan üzerine yapılan tanımlama ve ona yüklenen anlam klasik diaspora ve modern diasporayı ayırt etmektedir.

Safran, "*Diasporas in Modern Societies*" adlı çalışmasında bir cemaatin/toplumun diaspora olabilmesi için 6 maddeyi karşılaması gerektiğini söylemektedir. Bu maddeler şu şekilde sıralanmaktadır (Safran, 1991: 83, 84);

- Toplumun/cemaatin avatanının dışında en az iki ayrı çevresel mekanda konumlanması
- Kopup geldikleri anavatanları hakkında hatıralara, değerlerine sahip olmaları ve bunları sürdürüyor olmaları
- Yaşamlarını şu anda sürdürdükleri/yerleştikleri toplum tarafından kabul göremediklerine inanmaları
- Anavatana geri dönme arzusunu sürekli barındırmaları

- Avatanlarından başka ülkere gelseler dahi anavatanın zenginliği ve refahı için emek vermeleri
- Azınlık olma durumunun anavatan ile aralarındaki ilişki üzerinden açıklanması

Sürgünün alt yapısında olduğu gibi diasporanın da temeli travma, kopma ile başlamaktadır. Nüfusların anavatanlarının dışındaki yerlere dağılmasını içermektedir. Anavatandan bu uzaklaşma hali kimi zaman zorunluluktan değil ticaret, çalışma veya sömürge ve emperyal arayıştan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle diasporik haraketler daha çok motive edici faktörlerle bağdaşlaştırılarak açıklanmakta ve sınıflandırılmaktadır. Robin Cohen yaptığı çalışmada disporayı belirli sınıflara ayırmaktadır. Bu sınıflar şu şekildedir; kurban/mülteci diasporası, emek/hizmet diasporası, ticaret/iş diasporası, emperyal/sömürge diasporası, kültürel melez diaspora (akt. Naficy H. , 2001: 14). İki kimliğin bir araya gelmesi ile oluşan melez hibrit kimlik diasporik kimlik olarak tanımlanmaktadır (Hıdıroğlu & Yıldırım , 2018: 1371). Diaspora sürgün ile benzerlik gösterdiği yönün başlangıcı kopma, kırılma ile gerçekleşmesidir. Cohen'in diaspora ile alakalı yapmış olduğu bu sınıflandırma diasporada varlığını sürdüren bireylerin anavatanlarından ayrılmadan önce bir kimliğe sahip olduğu ve diasporda yaratılan yeni kimlik ile eski kimliği harmanlayarak hibrit bir yeni kimlik oluşturduğu yorumudur. Diaspora, sürgün ile benzerlik gösteren bir temele sahip olmasına rağmen onun yarattığı sıkışmış ruh haline nazaran daha uyum sağlamaya yöneliktir.

William Safran yapmış olduğu çalışmada diasporaya Cohen'den farklı bir bakış getirmektedir. Safran'a göre diaspora bireylerin kendileri veya atalarının birden çok farklı- yabancı bölgeye dağılmaları sonucunda kendi kollektif bilinçlerinin korunması, yer değiştirdikleri toplum tarafından kabul edilmenin mümkün olamama durumu, anavatanlarına geri dönüş rüyası, kökenlerinin varlığını korumak için yerleştikleri ülkede kollektif bir bilinçle hareket etme zorunluluğu olarak açıklanmaktadır (Safran, 1991: 83). Cohen'den farklı olarak Safran bireyin anavatanından uzaklaşıp yerleştiği toplum ile hibrit bir kimlik oluşturmasının imkansızlığını vurgulamaktadır. Yapmış olduğu çalışmasında açıkça bireyin şu anda yerleştiği toplumun onu kabul etmesinin imkansız olduğu ve bu durumun anavatana dönme arzusunu fetişleştirdiği görülmektedir. Bireyler göç ettikleri topluma kabul edilmeme inancını yoğun olarak hissettikleri için içlerinde yurduna dönme arzusunu barındırmaktadır.

Bireysel ve kollektif olmayı bir tercih olarak sunan sürgünün tam tersine diaspora ortaya çıkışı ve varoluşu itibari ile zorunlu olarak kollektif bir yapıdadır. İdealize edilerek oluşturulan anavatan kimliği ortak hafızadır ve diasporik kimlikler ondan beslenmektedir. Sürgündeki bireyler anavatanlarıyla birincil ilişki halinde oldukları için dikey bilinçteyken diasporadaki bireylerin bilinçleri yataydır ve çok bölgelidir. Bu bilinç yalnızca anavatandan ibaret değildir. Oluşturulan bu

kollektif diasporik bilinç yurttaş topluluklarıda içine dahil etmektedir (Naficy H. , 2001: 14). Naficy'in sürgün ve diaspora bilinci arasında yapılan bu ayrım doğrudan çokluk ve melezlikle alakalıdır. Diasporadaki bireyler yerleştikleri toplum bilincini varolan bilinçleri ile birleştiren bir yapıda üretim sağladıkları için yatay bir şekilde çok kültürlü bir oluşumu beraberinde getirmektedir.

Sheffer zorunlu veya gönüllü göçün sonucu olarak gelişen devlet ve diaspora arasındaki ilişkiyi bir toplumun birden fazla ülkeye yerleşmesi, toplulukların birbiri ile iletişim halinde olması ve kollektif kimlik ile hareket etmeleri üzerine kurgulanmıştır (Sheffer, 2003: 9, 10).

Diasporik sinemacılar yapmış oldukları filmlerde yalnızca anavatanı odak noktalarına almazlar. Bu sinemacılar anavatana bakışın yanında yerleştikleri topraklarla ve diğer diasporik toplumlarlada ilgilenmektedirler. Sürgün ve diaspora arasındaki melezlik farkı filmler arasındaki farklılığı şekillendirmektedir. Sürgün filmlerinde ikililik ve çıkarma durumları üzerinde durulurken diasporik filmlerde dikkat çeken yönelim çokluk ve toplanmadır (Naficy H. , 2001: 14,15). Diasporik filmlerde olan bu çok taraflı bakış hali filmlerde aksanı mevcut kılarak aksanlı sinema olgusunu belirgin hale getirmektedir.

Diasporik filmler genellikle ulusötesi filmler olduğu için bu eserler bağımsız olup yönetmenler film yapım sürecine farklı şekilde müdahale etmektedir. Diaspora sinemasının oluşturduğu stili maddeler şeklinde açıklamak mümkün değildir. Diasporik filmlerin tanımında olduğu gibi keskin çıkarımlar ve yargılarda bulunulmamaktadır. Bütün sanatsal faliyetler ve sinemada olduğu gibi diasporik filmler toplumsal ve kültürel iklimlerden etkilenmektedir (Deriormanlı, 2006: 71).

Diaspora sinemasının en önemli özelliklerinden biri çift dilli yapısıdır. Bu filmlerde mutlaka iki ses vardır ve miras taşıma özelliğine sahiptir. Diaspora sinemasında dili kimliksiz bir şekilde vermelerinin öncelikli nedeni toplumun bütün kesimlerini ulaşılabilmeyi sağlamaktadır. Her aksan kullanan film diasporik film kategorisine girmemektedir. Fakat her diasporik film aksanlı sinema içerisindedir. Filmlerde de bu aksan dil üzerinden verilmektedir. Diaspora sinemasında dil önemli unsurlardan biri olduğu gibi müzikte önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Diaspora filmlerinde kullanılan müziklerin büyük çoğunluğu anavatan müziğidir ve bireylerin yaşadığı toplumla olan kültürel farklarını nitelendirmek için kullanılmaktadır. Diasporik filmlerdeki tema önemli noktalardan biridir. Yönetmenin yurdundan edilmişliğinin ruh halinin yansıtıldığı filmlerde vatan ütopik olarak betimlenmektedir (Deriormanlı, 2006: 72-75). Diasporik filmler belirli özellikler ile kendini konu ve işleniş olarak farklı içerikli filmlerden ayırmakta ve kendince alanında belirgin hale gelmektedir.

Diaspora ve sürgün sineması bazı yönlerden birbirine benzediği gibi bazı yönlerden birbibirinden ayrılmaktadır. Sürgün filmlerinde bireyler kişisel ve kollektif bilinç taşıyabilme ihtimal

dahilinde iken diasporik filmlerdeki bireyler kollektif kimliğin taşıyıcısı konumundadır. Diasporada yaşayışlarını sürdüren bireyler yerleşilen ülkenin düşmanca/ tepkili tutumlarına karşılık kültürel ve ayırt edici bir bilinç sergilemektedirler (Kültür, 2017: 8). Bu yorumlara bakılığında diaspora sinemasının ulusaşırı sinemanın göçmen tarafını işaret ettiği görülmektedir. Diasporalarda yaşayan bireylerin oluşturdukları ikili kimlik yapısı filmlere yansımaktadır. Filmler bu ikili kimlik yapısından beslenerek anlatısını oluşturmaktadır.

1.3.1.3. Postkolonyal Etnik ve Kimlik Film ve Film Yapımcıları

Bu kategori içerisinde yer alan yönetmenler 1960'lardan beri Batı'da beyaz olmayan ya da Amerika'da etnik göçmen olmaları, sömürge sonrası göçmen doğmuş olma durumları üzerinden varlık göstermeleri ile ayrışmaktadır. Ev sahibi ülkede olan etnik ve ırksal kimliklerin vurgulanması açısından diasporik film ve film üreticileri farklılık göstermektedir. Werner Sollors'un "Amerika kültürlerinin merkezi dramı" olarak açıkladığı soy ilişkisi, soy ve etnik kültür ile rızaya vurgu yapan çalımalarda ortaya çıkan şeyi ele almayı tercih etmektedir. Diğer bir değişle biri varlıkla ilgiliyken diğeri oluşla ilgilidir, biri uzlaştırıcı iken diğeri tartışmacıdır. Postkolonyal etnik kimlik filmlerindeki ev sahibi konumu sürgün ve diasporik filmlerden farklıdır. Bu tarz filmlerde anlatılan farklı yerde merkezlenmektedir. Postkolonyal etnik kimlik sineması temel sorunları kodları arasında "tire siyaseti" gelmektedir. Ten renklerinlerinden kaynaklanan farklılıklar gün geçtikçe yerini "tireli" kimliklere bırakmıştır. Modernleşen toplum ile ortaya çıkan Afro-Amerikan, Latin-Amerikalı, Asyalı-Amerikalı gibi "tireli" kimlikler ideolojilerin homojenleştirici gücüne karşı bir savunma/direniş olarak yorumlanmaktadır. "Tireli" kimliklerin ortaya çıkartığı çoklu kültür ve karma kimlik hali olumsuzluklarıda içinde barındırmaktadır. Tire kavramı eşit ama tam değil, eksik, asla tam olamama gibi durumları ve etiketlemeleri de beraberinde getirmektedir. Tire bunların yanında bölünmüş zihin ve kimlik, iki kültür arasında felç olma durumunuda içerebilmektedir. Bu kategori içerisinde olan film yapımcıları geçmişi kurtarmakla ya da geçmişi dayatmakla ilgilenmemektedirler. Genellikle kendi kimliklerinde olduğu gibi parçalanmış deneyimleri ve tarihlerini fetişleştirme yolunu gitmektedirler. Kimlikleri arasında yer alan kısa çizgiyi vurgulayarak terimlerde sorun yaratıp onu temsil etmektedirler. Terimler grubun farklı üyeleri arasında ittifak üretmesine yardımcı olurken çeşit ve örnekleri artırabilmektedir. Örneğim Asyalı-Amerikalı kavramı Filipin, Vietnam, Kamboçya, Çin, Kore, Japonya gibi kültürel ve ulusal olarak farklı kökenlerden gelen insanları kapsamaktadır (Naficy H. , 2001: 15-17). Postkolonyal etnik kimlik sinemasının odaklandığı şey şu an yaşayışını devam ettirdiği ülkenin yaşam ve gereklilikleri üzerine durmaktadır (Özkoçak, 2019: 435). Postkonyal etnik ve kimlik filmleri ve sinemacıları hem etnik hem diasporiktir.

Naficy'nin üç bölüm altında incelediği aksanlı sinema kavramı içindeki bu ayrım belirtildiği üzere anavatana bakış ile doğrudan alakalıdır. Sürgün sineması filmlerde öncelikle sürgüne devamında anavatana odaklanmaktadır. Diasporik sinema anavatan ile dikey ilişkiler halindeyken kendinden farklı olan toplumlarla yatay ilişkiler yürütmektedir. Postkolonyal etnik ve kimlik sinemacılar diğer iki başlıktan farklı olarak dün ait olduğu yer ile alakalı değil bugün burada yaşadığı, film ürettiği ülkeye odaklanmaktadır. Post kolonyal kimlik geçmişten günümüze değişen ve dönüşen kimlik ile ilgilenmektedir.

Aksanlı sinema, diasporik sinema, göçmen sineması vb. kavramlarla açıklanan ulusaşırı sinema örneklerinin büyük çoğunluğunun Avrupa veya Avrupa'ya yerleşen göçmen grup ile alakalı olduğu kolaylıkla tespit edilmektedir. Bu kategori içerisinde değerlendirilen filmlerin büyük çoğunluğu Avrupa'ya göç eden veya bir şekilde Avrupa ile kurduğu ilişkilerle film üretimi gerçekleştiren kişilerin ürünüdür.

2.BÖLÜM : TÜRKİYE'DE SELF ORYANTALİST SİNEMA VE AVRUPA'DAKİ TÜRKİYE KÖKENLİ YÖNETMENLERİN AKSANLI SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

Birinci bölümde ayrıntılı olarak incelenen self oryantalizm, self oryantalizm ve sinema ilişkisi çalışmanın temelidir. Çalışmanın bu bölümünde Türkiye ve Türk sineması üzerinden self oryantalist temsilin Türkiye özelinde ne şekilde gözüktüğü ve sinemanın bunu ne şekilde kullandığını tespit etmek amaçlanmıştır. Türkiye kültürü ve tarihi özelinde ele alınacak olan self oryantalizm ve sinema ilişkisini bu bölümde incelemek üçüncü bölümdeki aksanlı sinema üzerinden yapılacak olan self oryantalist incelemede yol gösterici olacaktır. Ayrıca yurt dışına en yoğun göçün yaşandığı Almanya dışında kalan İtalya, Fransa, Avusturya ve Belçika ülkelerinde film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin filmleri analiz edilerek aksanlı sinemanın Türkiye kökenli bireylerin üretiminde ne şekilde olduğu incelenecektir. Yurt dışında film çeken Türkiye kökenli yönetmenler ve Türkiye'de çekilen filmler ile Almanya'da Türkiye kökenli yönetmenlerin çektiği filmlerin benzerlikleri ve farklılıklarını tespit etmek için bu analize başvurulmuştur. Karşılaştırma yapabilmek ve Türkiye özelinde aksanlı sinemanın yönelimini ortaya çıkartmak ve üçüncü bölümde self oryatalizmi de için alacak analize çalışmayı hazırlamak adına bu bölümde Almanya dışında kalan Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerinin sinemasına açıklık getirmek çalışmayı daha anlaşılır kılacaktır.

Türkiye çeşitli siyasal, sosyal ve ekonomik nedenlerden ötürü yurt dışına belirli dönemlerde göç vermiş ülkelerden biridir. Sosyo-kültürel hayat ve sinema paralel olarak incelendiğinde çeşitli nedenlerden ötürü yurtdışına göçen bireylerin ilerleyen dönemlerde göç ettikleri ülkelerde aksanlı sinema örnekleri verdikleri görülmektedir. Bu çalışmanın üçüncü bölümünde Almanya örneğine geçmeden önce Türkiye ve aksanlı sinema kavramına odaklanarak ülke ve ırk olarak aksanlı sinemayı nereden ve neden yakaladığımızı incelemek üçüncü bölüme geçildiğinde Almanya özeline inmeyi ve incelemeyi daha anlaşılır kılacaktır.

2.1 Türkiye'de Self Oryantalist Sinema

Oryantalizm, Batı ile Doğu yani Avrupa ile Asya arasındaki farklılıkları daha belirgin hale getirmeye çalışmaktadır. Batı'ya karşı güçsüz konumda yer alan Doğu, Batı tarafından belirli dayatmalara ve temsillere maruz bırakılmaktadır. Doğu'nun Batı tarafından ortaya konulan temsil şekilleri ile Batı karşındaki güçsüzlüğü, farklılığı gözler önüne serilmektedir (Said, 2013: 216). Self oryantalizm kendi içinde ötekiyi üretmektedir. Bu kavramla kimin daha çok Doğulu olduğu üzerinde durulmuş, tartışılmış ve oryantalizm kavramı genişletilmiştir. Modernleşme, ileri gitme Batılı ile alakalı olan olarak görüldüğü için Türkiye dahil birçok Doğu ve Üçüncü Dünya ülkesinde Batı'ya ayak uydurmak için onun kılavuzluğunda kendi geri kalmışlığını telafi eden ülkelerin takındığı tutum

olarak tasvir edilmektedir. Bu durumun ortaya çıkması Said'in ortaya koyduğu örtük oryantalizm ve açık oryantalizm kavramları ile doğrudan alakalıdır. Doğulu ülkeler ve Üçüncü Dünya ülkeleri kendilerini göstermek amacıyla Batı'nın oryantalizm ile oluşturmaya çalıştığı algı ve tutumu self oryantalizm ile yeniden üretilmektedir (Hira & Yıldırım, 2016: 46). Resim sanatında Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" ve "Ab-ı Hayat Çeşmesi" tablolarında Türk'ü Batılı gözüyle resmedip self oryantalist bir tutum segilemesinde (Germaner & İnankur, 1989: 85) olduğu gibi Doğulu toplumların kendilerini Doğululaştırması ya da Batı'nın gözünden kendilerini temsil etmesi olarak isimlendirilen self oryantalizm, farklı bir sanat dalı olan Türk sinemasında karşımıza çıkmaktadır.

Türk sineması tarihin belirli dönemlerinde self oryantalist tutuma filmlerinde yer vermiştir. 1990'lı yıllarda ortak yapımlı filmlerin artması ve Eurimage desteğiyle çekilen filmlerin sayılarında artış yaşanması ile self oryantalist temsillerin Türk sinemasında gözle görülür şekilde arttığı tespit edilmiştir. Türk sinemasında self oryantalist temsili görünür hale getirmek amacıyla Tunç Okan'dan *Otobüs* (1974), Mustafa Altıoklar'dan *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996), Ersin Pertal'dan *Kuşatma Altında Aşk* (1997), Mahsum Kırmızıgül'den *Güneşi Gördüm* (2009), Özcan Alper'den *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmleri incelenmiştir. Bu filmler belirli özellikleri nedeniyle çalışmada incelenmiştir. *Otobüs* filmi dönem olarak 1970'li yıllarda çekildiği için bu kavramın ve bu tarz temsilin güncel bir problem olmadığını ortaya koymak için tercih edilmiştir. *İstanbul Kanatlarımın Altında, Kuşatma Altında Aşk, Gelecek Uzun Sürer* filmleri Avrupa ile ortak yapım olup Eurimages desteği ile çekilen filmler olduğu için tercih edilmiştir. *Güneşi Gördüm* filmi ise tarih olarak güncel bir film olmasının yanında popüler bir yönetmenin elinden çıkan popüler bir film olması nedeniyle tercih edilmiştir.

Bu bölümde incelenecek olan Türk sinemasında self oryantalist temsil örneklerinden ilki *Otobüs* (Tunç Okan, 1974) filmidir. Konu olarak dış göç hikayesi olan *Otobüs* filmi self oryantalist öğeleri içinde barındırmaktadır. Filmde, İsveç'e çalışmak için gidip Stockholm meydanında bir otobüsün içine terk edilen bir grup işçinin yabancı ülkede kısa sürede yaşadıkları anlatılmıştır. Film boyunca self oryantalizm Türkiye'den İsveç'e gelen işçilerin öteki olarak nasıl konumlandırılmaları üzerinden gösterilmektedir. Biz ve öteki üzerine konumlandırılan bu anlatımda biz, ülke içindeki vatandaşlar olurken öteki, ülkeye kaçak yolla giren işçilerdir. Selim Beyazyüz tarafından kaleme alınan "*Oryantalizm, Batılıcılık ve Modernleşme Kavramları Üzerinden Türk Sinemasına Bir Bakış*" adlı makalede *Otobüs* filmi ve self oryantalizm üzerine şu çıkarım yapılmaktadır; "*Oryantalist bakış açısına göre değerlendirildiğinde ötekileştirme Doğu'ya ait olan herşeydir. Bu anlamda otobüsün kendisi dahi ötekileştirmeye dahildir*." (Beyazyüz, 2018: 145). Filmin birçok sahnesinde bu ötekilik durumu diyaloglarla yinelenmiştir. Filmin bir sahnesinde tuvalet bulmak için dışarı çıkan işçiyi İsveçli

vatandaş görünce korkmuş ve uzaklaşmıştır. Yine aynı işçi yolunu kaybettiği için otobüse geri dönememiş ve yüksek bir duvarda otururken denize düşmüştür. Bu kazaya şahit olan yerli vatandaş "*yabancı, pis herif*" şeklinde cümle kurarak yabancıyı öteki konumuna getirmiştir. Filmin ortalarında meydandaki otobüsü fark eden vatandaşlar plakaya bakarak aracın kendi ülkelerine ait olmadığını anlamış "*pis yabancılar*" cümlesini kurmuş ve devamında aracın eski olduğunu belirterek Doğu'ya ait olanın kendilerinden geride olduğunu göstermeye çalışmıştır. Film boyunca işçilerle tuvalette karşılaşan yabancılar işçilere "*esrar varmı*" vb. soruları sormuştur. Filmin sonlarına doğru bir işçi seks partisinin ortasında kendini bulmuştur. Bu durumu anlamlandırmaya çalışırken kendinden geçerek etraftaki yemeklere saldırmaya başlamıştır. Bunun üzerine İsveçli vatandaşlar tarafından barbar olarak nitelendirip mekandan dışarı atılıp öldürülmüştür. Filmin belirli sahnelerinden kesitleri anlattığımız paragrafta sıklıkla göç eden işçilerin yabancı ülkede öteki olarak tanımlandığı gösterilmiştir. Oryantalizmin önemli temsil biçimlerinden biri olan öteki-ötekilik kavramının kendini başka bir ülkede bu şekilde konumlandırması self oryantalist temsile örnektir. Film boyunca işçileri barbar, tehlikeli olarak etiketleyen ve yabancı gözünde geri kalmış olarak niteleyen yönetmen, Doğu için Batı'nın kullandığı birçok etiketi kullanmıştır. Batı tarafından Doğu'nun günümüzde de uyuşturucu madde üretimi ve teminatı için merkez bölgelerden biri kabul edilmesi ve İsveçli vatandaşların esmer, bıyıklı olan işçiyi gördüklerinde esrar olup olmadığını sorması Batı'nın oryantalist temsillerine yönetmenin başvurduğunu göstermektedir. Bu tarz temsiller yönetmeni self oryantalist üretime götürmüştür.

İstanbul Kanatlarımın Altında (Mustafa Altıoklar, 1996) filmi bir diğer self oryantalist temsilleri içinde barındıran yerli yapımlar arasında yer almaktadır. Eurimages ve Kültür Bakanlığı desteği ile çekilen filmin ilk sahnelerinden itibaren klasik oryantalist temsiller karşımıza çıkmıştır. Nargile ve meşkin bir arada işlendiği hamam sekansı Doğu'ya atfedilen birçok klasik etiketi bir arada göstermiştir. Film boyunca nargile, alkol ve keyif verici ürünlerin gösterildiği sahneler Batı tarafından klasikleşen Doğu'nun eğlence hayatına övgü niteliğindedir. Filmin sarayda geçen sahnelerinde Batı'nın arzulu bakışında nesne olarak yer alan sarayın gizli hayatı gösterilmiştir. Padişah filmde alkol ve tütün ürünlerini yasakladığı halde sarayında meşk etmekte, kadınlar ve erkeklerle toplu şekilde eğlenmektedir. Yönetmenin saray hayatında padişahı zevk içerisinde göstermesi Batı'nın Osmanlı ve saraya yüklediği oryantalist temsiller ile benzerlik göstermektedir. Avrupalı ressamlar tarafından üretilen saray resimlerine benzer sahneler filmin belirli sahnelerinde gösterilmiştir. Bu da yönetmenin self oryantalist bakış açısına başvuruduğunun bir kanıtıdır. Yeğenoğlu'nun çalışmasında belitmiş olduğu üzere cinsel öğeler, bilincin dışındaki fantaziler, düşler ve korkularla bezenmiş Doğu ve

Doğulu'nun temsil şekli Said'in örtük oryantalizm kavramına göndermedir (Yeğenoğu, 1996: 116-118).

Eurimages desteği ile 1990'ların sonunda çekilen ve içinde self oyantalist öğeler barındıran bir diğer film *Kuşatma Altında Aşk* (Ersin Pertan, 1997)'tır. Yunanistan, Macaristan ve Türkiye ortak yapımı olan bu film İstanbul'un Osmanlı tarafından fethedilmesinden bir yıl öncesini anlatmaktadır. Film her ne kadar Bizans döneminde İstanbul'da geçen bir hikaye olsa da filmde kadın karakterler sokakta gezinirken Müslüman gibi giyinmekte üzerlerine renkli çarşaf giyerek saçlarını ve yüzlerini peçe ile kapatmaktadır. Film, Batı imparatorluğu içerisinde geçse de arka planda sıklıkla Doğu ezgilerine yer verilmektedir. Bu gibi temsillerle Batı'nın Doğu üzerine yüklediği oryantalist tutumlar tarih olarak Batı'da geçen bir hikayede dahi mekan olarak Doğu'nun önemli başkentlerinden biri olan İstanbul kenti oryantalist etiketlere maruz bırakılmaktadır. Filmin sonlarında özellikle Türk toplumlarına yüklenen barbar etiketi üzerinde sıklıkla durulmaktadır. İstanbul kuşatma altına alındığında Bizanslılar'ın ilk işi bilim kitaplarını saklamaktır. Arşiment vb. bilim insanlarının kitaplarının kesinlikle Türkler'in eline geçmemesi gerektiği yoksa onların yakılacağı ya da yırtılacağı diyaloglarla belirtilmiştir. Bu söylemler, doğrudan Batı'nın Türkler için söylediği barbar etiketi ile uyuşmaktadır. Bu sahne yerli bir film olma özelliği taşıyan bu filmin kendi kültürüne yüklenen etiketi benimseyip self oryantalist tutumla izleyiciye yansıttığını göstermektedir.

Analiz edilen filmlerden bir diğeri olup günümüze daha yakın olan ve gişede yüksek başarı sağlayan *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filminde baştan sona self oryantalist öğeler yer almaktadır. Film terör nedeniyle topraklarından göç etmek zorunda kalan insanların göç sonrasında yaşadıkları farklı hikayeleri konu almaktadır. Film genel olarak Doğu'ya atfedilen erotik düş ülkesi göndermesinden ziyade Doğu'nun Batı karşında ne kadar geride olduğunu vurgulayarak insana yaşama şansının dahi verilmediği bir ülke olarak temsil edilmiştir. Bir Doğu ülkesi olan Türkiye Batı'nın karşında öteki olarak geride kalmaktadır. Gerek ekonomik gerekse devletin insanlara sağladığı şartlarla Doğu yani Türkiye geri kalmış bir ülkedir. Filmde bu söylemler İsveç'e göç eden ve İstanbul'a göç eden iki ailenin karşılaştırılma ile verilmiştir. İsveç'e göç eden aile Avrupa'ya geçtikten sonra ülkeler arası seyehat ederken kimlik kontrolünün yapılmamasına şaşırmakta ve bunun nedenini onu almaya gelen akrabasına sormaktadır. Akrabası Avrupa Birliği'ne üye olan ülkeler arasında sınırın ortadan kalktığını insanların özgürce her yere gidebildiklerini belirtmektedir. Bunun üzerine Türkiye'den gelen karakter kendi köylerinden başka köye geçmek için kaç kere kimlik kontrolünden geçtiğini belirterek açıkça Türkiye ve Batı'nın karşılaştırmasını yapmaktadır. Bunun sonucunda Türkiye'nin vatandaşları üzerine uyguladıkları baskıya göndeme yapıldığı çıkarımı yapılmaktadır. Filmin ilerileyen sahnelerinde İsveç'e gelen aile kaçak yolla gelmeleri nedeniyle mahkemeye

çıkartılır. Mahkeme ailenin orada kalmalarına izin verir. Bunun yanında onlara işsizlik maaşı vereceklerini ve engelli oğluna yardım edeceklerini belirtir. Baba bu duruma çok şaşırır ve böyle bir şeyin nasıl mümkün olduğunu sorar. Bunun üzerine İsveç'te yaşayan akrabası ona "*burada insanlar devlet koruması altında*" cevabını verir. Bunun üzerine göçmen ailenin babası "*almadan vermek bir tek Alllah'a masus ama*" tarzında cümle kurarak Batı'yı ilah konumuna getirirmekte ve yoğun bir şekilde Batı övgüsü yapmaktadır. Temel olarak oryantalizm Batı'nın benzersizliğini göstermek için Doğu ile arasındaki farkı ön plana çıkarmaktadır (Turner B. S., Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm, 2003: 59). Yönetmenin özellikle filmde "*almadan vermek Allah'a masus*" sözünü kullanması self oryantalist olarak Batı'nın benzersizliğine göndermedir. İsveç'e giden ailenin Batı topraklarına ayak bastığı andan itibaren yaşadıkları herşey olumlu yöndedir. Gerek Batı'nın yüksek teknolojisinin filmin ara sahnelerinde gösterilmesi, gerekse Batı'da geçen bütün sahnelerin sakinleştirici bir müzik eşliğinde verilmesi ve renk tonu olarak daha dingin olan mavi tonun seçilmesi herşeyin onlar için güzel gittiğinin göstergesidir. Filmin sonunda ailenin devlet tarafından işe sokulması ve sınırda mayına basıp sakat kalan oğluna devletin protez ayak vermesi ile hikayelerinin sonlanması Batı'nın Doğu karşısında ne kadar yüce konumda olduğunun bir temsilidir. Batı toplumları ve ülkeleri karşında kendilerini geri kalmış ve geliştirip düzeltilmesi gereken ülke olarak görmesi self oryantalist bakıştır. Sonuçta Türkiye sınıra yerleştirdiği mayın sonucunda evlatlarının bir ayağını alıp onu eksik bırakmıştır. Fakat Batı, Türkiye'nin yarattığı bu eksikliği tamamlayıp ne kadar yüce olduğunu film sonunda izleyiciye göstermiştir. Bu temsil şekli doğrudan self oryantalizmdir. Bu ailenin karşısında İstanbul'a yani Türkiye'nin metropol şehri olarak kabul edilen kente göç eden ailenin başından felaketler eksik olmaz. Aile hayatlarını sürdürebilmek için gecekondu mahallesine taşınır. Birçok olumsuzlukla karşılaşan aile en küçük çocuklarını kaybeder ve diğer çocuklarını devlet koruması altına alır. Aileden biri cinsel tercihi yüzünden abisi tarafından öldürülür ve filmin sonunda yaşanılan bu felaketler yüzünden aile tekrardan memleketlerine geri döner. Aile için İstanbul terör yüzünden ayrıldıkları köyleri kadar tehlikeli ve tekinsizdir. Bu da bize Türkiye'nin hiçbir yerinin güvenli olmadığı imajını çizmektedir. Bu temsil şekli self oryantalist bir tutumdur. Ayrıca filmde terör olayları, kürt sorunu, çocuk gelin, erkek çocuk isteği, akraba evliliği, LGBT bireylerin yaşam haklarının olmaması gibi konuların tamamına değinilmiştir. Bu tarz durumların birçoğu Türkiye sorunları arasında yer alsa dahi bütün bu sorunların bir araya getirilip bir tepside sunulması ve bunun Türkiye'yi yererken Batı'yı övme şeklinde yapılması self oryantalizmdir. Yönetmen, Doğu'ya atfedilen bütün olumsuzlukları Batı'nın ötekisi olma, onun olumlu özelliklerine karşı kendini olumsuzlama üzerine self oryantalizm inşası gerçekleştirmiştir.

Türk sinemasında self oryantalizm başlığı altında incelenecek son film *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011)'dir. Filmde self oryantalist Türkiye temsillerinden biri olan Kürt meselesi PKK üzerinden verilmektedir. Filmdeki self oryantalizm, konunun siyasi ve devlet eleştirisi üzerine olmasından ziyade PKK isimli terör örgütünün gerçekleştirdiği eylemlerin filmde gerilla hareketi olarak anlatılmasında ve yorumlanmasındadır. Politik filmler kültürel kimlik meselesini tartışabilir ve belli bir ideolojik perspektifle söylem üretebilir. Ancak bu filmde PKK terör örgütünün yaptığı eylemle olumlanmıştır. Filmde Türk askeri tarafından öldürülen teröristlerin cenazeleri, kalabalıklar eşliğinde bir kahraman gibi kaldırılmaktadır. Filmde askerlerin teröristlerle değil, köylülerle çatıştığı söylemi üretilmektedir. Tüm bu göstergeler filmde self oryantalist bakışın olduğunu ortaya koymaktadır. Çünkü, Türkiye devleti ve Türk askeri despotik tanımlanmıştır. Ancak kültürel, inançsal ya da ırksal (siyahi) haklar konusuna atıf yapan ve Batı'da Batılılar tarafından üretilen filmlerde benzeri sorunlar değişmeyen bir Batı despotizmini üretmek için ortaya konulmamaktadır. Bu bağlamda bu filmde görüldüğü üzere kimlik konusundaki bir film dahi oryantalist bir bakışın yeniden üretebilmesi için kendi doğal bağlamından kopartılmaktadır. Sonuçta Batı için Türkiye ile alakalı günümüz oryantalist bakışının başında Kürt meselesi gelmektedir. Kürt meselesinin taraflı, Türkiye'yi olumsuz şekilde göstermesi ve terör örgütü mensuplarını gerilla olarak nitelendirmesi yönetmenin doğrudan Batı bakışında self oryantalist bir şekilde meseleye baktığını göstermektedir.

Türk sinemasının belirli dönemlerinde çekilmiş olan filmler incelendiğinde Said'in Batılıların Doğulu bireyleri temsilleri üzerine kurduğu cümleler karşımıza çıkmıştır. Said, Doğulular'ın 1973 yılı itibari ile zorba olarak temsil edildiğini belirtmiştir. Batının ürettiği sinema ve televizyon gibi popüler kültür ürünlerinde Doğulu, Araplar vs. şehvet düşkünü ya da kana susamış, namussuz olarak tasvir edilmektedir (Said, 2013: 298-300). Said'in Batı temsili olarak ortaya koyduğu oryantalist tutumları örneklerde görüleceği gibi Doğulu olan yönetmenler de kendi filmlerinde kullanmaktadır. Batı'nın bakış açısında ve onun kendisine atfettiği özellikleri kültürel bir değer olarak görüp filmlerinde kullanan yönetmenler self oryantalist temsillerle filmlerini üretmiş olmaktadır.

Türkiye'de çekilmiş olan ve bu başlık altında incelediğimiz self oryantalist film örneklerine bakıldığında genel olarak filmlerde bazı ortak noktalar karşımıza çıkmaktadır. Batı tarafından Doğu ve Türkiye için etiketlendirilen özelliklerin filmlerde olması temel ortak noktadır. Ayrıca filmin finans kısmında karşımıza çarpıcı bir tespit çıkmaktadır. İncelediğimiz filmlerin hepsi farklı ülkelerle ortak yapımdır. Aynı şekilde incelenen filmlerin büyük çoğunluğu Eurimages desteği ile çekilmiştir. Bu tespit Batı'nın desteği ile çekilen yerli filmlerde self oryantalist yönelimin olmasının tesadüf olmadığı çıkarımını yaptırmaktadır. Ortak yapım ve Eurimages desteği ile çekilen filmlerde ortak bir Türkiye

temsili, Türk kültürü ve Türkiye vatandaşı temsilinin olması bunun bir etiketlendirme olduğu yorumunu bizlere yaptırmaktadır.

2.2. Avrupa'daki Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sineması ve Self Oryantalizme Genel Bir Bakış

Kavramsal çerçeve başlığında açıklanan aksanlı sinema kavramını ortaya çıkartan belirli özellikler ve durumlar vardır. Naficy'nin belirttiği üzere bu dinamikler içerisinde sürgün ve göç ön plana çıkmaktadır. Aksanlı sinema kavramının dinamiklerinin başında göç kavramı gelmektedir.

Birinci bölümde ayrıntılı olarak bahsedilen aksanlı sinema birçok ülkede olduğu gibi Türkiye kökenli yönetmenlerin sinemasında da kendine yer bulmuştur. Naficy'nin ortaya koyduğu tanım itibari ile göç, sürgün vb. durumlarla karşılaşan birçok ulusun aksanlı sinemaya örnek vermesi kaçınılmazdır.

Türkiye geçmişten günümüze kadar siyasi ve ekonomik çalkantıların sıkça yaşandığı bir ülkedir. Genel olarak tarımla geçinen ve kentleşmeye 1950'lerde başlayan bir ülke olmuştur. Kentleşme hareketleri ile birlikte ülkede öncelikle iç göçler yaşanmıştır. Türk toplumunu belirli dönemler içerisinde değişime sürükleyen en önemli dinamik iç göç ve iç göçün bir sonucu olan kentleşmedir (Güçhan, 1992: 2). Toplumsal olarak ülkede önemli değişikliklere iç ve dış göç neden olmuştur. Olumlu veya olumsuz yönde olan bu değişiklikler toplum yapısını kökten değiştirmiş kimlik, toplum ve kültürel özelliklerde de değişimlere neden olmuştur (Makal, 1987: 33). İç göç Anadolu'da yaşayan bir kesim insanın İstanbul başta olmak üzere Ankara, İzmir vb. büyük şehirlere göç etmesi şehir nüfusunun kalabalıklaşmasına neden olmuştur. Anadolu'dan başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlere yığınlarca göç yaşanmıştır. Öncelikle evin erkekleri büyük şehirlere gelmiş daha sonrasında ailelerini yanlarına almıştır.

Türkiye'de iç göç hareketi 1945-1950'li yıllarda başlayan tarım politikalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu tarım politikalarının iş gücünü azaltması, miras politikaları, kentteki eğitim, eğlence ve sağlık gibi belirli ihtiyaçlara ulaşmanın daha kolay olması köyde yaşayan bireyleri şehre göç etmeye teşvik etmiştir (Güçhan, 1992: 32, 33).

1950'li yıllarda başlayıp kısa sürede hız kazanan köyden kente göç bir süre sonra dış ülkelere işçi göçü ile devam etmiştir (Güçhan, 1992: 11). 1950'li yıllarda birçok ülke II. Dünya Savaşı'ndan çıkmıştır. Özellikle Batı/Avrupa savaş sonrası ekonomik mücadeleye girmiştir. Savaş sonrasında sanayileşme hız kazanmıştır. Artan iş gücü ihtiyacını Avrupa Ekonomi Topluluğu (AET) karşılayamamış bunun sonucunda ülkeler için yabancı işçi göçü zorunluluk haline gelmiştir. Türkiye Batı Avrupa ülkelerine dış göçü ilk olarak 1961 yılında Federal Almanya ile imzaladıkları anlaşma

sonucunda vermiştir. Bir kafile şeklinde devam eden dış göç olayı 1980 sonrasında bir milyona ulaşmıştır. İşçi olarak yurt dışına göçen bireylerin büyük kısmını kırsal alandaki kişiler oluşturmuştur (Makal, 1987: 57,58). II. Dünya Savaşı'nın son bulmasının ardından savaşa dâhil olan ülkelerin iş gücüne ihtiyaç duyması Avrupa ülkelerinin misafir işçi politikasını uygulamasına yol açmıştır. Mevcut işçi sayıları sanayideki işçi ihtiyacını karşılamadığı için nüfusu yüksek olan ve kendine göre görece daha geri olan ülkeler işgücü talebinde bulunmuştur. Türkiye başta olmak üzere birçok ülkeden Avrupa'ya işçi göçü 1960'lı yıllarda başlamıştır.

Dış göç olgusu Avrupa'nın bekleyişi olan emek gücünün kullanılması ile alakalı değildir. Dış göç ile ülkelere giden göçmenler ilerleyen dönemde ailelerini de yanlarına getirmiş ve farklı bir kültürel deneyim ve oluşuma neden olmuştur. Hitler Almanya'sında dış göç ile ülkelerinde çalışan işçileri tanımlayan *Fremdarbeiter* (yabancı işçi) değişen bu kültürel dönüşümlerle zamanla *Gasterbeiter* (konuk işçi) kavramına evrilmiştir (Şölçün, 1982: 141). Kendi coğrafyaları, kültürleri dışına yapılan bu göç iki farklı sonuç ortaya çıkarmıştır. Bireyler ya göç ettikleri ülkelerde daha kapalı kendi kültürlerini yaşatmaya çalışan bir yapıya bürünmüştür ya da ilerleyen dönemlerde toplumsal değer yargılarında değişimlere neden olmuştur.

Dış göç etkileri ilerleyen dönemlerde sanatta görülmeye başlanmıştır. Edebiyat, sinema, plastik sanatlar vb. alanlarda farklı kültürlerin çarpışması ile ortaya çıkan bir sanat anlayışı doğmuştur (Makal, 1987: 60). Sinema bu alanda en çok çalışma yapan sanat dalının başında gelmektedir. Gerek memleketlerinden ülke dışına göç eden bireylerin çekmiş olduğu filmler gerekse göç eden bireylerin sıkıntılarının anlatıldığı filmler sinemanın sıklıkla çalışma alanı olmuştur. Aksanlı sinema çerçevesinde bu çalışmada özellikle yurtdışına göç etmiş veya sürgün edilmiş bireylerin ürettiği filmler üzerinden bir açıklama yapılacaktır. Avrupa'da film üretimi yapan Ferzan Özpetek, Deniz Gamze Ergüven, Umut Dağ ve Volkan Üce isimli yönetmenlerin çektikleri filmler üzerinden kavram Türkiye kökenli yönetmenler üzerinden değerlendirilecektir.

2.2.1. Avrupa'da Aksanlı Sinema Kapsamında Film Üreten Türkiye Kökenli Yönetmenler ve Self Oryantalizm

Türkiye'den göç edip yurt dışına yerleşen veya yurt dışında doğup orada eğitim gören Türkiye kökenli bireylerin sinema ile olan ilişkisi ve film sektöründe ne şekilde üretim yaptıkları bu başlık altında incelenecektir. Çalışmanın sınırlılığı, Türkiye'nin en yoğun göç verdiği ülkeler olarak belirlenmiştir. Bu ülkeler Fransa, Avusturya, Belçika ve İtalya'dır. Almanya'yı bu grubun dışında bırakmamızın nedeni çalışmanın üçüncü bölümünde bu ülke ve ülkede üretim yapan Türkiye kökenli

yönetmenlerin sinemasının ayrıntılı olarak işlenecek olmasıdır. Almanya ismi geçen diğer ülkelerden daha yoğun Türkiye'den göç almış ve iki kültürlü yapı göç eden bireylerin neredeyse tamamına yayılmıştır. Tireli kimlik yapısı yeni bir kültür haline gelmiştir. Çalışmanın bu evresinde Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemasını daha iyi anlamak ve anlatmak için ülke-yönetmen odaklı bir anlatım şeması oluşturulmuştur.

Çalışmanın kavramsal çerçeve bölümünde aksanlı sinema kavramını açıklarken Naficy'nin bir filmin aksanlı sinema olabilmesi için gerekli olan elementleri belirtilmiştir. Özetle bir filme aksanlı film diyebilmek için belirli özellikleri karşılaması gerekmektedir. Naficy bu özellikleri 7 başlık altında toplamıştır. Kısaca bu unsurlar; Görsel Stil, Anlatı Yapısı, Karakterler/Oyuncular, Konu Tema/Olay Örgüsü, Duygu Yapıları, Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu ve son olarak Üretim Biçimi'dir. Filmin belirlenen başlıklar altında özellikleri incelendiğinde Naficy tarafından belirtilen şartlar karşılandığında filmler aksanlı sinema kategorisi içeresinde değerlendirilmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemasının yönelimlerine ve temsillerine bakarak harita çıkartabilmek için yurtdışında üretim yapan yönetmenlerin filmleri Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosu referans alınarak incelenecektir.

Aksanlı sinema içinde yönetmenler iki film üzerinden değerlendirilecek ve incelenecektir. Sayı olarak sınırlılığın tercih edilmesinin nedeni çalışmanın bütünü için karmaşa yaratmayı engellemektir. Her yönetmenin ortalama iki filmi tablo yapılarak incelenecek ve aksanlı sinema içerisinde olup olmadığının değerlendirilmesi yapılacaktır. Bu başlık altında ele alınacak yönetmenler, Türkiye'den yoğun göç alan ülkeler ve göç edilen ülkelerde Ferzan Özpetek haricinde ikinci kuşak göçmen olarak hayatını sürdürüp üretim yapan sinemacılar olarak belirlenmiştir. Ferzan Özpetek'in bu çalışma içerisine dahil edilmesinin sebebi Türkiye kökenli yönetmen olarak Avrupa'da film üretimi yapan yönetmen denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biri olmasıdır. Çalışmanın odaklandığı konudan uzaklaşmamak adına ele alınan yönetmenlerin iki filmi self oryantalizm bağlamında değerlendirmeye alınacaktır.

Aksanlı sinema örneği veren yönetmenleri incelerken Naficy'nin kitabında tabloya döktüğü aksanlı sinema özelliklerinden faydalanılacaktır. Bu şekilde aksanlı sinema içerisine hangi yönetmenlerin girip girmediği daha net şekilde ortaya konulacaktır.

2.2.1.1. İtalya'da Yaşayan Türkiye Kökenli Yönetmen Ferzan Özpetek

1959 yılında İstanbul'da doğan Ferzan Özpetek, 1976 yılında İtalya'nın Roma kentinde bulunan La Sapienza Üniversitesi'nde Sinema Tarihi eğitimi almaya başlamıştır. Eğitim için İtalya'yı

tercih etmesinin nedeni, ailesinin sıklıkla seyahat için İtalya'yı tercih etmesidir (Özpetek, 2015). Üniversite eğitimini alırken bir yandan kostüm dersleri de almış ve geçmişten itibaren ilgisi olan sinemaya doğru kendini yönlendirmiştir. Üniversitede sıklıkla sinema dersleri alan Özpetek eğitimini tamamlamadan okuldan ayrılıp sektöre adım atmıştır.

Özpetek sinema hayatında üretken bir yönetmendir. Çeşitli dönemlerde birçok filme imza atmış ve kendine has bir anlatım tarzı oluşturarak Auteur yönetmen olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Sinemaya başladığı ilk dönemlerde kendi özel hayatında yaşadığı dinamiklerin etkisiyle belirli tema ve yan hikâyelere yönelmiştir. Yapmış olduğu bir röportajda kendi hayatından, duygularından bazı kesitleri filmlerine aktardığını belirtmiştir (Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, 2009: 53,77). Yönetmen filmlerinde yoğunlukla ölüm ve dayanışma, değişim-dönüşüm temasına göndermeler yapmaktadır. Ayrıca eşcinsellik, oryantalizm ve güzel sanatlar alanlarını hikâyeleri desteklemek için yan tema olarak kullanmıştır.

Yönetmen genç yaşta Türkiye'den ayrılarak İtalya'ya yerleşmesi ve hayatına orada devam etmesi ve ailesinden getirdiği entelektüel geçmişi ile Naficy'nin belirttiği aksanlı sinema üretimi yapan yönetmen kategorisi içinde yer alacak özellikleri barındırmaktadır. Yönetmen Naficy'nin belirttiği üzere küreselleşme sonucunda isteğe bağlı veya zorunlu olarak yer değiştiren bireylerin ortaya koyduğu filmler arasında üretim yapan bir yönetmendir. Ferzan Özpetek küreselleşme sonucunda isteğe bağlı olarak eğitim amacıyla İtalya'ya gitmiş, orada hayatını devam ettirmiştir. Yönetmenin ürettiği filmlerin genelinde oryantalist, self oryantalist üslup dikkat çekmektedir. Özpetek filmlerinde mektup imgesi ile geçmişe dönüş, iz sürüş gibi yolculuklara çıkmaktadır. Ayrıca filmlerinde yerel müziklere yer vermiştir. Özellikte yerel sanatçı olarak filmlerinde sıklıkla Sezen Aksu'nun parçalarını kullanmıştır. Filmlerde çok kültürlü yapıyı korumak için Batı müziği içine oryantal ezgiler yerleştirerek karma bir hava yaratmaya çalışmıştır.

Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) ve *Harem Suare* (1998) filmleri aksanlı sinema açısından tablolaştırılacaktır. Bu iki filmin tercih edilme nedeni, çalışmanın bütüncüllüğü açısından filmde self oryantalizmin kullanılmış olmasıdır.

2.2.1.1.1. *Hamam* (1997)

Ferzan Özpetek yönetmenliğinde 1997 yılında çekilen filmin senaristliğini Ferzan Özpetek, Stefano Tummolini, Aldo Sambrell yapmıştır. Filmin başrolünde Mehmet Günsür (Mehmet), Alessandro Gassman (Francesco), Francesca d'Aloja (Marta) rol almıştır. Filmin başrolü Francesco, teyzesi tarafından ona miras kalan tarihi hamamın satışını yapmak için İstanbul'a gelir. Burada

Mehmet ve ailesi ile tanışıp kaynaşması zamanla hamamın satışından vazgeçmesi ve kendi içsel yolculuğunu tamamlayarak ait olduğu yeri bulması ve filmin sonunda ölmesinin hikâyesi anlatılmaktadır.

Görsel Stil	Etnik olarak kodlanan klostrofobik bir mekân olan hamam filmin merkezindedir. Vatan manzarası olarak İstanbul'un bütün çekici özellikleri filmde yer almaktadır. (Boğaz, gece kondular, Eminönü, cami, pazar yeri, kahvehane vb.) İstanbul'un otantik görüntüleri geniş plan çekimler ile vurgulanmaktadır. İstanbul sokaklarında kamera kimi zaman kaba ve amatörce gezinmektedir. Filmin merkezinde yer alan hamam bir mekân olmanın yanında fetişize edilmiş nesne konumunda sergilenmektedir. Filmin hamamda geçen sahnelerinde tercih edilen aydınlatma (sarı ton ve buhar) ile mekân daha egzotik hale getirilmektedir.
Anlatı Yapısı	Film her ne kadar İstanbul'da geçse de film boyunca iki dil konuşulmaktadır. İtalyanca ve Türkçe'nin hâkim olduğu film çokdillidir. İtalya'dan gelen karakterlerin mahallede dolaştıkları sırada dolaylı ve üçüncü şahıs aracılığıyla çeşitli sesler sunulmaktadır. Film boyunca aksanlı sinemada yer alan dış ses öykülemesi hikâye anlatımı olarak sunulmaktadır. Epistolarite olarak adlandırılan iletişim eyleminin mektup, telefon, kaset ve bilgisayar kullanarak gerçekleştirilmesi araçlarından mektuplar filmin önemli öğeleri arasındadır. Madam'ın kız kardeşine yazdığı mektuplarla geçmiş-günümüz ve İstanbul ile ilişkisi sağlanmıştır. Madam'ın mektupları sayesinde karakterler flashbackler

	yaşamakta ve karakterlerin eylemleri şekillenmektedir. Filmde İtalyan ve oryantal Doğu ezgileri harmanlanmış bir şekilde sahnelere yedirilmiştir. Yerel müzik filmde tercih edilen türler arasındadır.
Karakterler/Oyuncular	Türk, İtalyan karakterler bir arada kullanılmıştır. Karakterler İtalyanca, Türkçe, İngilizce ve Fransızca konuşurken aksan vurgusu yapılmaktadır. Madam Anita ve Francesco karakteri ilk olarak İstanbul'a geldiklerinde yabancı ve yalnızdırlar. Madam Anita ve Francesco karakterleri aslen İtalyan olmalarına rağmen kendi kimliklerini İstanbul'da bulmuşlardır. Kimlik ve kimlik performansları arasında bir kayma yaşanmıştır. Francesco karakteri İtalya'da heteroseksüel bir hayat sürerken İstanbul'a gelip Mehmet'le tanıştıktan sonra cinsel kimliğinde kırılma yaşamıştır.
Konu/Tema/Olay Örgüsü	Madam Anita, Francesco ve filmin sonunda Marta karakteri İtalya'da hissedemedikleri ev, aile, yuva hissini İstanbul'da bulmuştur. Francesco ve Marta karakter İtalya'da bulamadığı tamamlanmış hissini İstanbul'da bulmuştur. İtalya'dan İstanbul'a gelen karakterler kısa bir zaman içerisinde kendini buraya ait hissetmektedir. Eski evleri olan İtalya'ya aidiyet beslememektedirler. Francesco karakterinin İtalya ve İstanbul'daki hisleri bölünmüş kimliğin göstergesidir.
Duygu Yapıları	Francesco karakteri eşi Marta'yı geride bırakarak İstanbul'a gelmesi evlilikten ve cinsellikten bir çeşit kaçınmadır. Madam Anita karakteri üzerinden ve hamam mekânı üzerinden

	nostaljik özlem vurgulanmaktadır. Francesco ve Mehmet karakterleri arasında yaşanan yakınlaşma artırılmış şehvet ve duygusallıktır. Filmin ilk bölünde teyzesine uzak hisseden Francesco ve Marta film ilerledikçe geriye bakarak kendilerini Madam ile özdeştirmiştir. Film mekân olarak İstanbul'da geçmesine rağmen herkes yabancı bir dile ve kültüre hâkimdir. Film boyunca gerek sohbet gerekse kurulan sofralarda kültürler arasındaki "hibrit" yapı vurgulanmaktadır.
Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu	Çok kültürlü yapı yapımcı aşamasında da kendini göstermektedir. Filmde yönetmenin hayatından dokunuşlar yer almaktadır. Örneğin entelektüel geçmişi ve cinsel yöneliminden izler filmde kaşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle film otobiyografik özellikler taşımaktadır. Yönetmenin kullandığı dili tercih ettiği konu birçoğu ile Auteur özellikler filminde hissedilmektedir.
Üretim Biçimi	Film, İtalya (Sorpasso Film), Türkiye (Promete Film) ve İspanya (Asbrell Productions) ortak yapımı olup Eurimages desteği almıştır. Gösterim yeri olarak festivaller ve sanat sinemaları kullanılmıştır.

Tablo 2: Aksanlı Sinema ve *Hamam* Filmi

Hamam filmini Nafiy'nin aksanlı film stilinin unsurları için yapmış olduğu tabloya yerleştirdiğimizde yönetmenin kendini anlatış biçimi, teknik, anlatısal özellikler ve birçoğu ile aksanlı sinema içinde yer aldığı görülmektedir. Filme ismini veren hamam klostrofobik bir mekân olarak filmin merkezindedir. Filmde İtalya'dan İstanbul'a gelen Frencesca'nın gözünden İstanbul keşfine çıkılmaktadır. Bu keşif ile vatan manzarası olarak işaretlenen İstanbul'un merkez yerleri film

süresince ekrana verilmektedir. Aksanlı sinema unsurlarının önemli bir parçası olan çokdilli ve çok kültürlü yapı olay örgüsünde ve film yapım sürecinde kendini göstermektedir. Çokdilli yapı içerisinde aksanlı konuşmaya sıklıkla başvurulmaktadır. Özellikle yönetmenin filmde çokdilli, çok kültürlü yapı kullanması ve filmin tamamına bu yapıyı yedirmesi filmi bu grup içine almamızı sağlamaktadır. Aksanlı sinemanın değindiği konular arasında yer alan ev/yurt arama yolculuğu Frencesco, Madam Anita ve Marta karakteri ile filmin olay örgüsü olmuştur. Filmde başvurulan mektuplar aracılığı ile geçmiş ve gelecek arasında bağ kurulmuş, nostalji filmin genel atmosferine yedirilmiştir.

Yönetmen belirtilen aksanlı sinema unsurlarının yanında self oryantalist birçok öğeyi filmlerinde barındırmaktadır. Mekân olarak İstanbul'un stereotip mekanları olan tarihi yerlerinin tercih edilmesi, Batı'nın Doğu için kurguladığı önemli oryantalist mekanların başında gelen hamamın filmin asıl konusu olması, filmin genel atmosferinin Doğu'nun egzotik ve erotik havasında geçmesi, Doğu'ya özgü vurmalı çalgıların film müziği olarak tercih edilmesi gibi birçok Batı'nın etiketlendirdiği Doğulu öğeler *Hamam* filminde yer almaktadır. Film aksanlı sinema filmi örneği olmasının yanında Ferzan Özpetek'in seçmiş olduğu belirli oryantalist temsil çeşitleri doğrultusunda self oryantalist özellikleri taşımaktadır.

2.2.1.1.2. *Harem Suare* (1998)

Ferzan Özpetek yönetmenliğinde 1998 yılında çekilen filmin senaristliğini Ferzan Özpetek, Gianni Romoli yapmıştır. Filmin başrolünde Marie Gillain (Safiye), Alex Descas (Nadir), Haluk Bilginer (Abdülhamit), Serra Yılmaz (Gülfidan) yer almıştır. Film, İtalya'da tren garında geçmiş hayatını bir kadına anlatan Safiye'nin hikâyesi üzerine kurulmuştur. Film, 1900'lü yıllarda Abdülhamit'in Padişah olduğu dönemdeki Osmanlı Sarayı'nın hareminde geçmektedir. Filmde, Osmanlı'nın çöküş döneminde haremde cariye olan Safiye'nin dramatik hikâyesi anlatılmıştır. Saray, oryantalizm temasının yoğun hissedildiği filmde birçok Avrupalı ressamların oryantalist tablolarına gönderme yapılmıştır.

Görsel Stil	Etnik olarak kodlanan klostrofobik bir mekân olan Osmanlı sarayı ve harem filmin merkezindedir. Klostrofobik vurguyu arttırmak için harem kapısı kadınların üzerine kitlenmektedir. Ayrıca ikili diyaloglarda kadın karakterler için güneşi görmek bir ödül olarak gösterilmektedir. Filmde klostrofobik atmosferi sabit tutmak adına dış çekime hiç yer verilmemiş, kapalı formlar kullanılmıştır. Filmde yer alan

	sahnelerin neredeyse tamamı kapalı mekânlarda geçmektedir. Etnik bir kod olan harem filmin ana mekanıdır. Sınır geçiş alanı olarak tren garı filmde kullanılmıştır. Mizansen ayarı olarak hikâyenin geçiş anları tren garında bir kafede geçmektedir. Safiye karakterinin tren garında Anita'ya anlattığı hikâye ile geçmiş fetişize edilmektedir.
Anlatı Yapısı	Gülfidan karakteri üzerinden söz, ses ve işitsellik aracılığı ile hikâye vurgulanmaktadır. Gülfidan karakteri haremde hikâye anlatmaya başladığında dolaylı olarak sesler duyulmaya başlamaktadır. Film her ne kadar Osmanlı Sarayında geçse de film boyunca ağırlıklı olarak iki dil konuşulmaktadır. Fransızca, İtalyanca ve Türkçe'nin hâkim olduğu filmde çokdillik hâkimdir. Filmde ağırlıklı olarak Fransızca konuşulmaktadır. Film boyunca Aksanlı sinemada yer alan sesli anlatı epistolarite aracı olarak mektup kullanılmıştır. Nadir karakterinin Safiye'ye yazdığı mektup geçmiş anlatısı için bir zemin oluşturmaktadır. Filmde dolaylı olarak hikâye anlatıcılığına yer verilmiştir. Filmin haremde geçen sahnelerinde hikâye anlatımı sürekli kendini göstermektedir. Aynı şekilde filmin anlatıcısı konumunda olan Safiye karakteri tren garındaki kafede Anita karakterine kendi hikâyesini anlatarak filmin olay örgüsünü başlatmaktadır. Sesli anlatı film boyunca devam etmektedir. Filmde Batılı bir müzik anlayışı olan operadan ve Doğulu müzik anlayışı olan oryantal yerli müziklerden sahnelere yer verilmiştir. Özellikle harem ve hamam sahnelerinde sıklıkla oryantal müzik kullanımına gidilmiştir. Batılı ve Doğulu olma hali film boyunca iki farklı müzik tarzının harmanlanması ile

	gösterilmiştir. Film süresince hafıza ve nostaljiye sıklıkla başvurulmaktadır. Safiye karakteri geçmiş ve günümüz arasında gidip gelmektedir.
Karakterler/Oyuncular	Filmde Türk, Belçikalı, Fransız, İtalyan karakterler rol almıştır. Filmde Türk, İtalyan, Fransız ve birçok ulustan karakter bir arada kullanılmıştır. Karakterler İtalyanca, Türkçe ve Fransızca konuşurken aksan vurgusu yapılmaktadır. Özellikle film boyunca bütün karakterler belirgin bir şekilde aksanlı Türkçe konuşmaktadır. Osmanlı sarayında kalan bütün cariyeler harem kapatıldıktan sonra kendi memleketlerine dönerken çekince yaşamışladır. Filmde Safiye karakteri ve Gülfidan karakterinin yer değiştirme hali evsizlik ve ev/yurt arama yolcuğu dikkat çekmektedir. Safiye karakteri aslen İtalyan olmasına rağmen Osmanlı sarayını kendi evi olarak görmüş kimlik ve kimlik performansları arasında bir kayma yaşanmıştır. Osmanlıdaki harem yapısı gereği çok kültürlüdür ve bu çok kültürlü yapı film boyunca vurgulanmaktadır. Birçok karakterin memleket kimlikleri ve Osmanlı sarayındaki cariye kimlikleri arasında ikiye bölünmüştür.
Konu/Tema/Olay Örgüsü	Safiye karakteri İtalyan asıllı olmasına rağmen Osmanlı sarayındaki yaşayış geleneği ile kimliğinde bölünme yaşamıştır. Bir yandan Batılı müzik olan opera ile ilgilenirken, bir yandan Doğulu cariye geleneğini keyifle ve istekle sürdürmektedir. Harem kapatıldıktan sonra gerçek hayatla karşı karşıya kalan Safiye karakteri yersiz yurtsuz bir konuma düşmüş yer değiştirmek zorunda kalmıştır. Safiye ve haremde bulunan bütün kadınların tamamı eşi olan padişah yani ailesi tarafından baskılanmaktadır. Kadın

	karakterler sarayın dışına çıkarılmamaktadır.
Duygu Yapıları	Filmde harem dillerin, ulusların ve kültürlerin kesişim noktası olarak gösterilmektedir. Haremdeki cariyelerin tamamı kendi öz ulusal kimlikleri ile Osmanlı sarayında öğrendikleri kimlikleri arasında "hibrit" bir yapı oluşturmuştur. Film boyunca zaman öznel olarak ilerlemektedir. Filmde zamanın Safiye karakterinin geçmişini Anita karakterine anlatması ile ilerlediği görülse de filmin bazı sahnelerinde geçmişten Gülfidan karakterinin haremdeki kadına gelecekte olan Safiye ve Anita'nın konuşmasını anlatmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Anita karakteri ile Safiye karakterinin özdeşleme yaşadıkları görülmektedir. Bu özdeşleşmeyi vurgulamak adına Safiye Anita'ya sigara yüzüğünü vermiştir.
Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu	Film, Asaf Özpetek ve Sıddık Özpetek yapımcılığındadır. Çok kültürlü yapı yapımcı aşamasında da kendini göstermektedir.
Üretim Biçimi	Yapım şirketleri içinde R&C Produzioni, Films Balenciaga, Les, AFS Film, Canal+, Cofimage 10 , Medusa Film yer almaktadır. Film İtalya, Türkiye ve Fransa ortak yapımı olup Eurimages desteği almıştır. Ulusötesi modlar filmin yapım sürecinin her aşamasındadır. Gösterim alanları olarak festivaller ve sanat sinemaları, sinema salonları kullanılmıştır.

Tablo 3: Aksanlı Sinema ve *Harem Suare* Filmi

Harem Suare filmini Nafiy'nin aksanlı film stilinin unsurları için yapmış olduğu tabloya yerleştirdiğimizde yönetmenin kendini anlatış biçimi, teknik, anlatısal özellikler ve birçoğu ile aksanlı sinema içinde yer aldığı tespit edilmektedir. Filmde mekân olarak tercih edilen haremin klostrofobik özelliklerinin vurgulanması ve film süresince dış mekân görüntülerine yer verilmemesi görsel anlamda

aksanlı sinema öğesini vurgulamaktadır. Aksanlı sinemanın önemli unsurları arasında yer alan çokdilli ve çok kültürlü yapı filmin kendisinde ve filmin üretim aşamasında kendini göstermektedir. Özellikle yönetmenin filmde çokdilli, çok kültürlü bir yapı kullanması ve filmin tamamına bu yapıyı yedirmesi ayrıca film boyunca karakterlerin Türkçeyi aksanlı şekilde konuşması filmi bu grup içine almamızı sağlamaktadır. Filmin olay örgüsü Gülfidan karakterinin geçmiş ve bugünü hikâye olarak anlatması ve mektup aracılığıyla ortak noktada birleşmesi ile anlatılmaktadır. Filmde hikâye anlatıcısına yer verilmesi aksanlı sinema unsurlarında olan anlatıyı vurgulamak adına tercih edilmiştir. Filmin başrolü olan Safiye'nin İtalyan kökenli olmasına rağmen haremde geçirdiği süre zarfında kendini artık Osmanlı vatandaşı hissetmesi ve evi olarak sarayı benimsemesi filmin devamında saraydan uzaklaşmak zorunda kalması aksanlı sinemanın tercih ettiği yersizlik yurtsuzluk, ev/yurt arama hikayesi ile örtüşmektedir.

Filmde Batı'nın oryantalist metinlerde sıklıkla değindiği ve gün yüzüne çıkarmaya çalıştığı mekanların başında gelen harem ana mekân olarak tercih edilmiştir. Padişahın haremindeki cariyeler Batı'nın fantezi dünyasında yarattığı ve oryantalist eserlerde görülen temsil şeklinde filmde erotik olarak temsil edilmektedir. Kadın bedeni film süresince oryantalist Batılı tablolardan referans alınarak sergilenmektedir. Doğu'yu ve Doğululuğu nitelendiren vurmalı çalgılar film süresince sıklıkla kullanılmaktadır. *Harem Suare* filmi aksanlı sinema özellikleri taşıyan bir film olmasının yanında filmde tercih edilen temsil şekilleri ve yaratılan atmosferle oryantalist bir eser olarak dikkat çekmektedir. Yönetmenin oryantalist bakıştan etkilenerek kullandığı bu temsil şekilleri yönetmeni self oryantalizme sürüklemektedir.

2.2.1.2. Fransa'da Yaşayan Türkiye Kökenli Yönetmen Deniz Gamze Ergüven

1978 yılında Ankara'da doğan Deniz Gamze Ergüven henüz 6 aylıkken ailesi ile Fransa'ya göç etmiştir. Üniversite eğitimini Paris Üniversitesi Edebiyat ve Afrika Tarihi alanında tamamlayan Ergüven, yüksek lisansını Güney Afrika'daki Johannesburg'da yapmıştır. 2002 yılında Fransa'nın önde gelen sinema okullarından olan La Femis'te sinema eğitimi almaya başlamış, 2006 yılında çektiği *Bir Damla Su* filmi ile bitirme projesini tamamlayarak mezun olmuştur. Yönetmenin ilk filmi oldukça başarılı olmuş Cannes Film Festivali'nde yarışma şansı yakalamıştır. Yönetmen ile yapılan röportajda "*Türkiye'ye dışarıdan bakan biri değilim; kültürel olarak Fransız hissediyorum ama hikâyelerim hep Türkiye hikâyeleri*" şeklinde açıklama yapan Ergüven yurt dışında yetişip orada eğitim alsa da kendi anavatan hikâyelerini anlattığını vurgulamaktadır (Bilgici, 2021). Çektiği ilk uzun metrajlı film *Mustang* (2015) ile Fransa tarafından Akademi Ödülleri'ne aday gösterilmiştir. Yurt

dışında birçok kişi tarafından büyük beğeni ile karşılanan filmin ardından yönetmen 2016 yılında beri Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi (AMPAS)"'ın üyesi olmuştur.

Deniz Gamze Ergüven Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde modern diaspora olarak adlandırılan işçi göçü sonucunda ortaya çıkan cemaatler içerisinde yer almakta ve bu bakışı benimsemektedir. Yönetmenin ismi geçen, çekmiş olduğu analiz edilen filmlerine bakıldığında aksanlı sinema ürünü olarak Naficy'nin üzerinde durduğu diasporik sinemacıların odaklandığı yerleşilen topraklardaki bireylerin uyum sağlaması ve melez kimlik yapısını konu aldığı görülmektedir. Bu konulara değinmesi ile yönetmen kendi geçmişinden izleri filmlerine yerleştirmektedir. Yönetmenin kendini yerleştirildiği "tireli" kimlik yapısı içerisinde filmlerinde de bu yapıyı koruduğu görülmektedir.

Deniz Gamze Ergüven'in *Bir Damla Su* (2006) ve *Mustang* (2015) filmleri Aksanlı sinema açısından tablolaştırılacaktır. Bu iki filmin tercih edilme nedeni çalışmanın bütüncüllüğü açısından filmde self oryantalizmin kullanılmış olmasıdır.

2.2.1.2.1. *Bir Damla Su* (2006)

Deniz Gamze Ergüven yönetmenliğinde çekilen *Bir Damla Su* (2006) filmi yönetmenin bitirme projesi ve ilk film denemesidir. Filmin senaristi Deniz Gamze Ergüven ve Nadege Trebel'dir. Filmde Deniz Gamze Ergüven (Lale), Birol Kutadgu (Yaşar), Igor Skreblin (Lale'nin erkek arkadaşı) olarak rol almıştır. Akrabasının evlilik kararını kutlamak üzere akraba arasındaki eğlenceye giden Lale ve erkek arkadaşı aile büyüklerinin tasvip etmediği davranışlarda bulunarak karakola düşer. Filmde Lale'nin memleketinden getirdiği toplumsal normlar karşısında verdiği mücadele sevgilisinin gözünden anlatılır.

Görsel Stil	Filmde sınırdan geçmeye ait alan olarak vapur ve havalimanı mekânları kullanılmıştır. Akışkanlık ve anavatan uzağında olmanın vurgusu, Türkiye'deki sınır kapası görüntülerinin gösterilmesi ile verilmiştir. Filmde bazı çekimler bilinçli olarak kaba amatör üslupla gerçekleştirilmiştir. Özellikle anavatandan kareler ve sınır kapısı görüntülerinde bu tarz çekim tercih edilmiştir.

	Klostrofobik etnik kodların yer aldığı iç mekân olarak kutlama sahnesi filmin kırılma noktasıdır. Kutlama sahnesi ile fetişize edilmiş Anadolu'dan getirilen kültürel değerler yinelenmektedir. Film kesin kapanıştan uzaktır. Açık uçlu bir şekilde bitmektedir. Lale karakterinin karakoldaki sürecinin devamı gösterilmemiştir.
Anlatı Yapısı	Kutlama sahnesinde ve karakol sahnesinde yoğun diyalogların tercih edilmesi ile söz, ses ve işitsellik vurgulanmaktadır. Filmde Lale'nin erkek arkadaşı dış ses-anlatıcı olarak kullanılmıştır. Türkiye kökenli olan bir kadın ve akrabalarının yaşadığı olay kesiti yabancı biri tarafından anlatılmasının seçilmesi aksanlı sinema vurgulamaya yönelik bir tercihtir. Filmde Türkçe ve Fransızca dili kullanılmıştır. Çokdilli yapı ile aksan vurgulanmaya çalışılmıştır. Özellikle Yaşar karakteri Fransızca anlamasına rağmen Fransız polis memurları ile Türkçe konuşmaktadır. Aksanlı sinema unsurlarından biri olan anlatı tutarsızlığı ve kaos için nispi tolerans Lale ve Yaşar karakterinin ilişkisi ile verilmektedir.
Karakterler/Oyuncular	Türkiye'den Fransa'ya göç edip günlük hayatta Fransızca konuşan karakterler bu dili dikkat çekici şekilde aksanlı konuşmaktadır. Filmin başrolü olan Lale karakteri Türk ve Fransız olma arasında kimlik kayması yaşamaktadır. Yerellik ile modernlik arasında kalan bir kadının gösterimi söz konusudur. Melez bir kimlik yapısı oluşturmaktadır. Lale karakterinin girmiş olduğu bu çok kültürlülük hali akrabaları arasında yabancılaşma olarak tanımlanır ve kendi kültürleri içinde yasadışı- kural dışı davranış olarak tasvir edilir.

Konu/Tema/Olay Örgüsü	Filmde, sınır kapısından geçen göçmenlerin uzun planlarla gösterilmesi aksanlı sinemanın öncü temalarından olan ev/yurt arama, evsizlik ve eve/yurda dönüş temalarına vurgu niteliğindedir. Sınırdaki hareketli görüntülerin perdeye yansıması yer değiştirme hissini vurgulamaktadır. Lale karakteri ailesinden getirdiği kültür ve yetiştiği kültür arasında bölünmüşlük yaşamaktadır. Lale karakteri kutlama ve karakol sahnelerinde karşımıza çıkan aile olarak nitelendirilen akrabalarından baskı gördüğü açıkça gösterilmiştir.
Duygu Yapıları	Lale'nin akrabaları arasındaki konuşmalarda geçen geleneksel düşünce yapısına ve gelenek göreneklere yapılan göndermeler ile Türkiye nostaljik bir mekân olarak gösterilmektedir. Karakterler Fransa'da hayatlarını sürdürmelerine rağmen evlilik kutlaması yapmaları ve geleneksel müzikler eşliğinde eğlenmeleri "hibrit "kültürü temsil ettiklerinin göstergesidir. Lale karakteri Fransa ve Türkiye gelenekleri arasında sıkışmaktadır. Filmde İstanbul boğazından, İstanbul köprüsünden ve çeşitli kentsel görüntülerden faydalanılması ile aksanlı sinema unsurları arasında yer alan dokunsallık maddesi karşılamaktadır.
Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu	Filmin yönetmenin eğitim hayatında çektiği bitirme projesi olması nedeniyle yapımcı olarak herhangi bir destek görmemiştir. Yönetmenin filmin başrolünde yer alması ile otobiyografik anlatıya gönderme yapılmaktadır. Filmin yönetmeni, senaristi ve oyuncusu olan Engüven kendine ithaf maddesini karşılamaktadır. Filme kendini dâhil eden Ergüven gerçek hayat

	ve kurmacada çakışmaktadır.
Üretim Biçimi	Film bitirme projesi olması nedeniyle kolektif üretim şeklinde çekilmiştir. Filmin jeneriği incelendiğinde çok uluslu yapı üretim aşamasının her adımında olduğu gözlemlenmektedir. Film Cannes Film Festivali vb. festivallerde gösterimini yapmıştır.

Tablo 4: Aksanlı Sinema ve *Bir Damla Su* Filmi

Bir Damla Su filmini Nafiy'nin aksanlı film stilinin unsurları için yapmış olduğu tabloya yerleştirdiğimizde yönetmenin kendini anlatış biçimi, teknik, anlatısal özellikler aksanlı sinema içine filmi dâhil etmemizi mümkün kılmaktadır. Yönetmenin aksanlı sinemanın mekân olarak niteleyen sınırdan geçmeye ait alanlara yönetmen birçok kere yer vermiştir. Yönetmeni bilinçli bir şekilde kullandığı ve sınırdan geçiş alanlarının en önemli noktaları arasında gösterilen sınır kapıları ve sınırdan geçen bireylere filmin birçok sahnesinde yer verilmesi filmin aksanlı sinema ile alakalı olduğunun en net göstergesidir. Diğer aksanlı sinema filmi örneklerinde olduğu gibi *Bir Damla Su* filminde de filmin hikayesi dış ses olan Lale'nin erkek arkadaşı tarafından anlatılmaktadır. Aksanlı sinemanın belirgin özellikleri arasında yer alan çokdilli yapı filmde Türkçe ve Fransızca dilinin bir arada kullanılması ile verilmiş ve bu iki dil kimi zaman aksanlı olarak konuşulmuştur. Filmin başrolü olan Lale, Anadolu ve Avrupa kültürü arasında kalan "tireli" bir karakter olarak filmin başrolündedir. Filmin önemli sekanslarından birini oluşturan kutlama sekansında Anadolu'dan gelen kültürel kodların kullanılması ve Lale karakterinin iki kültür arasında melezliğin simgesi olarak temsil edilmesi aksan vurgularından bir diğeridir.

Bir Damla Su aksanlı sinema filmi olma özelliklerini taşımanın yanında filmde tercih edilen İstanbul'un stereotipleşmiş boğaz ve köprü manzaralarına yer vermesi, Doğulu bireyler üzerine etiketlendirilen ataerkil muhafazakâr bakış açısında Türkiye kökenli bireyleri göstermesi ve geleneksel düşünce yapısının ataerkillik olduğu üzerine geçen konuşmalar ile Batı'nın Doğu için nitelendirdiği özellikleri kendini üzerinde göstermektedir. Yönetmen Batı'nın bakışında kendini Batı'nın ötekisi olarak konumlandırması ile self oryantalist temsil yapmaktadır.

2.2.1.2.2. *Mustang* (2015)

Deniz Gamze Ergüven yönetmenliğinde çekilen *Mustang* (2015) filminin senaristliğini Deniz Gamze Ergüven ve Alive Winocour yapmıştır. Filmde Güneş Şensoy (Lale), Doğa Zeynep Doğulu (Nur), Tuğba Sungurluoğlu (Selma), Elit İşcan (Ece), İlayda Akdoğan (Sonay), Nihal Koldaş (Büyükanne) ve Ayberk Pekcan (Erol-Dayı) rol almıştır. Anne ve babalarını uzun süre önce kaybetmiş anneanne ve dayıları ile Trabzon İnegöl'de yaşamak zorunda kalan beş kız kardeşin zorla evlendirilmeleri, içinde yaşadıkları toplum tarafından bastırılmak istenmeleri, iktidar ilişkileri ve kız kardeşlerin toplumsal normlarla verdikleri mücadele anlatılmaktadır. Film; Anadolu üzerine atfedilen, etiketlendirilen çocuk gelin, toplumsal baskı, ensest ilişki, muhafazakârlık, bekâret vb. neredeyse bütün olumsuzlukları içeresinde barındırmaktadır.

Görsel Stil	Etnik olarak kodlanan klostrofobik bir mekân olan Karadeniz'in İnebolu ilçesindeki köy evi, filmin merkezindedir. Ev, klostrofobik vurguyu arttırmak için kız kardeşlerin hapsedildiği bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Bu tasviri vurgulamak için eve sonradan demir parmaklıklar takılır ve hapsolma, sıkışmışlık duygusu yinelenmeye çalışılır. Filmin çoğu sahnesi hapis hayatını vurgulamak ve klostrofobiyi güçlendirmek adına ev içinde geçmektedir. Muhafazakâr, toplumdaki eril düşünceyi, kimliği pekiştirmek kadının konumunu yinelemek adına fetişleştirilmiş sahnelere ve geleneksel dekorlara yer verilmiştir. Filmde geçiş sınır alanı olarak otobüs kullanılmıştır. Filmde klostrofobik atmosferi sabit tutmak ve karakterlerin psikolojileri ile özdeşleşmek adına bel ve omuz çekimine sıklıkla başvurulmuştur. Filmin geçtiği coğrafya olan Karadeniz'deki köy geniş plan çekimlerle gösterilmiştir. Filmin büyük kısmında gerçek mekanlar kullanılmıştır. Filmin belirli sahnelerinde tercih edilen aydınlatma ile egzotik mekân yinelemesi yapılmaktadır.

	Film, en küçük iki kardeşin evden kaçarak İstanbul'a öğretmenlerinin yanlarına gelerek açık uçlu şekilde sonlanmıştır.
Anlatı Yapısı	Film boyunca Aksanlı sinemada yer alan sesli anlatı en küçük kız kardeş olan Lale'nin hikâyeleri anlatması ile verilmiştir. Film boyunca Lale karakterinin sesi dış ses olarak izleyici ile buluşmaktadır. Film süresince kız kardeşeler arasında geçen yoğun konuşmalar ile söz, ses ve işitsellik vurgulanmaktadır. Filmde nostalji unsurunu vurgulayan kişi Babaannedir. Babaanne karakteri geçmişten geleneklerden bahsetmektedir. Bu filmde kullanılan nostalji yani geçmişe dönük özlem olumsuzluğu, geri kalmışlığı, muhafazakarlığı temsil etmektedir. Aksanlı sinema içerisinde yer alan zamansızlığın anlatı yapısında kullanımı bu film içinde kendini göstermektedir. Film kendi oluşturduğu bir zaman içerisinde akıp gitmektedir. Bu zamansızlık filme özel zaman akışı olması İnebolu'dan Trabzon'a gidiş süresinden anlaşılmaktadır.
Karakterler/Oyuncular	Film boyunca sadece Türkçe dil olarak kullanılmaktadır. Selma karakteri orada doğup büyümesine rağmen Türkçeyi aksanlı bir şekilde kullanmaktadır. Başrolde yer alan beş kız kardeş film boyunca yaşadıkları topluma yabancıdır. Kardeşler her ne kadar birlik içinde olsalar da evlendirilmeye zorlandıklarında yalnızlaşmışlardır. Ece karakterinin gün geçtikçe suskunlaşıp en sonunda intihar etmesi karakterin film süresince yabancılaşmasının göstergesidir.
Konu/Tema/Olay Örgüsü	Lale karakteri kendinden büyük olan ablasını evlilikten kurtarmak için filmin sonunda kaçma eyleminde bulunurlar. Filmde beş kız kardeşin ailesi olarak amca ve büyükanne

	karakterleri vardır. Anne ve baba figürü olarak karşımıza çıkan bu iki karakter beş kız kardeşe muazzam şekilde baskı yapmaktadır. Aksanlı sinemanın göstergeleri arasında yer alan aile baskısı bu noktada kendini göstermektedir.
Duygu Yapıları	Beş kız kardeş filmin başladığı yaz tatili öncesindeki özgür hayatlarına karşı nostaljik özlem duymaktadır. Kız kardeşlerin birer birer evlendirilmesi ile melankolik ruh hali filmin tamamına yavaş yavaş yayılmaktadır. Film kendi içinde siyasallaşmıştır. Filmin birçok sahnesinin arka planında dönemin siyasi söylem ve olaylarına gönderme yapılmaktadır. (Kadın kahkahası, diren gezi, gaz maskesi vb.)
Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu	Filmin yapımcısı Charles Gillibert'tır. Film ekibindeki çok uluslu çok kültürlü yapı, filmin üretim şeklinin her aşamasında kendini göstermektedir.
Üretim Biçimi	Filmin destekçileri içerisinde Kinology, Canal+, Ciné+, ZDF/Arte, Eurimages, Centre National de la Cinématographie, Filmförderungsanstalt, Film und Medienstiftung NRW, Eurimages, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Doha Film Institute (QA) yer almaktadır. Yapım şirketleri içinde CG Cinéma (Fransa), Vistamar Filmproduktion (Almanya), Uhland Film (Almanya), BAM Film (Türkiye) vardır. Film; Türkiye, Fransa, Almanya, Katar ortak yapımıdır. Ulusötesi modlar filmin yapım sürecinin her aşamasında yer almaktadır. Gösterim alanı olarak festivallerde ve sanat sinemalarında, sinema salonlarında gösterilmiştir. Filmin dağıtım ağında filmin genelindeki çok uluslu oluşum vardır. Ad Vitam (Fransa), Cinéart (Belçika), A Contracorriente Films (İspanya) ve Mozinet

	(Macaristan) şirketleri filmin dağıtımında yer almıştır.

Tablo 5: Aksanlı Sinema ve *Mustang* Filmi

Mustang filmini Nafiy'nin Aksanlı film stilinin unsurları için yapmış olduğu tabloya yerleştirdiğimizde yönetmenin kendini anlatış biçimi, teknik, anlatısal özellikleri aksanlı sinema içinde yer aldığını bizlere göstermektedir. Aksanlı sinema içeresinde sıklıkla kullanılan klostrofobik mekân tasviri 5 kız kardeşin yaşadığı eve hapsedilmesi ile verilmektedir. Aksanlı sinema filmlerinde sıklıkla kullanılan hikaye anlatıcılığı yani filmin hikayesinin anlatılması 5 kız kardeşin en küçüğü olan Lale'nin anlatımı ile filmde verilmektedir. Aksanlı sinemanın anlatı yapısı içerisinde sıklıkla kullandığı nostalji unsuru *Mustang* filminde büyükanne ile verilmektedir. Film aksanlı sinemanın önemli öğelerinin başında gelen çokdilli yapıyı karşılamıyor olsa dahi filmin üretim aşaması çok kültürlü yapıdadır. Filmin yapımcısı ve film çekim ekibi çok ulusludur.

Mustang filmi daha çok dışarıdan bir göz olarak Türkiye'ye bakışın bir örneğidir. Avrupa tarafından öteki olarak konumlandırılan Türkiye'ye atfedilen bütün olumsuz özellikler film boyunca izleyiciye gösterilmektedir. Çoğu zaman aşırılıklarla sergilenen bu self oryantalist tutum ile yönetmen öteki olarak kendini konumlandırmakta ve self oryantalizm tuzağına düşmektedir. *Mustang* filmi aksanlı sinema filmi içerisinde değerlendiren bir film olmanın yanında Batı'nın ötekisi olma halinin belirgin şekilde gösterildiği ve self oryantalist temsillerin yoğun olarak kullanıldığı bir filmdir. Film ilk sahnesinden son sahnesine kadar Batı'nın Doğu için olumsuz olarak nitelendirdiği bütün özellikleri taşımaktadır. Batı tarafından Doğu'ya ithaf edilen çocuk gelin, ataerkil, muhafazakâr, despot tutum film süresince 5 kız kardeş üzerinden gösterilmektedir. Dönemin siyasal iklimi herhangi bir katkı sağlamadığı halde filmin içinee yerleştirilmiştir. Örneğin filmin bir sahnesinde arka planda "diren gezi" yazısı ve gaz maskesi gözükürken bir yanında bir dönem "kadın kahkahası" üzerine siyasi liderin yapmış olduğu yorum televizyondan verilmektedir. Filmde temsil edilen belirli olaylar Türkiye'nin gerçekleri olsa dahi filmde Türkiye ve Doğu için olumsuz olarak nitelendirilen özelliklerinin bir tepside sunulması self oryantalisttir. Yönetmen adeta Batı'nın Doğu'yu baktığı şekilde dışarıdan bir göz ile kendinde olmadığı iddia ettiği şeyleri Türkiye'de yani Doğu'da olduğunu söylemekte ve bunu görünür hale getirmektedir.

2.2.1.3. Avusturya'da Yaşayan Türkiye Kökenli Yönetmen Umut Dağ

1982 senesinde Avusturya'da doğan yönetmen eğitimini Viyana Film Akademisi'nde tamamlamıştır. Sinema kariyerinde Michael Haneke'nin de öğrencisi olan Umut Dağ uzun metrajlı filmlere imza atmıştır. Kürt asıllı bir yönetmen olan Dağ etnik tartışmalara çok değinmeden toplum

hikâyeleri anlatmayı tercih etmiştir. ". "*Problem aslında çok dipten bir problem. Çünkü erkeklerin koyduğu kurallar ve erkeklerin yaptığı baskıyı hep görüyoruz ama problem, o baskı, o değerler, o gelenekler o kadar dipten ki, kadınlar da o değerleri o gelenekleri bir sonraki kuşaklara vermeye çalışıyorlar*" şeklinde kurduğu cümle ile toplum sorunları üzerine odaklandığını görülmektedir (Avusturya'dan Kuma, 2012). Sinemasal kariyerinde Anadolu'dan getirdiği izlenimleri, gelenekleri filmlerinde yansıtmayı seven yönetmen özellikle uzun metrajlı çektiği *Kuma* (2012) ve *Betondaki Çatlaklar* (2014) filmlerinde self oryantalist tutum sergilemiştir. Yönetmen yurt dışında doğup büyümenin getirdiği melezlik durumunu ve bunun sinemada yansıtmayı aksanlı sinemada örnekler vererek yapmıştır.

Umut Dağ, Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde modern diaspora olarak adlandırılan işçi göçü sonucunda ortaya çıkan cemaatler içerisinde yer almakta ve bu bakışı benimsemektedir. Yönetmenin çekmiş olduğu *Kuma* filminde Naficy'nin belirttiği cemaat ve cemaat içerisindeki "tireli" kimlikleri görmek mümkündür. Yönetmenin filmin içerisinde değindiği konular ile Naficy'nin belirttiği aksanlı sinema üretimi yapan yönetmenler başlığında değindiği diasporik film üreticilerinde olduğu gibi anavatanın yanında yerleşilen ülkeye uyum sağlama süreçleri üzerinde durulmaktadır. Aksanlı sinema içerisinde yer alan melez kimlik yönetmenin Türkiye ve Avusturya özelliklerini taşıması ile kendisinde de olması ile filmlerindeki karakterlerde de mevcuttur. Türkiye kökenli bir ailenin oğlu olarak Avusturya'da doğan ve orada eğitim gören yönetmen *Kuma, Betondaki Çatlaklar* filmlerinde bu tarz karakterlere yer vermektedir. *Betondaki Çatlaklar* filminde Mikail karakteri ile bu melez yapı film içerisinde görünür kılınmaktadır. Yönetmen aksanlı sinema üreticisi olmasının yanında Türkiye ve Türkiye kökenli bireylerin temsil şekli ile self oryantalist üretim yapmaktadır.

Umut Dağ'ın *Kuma* (2012) ve *Betondaki Çatlaklar* (2014) filmleri aksanlı sinema açısından tablolaştırılacaktır. Bu iki filmin tercih edilme nedeni çalışmanın bütüncüllüğü açısından filmde self oryantalizminde kullanılmış olmasıdır.

2.2.1.3.1. *Kuma* (2012)

Umut Dağ yönetmenliğinde çekilen *Kuma* (2012) filminin senaristliğini Umut Dağ ve Petra Ladinigg yapmıştır. Filmde Nihal G. Koldaş (Fatma), Begüm Akkaya (Ayşe), Vedat Erincin (Mustafa), Murathan Muslu (Hasan) rol almıştır. Avusturya'da yaşayan Fatma kanser olduktan sonra kendisine ve ailesine bakmak için Türkiye'deki köylerinden genç bir kızı oğluna evlendiriyoruz bahanesi ile eşi ile evlendirir. Kendi üzerine getirdiği kumayı kendi seçer ve ailesini bu duruma alıştırmaya çalışır. Kendinden yaşça büyük biriyle evlenen Ayşe'nin Avusturya'ya gelmesi ve aile ile

yaşadıkları ilişki, devamında eşini kaybetmesi ve başka biri ile duygusal yakınlaşması aile üzerinde yaratılan etkilerle anlatılmıştır. Filmde aile ve birlik beraberlik Türkiye tarafından da çokça tartışılan kuma geleneği üzerinden anlatılmıştır.

Görsel Stil	Filmde klostrofobik duyguyu güçlendirilmek için Avusturya'daki ev dar, sıkışık ve kalabalık bir şekilde gösterilmiştir. Avusturya ve Anadolu'da geçen sahnelerde gerçek mekanlar kullanılmıştır. Türkiye'nin muhafazakâr ve eril yapısını vurgulamak adına Anadolu'daki düğün sahnesinde "sanki Avusturya'da maç izliyoruz" diyerek düğünde yalnızca erkeklerin eğlendiği vurgulanmıştır. Filmin geçtiği mekânlarda etnik kodlara yer verilmiştir. Anadolu'daki köy düğünü, kırmızı kuşak, beşi bir yerde, evde televizyonun üzerindeki dantel örtü vb. gibi birçok etnik kod film sahneleri arasına yerleştirilmiştir. Filmin mizanseni anavatanı vurgulamak adına geniş dış plan çekimler kullanılmıştır. Türkiye'de geçen bütün sahnelerde kamera geniş planda kullanılmış olup yollar, dağlar vatan özlemini pekiştirir şekilde fetişize edilmiştir. Filmde kullanılan aydınlatma konu ile paraleldir. Ayşe'nin evin içinde geçen sahneleri kasvetli ve soğuk renklerle gösterilirken düğün sahnesinin olduğu ilk sahnelerde daha sıcak renkler ve aydınlatma kullanılmıştır. Filmin sonunda Ayşe'nin yaşadığı ilişkiye rağmen ailenin onu evinde tutması ve yeni bir güne başlaması ile film açık sonlu şekilde bitmektedir.
Anlatı Yapısı	Filmde sinema- aksanlı film anlatısını vurgulamak adına Türkçe ve Almanca dili konuşulmuştur. Diyaloglarda ağırlık Almancaya yer verilmiştir. Avusturya'da yaşayan Türkler kendi aralarında

	konuşurken özellikle Almancayı tercih etmeleri anadil olarak onu benimsediklerini göstermektedir. Filmde Almanca konuşmayan bireyler yalnızca birinci kuşak göçmenlerdir. Orada doğup ve oranın kültürü ile yetişen gençler gündelik konuşmada Türkçe yerine Almancayı tercih etmektedir. Filmde rol alan Türk karakterler Türkçeyi belirgin ölçüde aksanlı konuşmaktadır. Aksanlı sinemanın unsurları içindeki anlatı yapısı başlığı altında yer alan eş zamansızlık filmde tercih edilen bir öğe olmuştur. Bu eş zamansızlık filmde sık sık saniyelik seslerin kesilmesi ile verilmektedir. Filmde epistolarite aracı olarak cep telefonu kullanılmıştır. Ayşe karakteri sık sık telefon ile Türkiye'yi aramaktadır. Filmde açık uçlu son tercih edilmiştir. Aksanlı sinemadaki eksiklik hali bu tarz bir son tercih edilerek vurgulanmıştır.
Karakterler/Oyuncular	Filmde rol alan Avusturya'da doğup yetişen Türk karakterler Türkçeyi aksanlı konuşurlar. Belirgin şekilde aksan vurgusu karakterler arasında Türkçe ve Almancanın bir arada kullanılması ile verilmektedir. Ailenin büyük oğlunun cinsel tercihini ailesinden saklaması birey ve evlat olarak oluştuğu kimlikler arasında kaymaya neden olmaktadır. Farklı bir ülkede farklı bir aile ile bir arada yaşamak zorunda olan Ayşe karakteri ev içinde devamlı gözetim altında tutulmaktadır. Bu gözetim, gözetlenme hali karakteri baskı altına almaktadır.
Konu/Tema/Olay Örgüsü	Evlenerek ülke değiştiren Ayşe karakteri film süresince ev arayışı yaşamaktadır. Her ne kadar görünürde bir eve sahip olsa da evin içinde yaşayan diğer aile bireylerinin onu kabul

	etmemesi arayış olarak okunmaktadır. Ayşe karakteri filmin sonunda aile annesi yerine koyduğu Fatma tarafından evden atılınca yerinden edilme, ait olamama hali tekrarlanmaktadır. Filmin ikinci bölümünde ani şekilde hayatını kaybeden Mustafa karakteri Türkiye'de köyünde defnedilmiştir. Göç eden karakterlerin eve-memleketine dönüşünün ölüm ile olduğu vurgusu bu sahnenin gösterimi ile yapılmıştır.
Duygu Yapıları	Filmde genel havasında melankoli hâkimdir. (Kanser karakteri bir kadın, kuma olarak eve gelen bir genç kız, ailesinden cinsel tercihini saklayan eşcinsel erkek karakter) Filmin başrolünde yer alan Ayşe karakteri sınırda yaşamaktadır. Kuma olarak gittiği evde kız çocukları tarafından istenilmemesi, eve ikinci bir kadın olarak gelmesi, kendi ülkesinden farklı dilini bilmediği bir ülkede tutunmaya çalışması sınırda giden hikâyeyi betimlemektedir. Filmde Türk karakterler yer almasına rağmen karakterlerin birçoğu kültürel ve dilsel olarak "hibrit" bir yapıdadır. Memleketlerinden getirilen gelenekleri (türban, aile birlikteliği vb.) sürdürmelerine karşın birden fazla dil kullanması ikinci dili anadil olarak tercih etmesi çok kültürlü yapıyı desteklemektedir. Ayşe'nin evde geçen sahnelerinin birçoğunda sık sık telefonla konuşması ve ailesinden haberler alması nostaljik geçmişe dönük özlem olarak okunmaktadır. Ayşe'nin kuma olarak geldiği ev her ne kadar kalabalık olsa da onun kurduğu iletişim gereği karakter yalnızdır.
Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu	Film yönetmeni olan Umut Dağ *Kuma* filminde yer alan karakterler gibi Avusturya'ya göç etmiş bir ailede yetişmiştir. Bu yönüyle film otobiyografik özellik taşımaktadır. Filmin yönetmeni aynı zamanda filmin senaristlerinden biridir.

	Bu da filmin anlatıcısı ve konu anlatısının kesişmesini sağlamaktadır. Yönetmen filmde birden çok işlevi yerine getirmektedir. Filmin yapım şirketi Veit Heiduschk, Michael Ketz ve Wega Film'dir.
Üretim Biçimi	Filmin dağıtımcı şirketleri Edition Salzgeber (Almanya), Filmladen (Avusturya), KMBO (Fransa), Vertigo Média Kft (Macaristan), Edition Salzgeber (Almanya), Karma Films (İspanya) ve Peccadillo Pictures (İngiltere)'dir. Film tiyatrolarda, sinemalarda, DVD'lerde ve çeşitli televizyon kanallarında gösterilmiştir. Filmin üretiminin her aşamasında ulus ötesi karma yapı, çok kültürlülük vardır.

Tablo 6: Aksanlı Sinema ve *Kuma* Filmi

Kuma filmini Nafiy'nin aksanlı film stilinin unsurları için yapmış olduğu tabloya yerleştirdiğimizde yönetmenin film boyunca takındığı üslup, kullandığı yerel, ulusötesi öğeler aksanlı sinemayı desteklemektedir. Film boyunca sahnelerde kullanılan çokdilli yapı, Ayşe karakterinin ev içinde yer bulma çalışması aksanlı sinema için önemli veriler vermektedir. Evlenerek Avusturya'ya gelen Ayşe karakterinin zamanını geçirdiği evin basık ve sıkışık olması aksanlı sinemanın önemli mekân temsilleri arasında yer alan klostrofobik mekân algısını güçlendirmektedir. Filmde mekân olarak Anadolu'da geçen sahnelerde geniş planlı çekimlere yer verilmesi aksanlı sinema anlatısını güçlendiren görüntüler olarak perdeye yansıtılmaktadır. Aksanlı sinemanın en belirgin özelliği arasında yer alan çokdilli yapı filmde Türkçe ve Almancanın bir arada konuşulması ile verilmektedir. Filmde ikinci kuşak olarak karşımıza çıkan evlatların anadil olarak Almanca'yı tercih etmesi "tireli" kimlik yapısını vurgulamaktadır. Filmin yapım ve dağıtım ağına bakıldığında çok kültürlü yapıda olduğu dikkat çekmektedir. Filmin yapım şirketinde birçok farklı ulus yer alırken bu çok uluslu yapı filmin dağıtımdan Avustuya, Fransa, Macaristan, Almanya, İspanya ve İngiltere gibi ülkelerin yer alması ile pekiştirilmektedir.

Ayrıca filmde kullanılan tema, hikâyenin işleyiş şekli, kadın karakterlerin temsil edişinde yönetmen self oryantalist bakış açısı kullanmıştır. Türkiye ve bazı geleneksel değerler, dini motifler Batı'nın ötekileştirdiği konumdaki Doğu temsili ile verilmiştir. Türkiye Batı'nın ötekisi olarak

muhafazakâr ve ataerkildir. Her ne kadar Batı'ya gelip orada yaşamanı sürdüren karakterler filmde yer alsa da geçmiş kültürlerinden yani Doğu'dan getirdikleri muhafazakâr tutum evlerinin içinde devam etmektedir.

2.2.1.3.2. *Betondaki Çatlaklar* (2014)

Umut Dağ yönetmenliğinde çekilen *Betondaki Çatlaklar* (2014) filminin senaristliğini Umut Dağ ve Petra Ladinigg yapmıştır. Filmde Murathan Muslu (Ertan), Stephanie Nur (Jenny), Alechan Tagaev (Mikail) rol almıştır. Filmde olay örgüsü cezaevinden şartlı tahliye ile çıkan Ertan karakteri ve Ertan'ın oğlu olan rap müzik albümü çıkarmak isteyen ve bunun için uyuşturucu satıcılığı yapan Mikail'in üzerine kurulmuştur. Filmde; Mikail'in yaşadığı çıkmazlar, hayat ile mücadelesi ve Ertan'ın ona destek olmaya çalışmasının hikâyesi anlatılmıştır. Film boyunca Ertan'ın hayattan vazgeçmiş olması ve Mikail'in hayata tutunma mücadelesi soğuk bir tonda işlenmiştir.

Görsel Stil	Klostrofobiyi arttırmak adına filmin renk seçimi mavi tonlarındadır. Film boyunca kullanılan bu renk paleti Ertan ve Mikail karakterlerinin yaşadıkları çıkmazları ve sıkışmışlığı vurgulamaktadır. Filmin genelinde düzensiz tempo hâkimdir. Filmde sıklıkla amatör çekim açılarına başvurulmuştur. Film kesin kapanıştan uzak şekilde bitmektedir. Filmin genelinde gerçek konumlar ve mekânlar kullanılmıştır. Ertan karakterin hapishaneden çıktıktan sonra ailesi ile iletişime geçmeye çalışması geçmişe ait duyduğu özlem olarak okunmaktadır.
Anlatı Yapısı	Ağırlıklı olarak Almancanın kullanıldığı filmde zaman zaman Türkçe' ye yer verilmiştir. Epistolarite aracı olarak Ertan karakteri sıklıkla telefon görüşmeleri yapmaktadır. Film süresince doğrudan veya dolaylı olarak üçüncü şahısların sesleri duyulmaktadır.

	Filmin olay örgüsü Ertan ve Mikail karakterleri üzerine kurulmuştur. İki karakter üzerinden devam eden hikâye ile filmde çok odaklı bir yapı oluşturulmuştur. Filmde ait olamama, yersizliği ve yurtsuzluğu vurgulamak adına yapılandırılmış devamsızlık kullanılmıştır. Bazı karakterler ve yerler bilinçli şekilde unutturulup kaybolmakta ve karakterlerin yaşadığı olay örgüsü eksik bırakılmaktadır. Aksanlı sinema hissiyatını arttırmak için aksanlı sinemanın biçimsel özelliklerinden biri olan açık uçlu son ile film bitmiştir. Ertan karakteri hapisten çıktıktan sonra ev/yurt arama yolculuğuna çıkmıştır. Hayatta kalma, ev bulma hikâyesi film boyunca kendini göstermektedir. Mikail karakteri de büyürken kendi yolunu bulmaya çalışmaktadır. Tercih edilen anlatılar ile Aksanlı sinema vurgusu yapılmaktadır.
Karakterler/Oyuncular	Filmde rol alan Avusturya'da doğup yetişen Türk karakterler Türkçe'yi aksaklı konuşmaktadır. Belirgin şekilde aksan vurgusu yapılmaktadır. Avusturyalı, Türk, Avusturyalı anne ve Türk babadan olma karma bir yapıya sahip bir genç ve Gürcü gibi birçok farklı kültürden karakterler filmde yer almaktadır. Farklı uluslardan bir araya gelen karakterlerin tamamında yerel kimliklerinde saydamlaşma olmuştur. Karakterler kimlik ve kimlik performansları arasında kayma yaşamaktadır. Türk karakterler Dünya genelinde Türk etiketlemelerinden biri olan uyuşturucu ticareti ile bağdaştırılmıştır. Karakterler yerel kodlanan etiketleri üzerinde taşımaktadır. Ertan karakteri Doğulu (Türkiye kökenli) olmasının getirdiği dış görüntüsü nedeniyle sıkıntılara ve ön yargılara maruz kalmaktadır. Bir nevi Doğulu karakter zaman zaman Batılı eril bakışına maruz bırakılmaktadır. Bu bakış da aksanlı sinema ile

	oryantalizmi beraberinde getirmektedir. Filmin neredeyse tamamında doğrudan bir söylem, etiketlendirme olmasa dahi göç ederek Avusturya'ya gelmiş farklı ulustan karakterler öteki olarak konumlandırılmıştır. Filmde Ertan ve diğer Türkiye kökenli karakterler ötekileştirilmiştir. Ötekileştirmenin getirdiği durum ve ruh hali film boyunca özellikle Ertan karakteri üzerinden temsil edilmiştir. Ertan, Mikail, Kemal, Murad vb. karakterler toplumun genelinde yabancıdır. Bu yabancılaşma yasadışılığı ve yalnızlığı beraberinde getirmektedir.
Konu/Tema/Olay Örgüsü	Filmin ilk sahnesi Ertan karakterinin yersiz yurtsuzluğu ile başlamaktadır. Hapisten çıkan karakter hiç kimse tarafından eve kabul edilmez. Bu ait olmama durumu karakteri sürgün halde göstermektedir. Ertan ailesine geri dönmek istemesine rağmen hapse girdiği için dönüşü imkânsız hale gelmiştir. Eve/yurda dönüşün imkânsızlığı keskin sahnelerle izleyicilere gösterilmiştir. Ertan karakterinin bu yersiz yurtsuz hali filmin sonuna kadar devam etmektedir. Karakter, filmin son sahnesine kadar ev/yurt arama yolculuğu sürdürmektedir. Ertan ve Mikail karakteri başka farklı hikâyeler ile kimlik arayışına girmektedirler. Ertan karakteri hapishaneye girmeden önceki kimlik özelliklerini değiştirmek için çabalamakta ve yeni bir hayat kurmaya çalışmaktadır.
Duygu Yapıları	Film konusu itibari ile baştan sona melankolik havayı içinde barındırmaktadır. Aksanlı sinemanın biçimsel özelliklerinden hissi yapıların alt başlığına olan duyarlılıklar ve halsiz ruh hali melankolik havanın

	ilerlemesiyle korku ve panik şeklinde kendini göstermiştir. Film boyunca Ertan ve Mikail'in kişisel ve sosyal deneyimleri, umutsuzlukları kodlanmıştır. Film Türk, Avusturyalı, Gürcü vb. çok uluslu karakterlerden oluşturulmuştur. Filmde sağlanan bu hibrit çok uluslu-çok kültürlü yapı film boyunca gergin bir atmosferde işlenmiştir. Ertan karakteri göçebe duyarlılığı yaşamaktadır. Güçlü bir şekilde yersizlik/yer değiştirme hissi taşımaktadır.
Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu	Filmin yapım şirketi Wega Film, Orf Film/Fernseh-Abkommen'dir. Filmin yönetmeni ve başrolde yer rol alan Ertan karakteri göçmen olarak Avusturya'da yaşamaları ile ortak özellik taşımaktadır. Karakter ve yönetmen bu açıdan birbirlerine benzemektedir. Filmin yönetmeni aynı zamanda filmin senaristlerinden biridir. Bu da filmin anlatıcısının ve konu anlatısının kesişmesini sağlamaktadır. Yönetmen çektiği hikâyenin anlatıcısı konumunda olarak çoklu üretim tarzı yapmaktadır.
Üretim Biçimi	Filmin dağıtımcı şirketleri Filmladen (Avusturya), KMBO (Fransa), Kurmaca Film (Türkiye)'dir. Film tiyatrolarda, sinemalarda, DVD'lerde ve çeşitli televizyon kanallarında gösterilmiştir. Filmin üretiminin her aşamasında ulusötesi karma yapı, çok kültürlülük vardır.

Tablo 7: Aksanlı Sinema ve *Betondaki Çatlaklar* Filmi

Betondaki Çatlaklar filmini Naficy'nin aksanlı film stilinin unsurları için yapmış olduğu tabloya yerleştirdiğimizde yönetmenin aksanlı sinemaya özgü dokunuşları filminde kullandığı görülmektedir. Filmde çok uluslu karakterler kullanması ile aksanlı sinemanın çok ulusluluk maddesi karşılanmaktadır. Ayrıca filmde ağırlık olarak Almanca konuşulmasına rağmen ara sıra filmde Türkçe

konuşmalar yer almaktadır. İkinci bir dil ve çok kültürlü yapı ile aksanlı sinemanın çokdilli ve çok kültürü olma unsurlarına uygun film olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin başrolü olan Ertan karakterinin oğlu olan Mikail'in annesinin Avusturyalı olması ile aksanlı sinemanın merkezinde olan "tireli" kimlik yapısına sahip karakter olarak kaşımıza çıkmaktadır. Aksanlı sinema görsel stil içerisinde tercih edilen klostrofobik mekân kullanımı *Betondaki Çatlaklar* filminde renk ile verilmeye çalışılmaktadır. Yönetmenin klostrofobiyi destekler nitelikte mavi renk tonunda filmi çekmesi, öteki olarak işaretlenene yer vermesi, yapım, dağıtım kanalında çok uluslu bir profilin olması aksanlı sinemayı desteklemektedir. Filmde geçmiş ile gelecek arasında bağlantıyı kurma aracı olarak telefona başvurulmaktadır. Başrol olan Ertan karakteri film süresince sürekli telefonda konuşmaktadır. Aksanlı sinemanın değindiği konular arasında yer alan ev/yurt arama yolculuğu, yersiz ve yurtsuz olma hali filmin genelinde yer alan olay örgüsü olmuştur. Aksanlı sinemanın biçimsel özellikleri arasında gösterilen açık uçlu son tercih edilmiştir. Filmin oyuncu kadrosunda yer alan çok kültürlü yapı filmin yapım ve dağıtımında da karşımıza çıkmaktadır. Avusturya, Fransa ve Türkiye'deki şirketler filmin dağıtımcısı arasında yer alarak ulus ötesi karma yapının filmin üretiminde yer alması ile aksanlı sinemanın yapım dağıtım ayağındaki özelliği karşılamaktadır.

2.2.1.4. Belçika'da Yaşayan Türkiye Kökenli Yönetmen Volkan Üce

1981 yılında doğan Türk asıllı Belçikalı yönetmen Volkan Üce Belçika ve Amsterdam'da büyümüştür. Siyasal bilimler alanında eğitim alan Üce, Antwerp Üniversitesi'nde siyaset ve sosyal bilimler alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamış doktorasını yapıyorken sinemaya yönelmiştir (Volkan Üce, 2021). Kariyeri sürecinde belgesel türünde iki film çekmiştir.

Volkan Üce, Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde modern diaspora olarak adlandırılan işçi göçü sonucunda ortaya çıkan cemaatler içerisinde yer almakta ve bu bakışı benimsemektedir. Yönetmenin çekmiş olduğu iki belgesel filmin başrolüne yerleştirdiği "tireli" kimlikler ile bu temsil görünür hale gelmektedir. Modern zamanda modern diaspora olarak adlandırılan ailelerin çocuklarının kimlik problemlerinin anlatıldığı *Arafta* filminde olduğu gibi yönetmen modern diasporanın getirmiş olduğu özellikleri üzerinde taşıyarak filmlerine yedirmektedir. Safran'nın modern toplumların diasporası üzerine yaptığı çalışmada belirtilen anavatana geri dönme arzusu, toplum tarafından kabul görülmeme duygusu, diaspora topraklarında azınlık olma durumu ve anavatana özlem gibi konular *Arafta* adlı belgesel üzerinden verilmektedir. İkinci kuşak Türkiyeli bir yönetmen olan Volkan Üce'nin tercih ettiği konular ile aksanlı sinema üretimi yapan yönetmen olarak dikkat çekmektedir.

Volkan Üce'nin *Arafta* (2017) ve *Her Şey Dahil* (2021) filmleri aksanlı sinema açısından tablolaştırılacaktır. Bu iki filmin tercih edilme nedeni çalışmanın bütüncüllüğü açısından filmde self oryantalizminde kullanılmış olmasıdır.

2.2.1.4.1. *Arafta* (2017)

2011 yılında çekimlerine başlanan ve 2017 yılında tamamlanan *Arafta* belgesel filmi Volkan Üce'nin yönetmen ve yazar olarak ilk çalışmasıdır. Uzun metraj olarak çekilen belgeselde Belçika ve Hollanda'da büyüyen üçüncü kuşak Türk olan Şule, Orhan, Sinan ve Bahar'ın İstanbul'a geri dönüp yaşadıkları kimlik krizi ve arayışları anlatılmıştır. 4 farklı hayat görüşüne sahip olan karakterlerin İstanbul'a tutunma hikâyeleri, göçmen olmanın üzerlerinde yarattığı etki 2011-2017 yılları arasında yaşadıkları süreç 75 dakika boyunca gösterilmiştir. Film 2017 yılında TRT Belgesel Ödülü almıştır.

Görsel Stil	İstanbul'un çeşitli bölgelerinden (boğaz, levent, taksim vb.) geniş planda gerçek görüntüler kullanılmıştır. Sıklıkla drone çekim ile kente yukardan bakılmıştır. Mizansen ayarlarında muazzam dış çekimlere yer vererek vatanın güzelliği vurgulanmıştır. Geçiş sınır alanı olarak havalimanı, liman, vapur, tramvay kullanılmıştır. Filmin başlangıcında Şule karakterinin Belçika'daki aile evinde Türkiye'yi fetişize etmek adına nesne ve simgelere yer verilmiştir Ev adeta Türkiye'den motiflerin sergilendiği bir sergi mekânıdır. Belgesl odaklandığı konu gereği vatanına geri dönen kişilerin hikayesini anlatması ile bir yerde vatanı fetişize etmektedir. Filmdeki olay örgüsü 4 farklı karakter üzerine kurulduğu ve hayatın olağan akışı devam ettiği için açık uçlu şekilde sonlanmaktadır. Filmde sıklıkla kaba amatör çekimlere yer verilmiştir. Karakterleri le gerçekleştirilen röportajlarda kamera kimi zaman bilinçli olarak amatör ve kaba bir üslupla kullanılmıştır.

Anlatı Yapısı	Filmde anlatıcı Şule, Orhan, Sinan ve Bahar karakterleridir. Sözlü işitsel ve vokal uygulamaları kullanarak çok sözlü gelenek yürütülmüştür. Filmde çokdilli yapı vardır. Türkçe, İngilizce, Felemenkçe, Almanca gibi birçok farklı dil bir arada kullanılmıştır. Filmde zaman geçişkendir. Her karakterin hikâyesi kendi konusu içinde akmaktadır. Filmde yerli ve yabancı müziklere yer verilmiştir. Şule karakteri bir yandan yabancı modern bir parça seslendirirken bir yandan geleneksel müzik söylemektedir. Bu iki farklı müzik kullanış şekli "hibrit" yapıyı vurgulamaktadır. Film diyaloglar üzerinden ilerlediği için söz, ses ve işitsellik vurgulanmaktadır. Türkiye içindeki farklı toplumları yan yana koymak için Orhan ve Sinan karakteri üzerinden kültürel ve ideolojik karşılaştırmaya başvurulmuştur. Sinan karakteri Gezi Olayları sırasında muhalif ve hükümet karşıtı söylemleri ile gösterilirken Orhan karakteri iktidar yanlısı söylemlerde bulunmaktadır. Film türü gereği kamusal tarihle özel belleği yan yana getirmektedir. Filmin başlangıcında Şule, Orhan ve Sinan karakterlerinin anavatana olan özlem ve nostaljik hayranlıkları göze çarpmaktadır. Karakterlerin neredeyse bütün konuşmalarında bu hayranlık vurgulanmaktadır. Belgesel filmde bazı karakterler için son gerçekleşmemiştir. Sinan, Bahar ve Orhan karakterlerinin 2011-2017 yılları arasındaki İstanbul maceraları bir şekilde sona bağlanmış olsa dahi Şule karakterinin hikâyesi açık sonlu tamamlamıştır. Film 4 karakter üzerinden gittiği için sınır estetiğini kullanmıştır. Çok odaklı, eş zamansız, parçalanmış anlatı, öznellik filmde

	kullanılmıştır.
Karakterler/Oyuncular	Film Türkiye kökenli Hollanda ve Belçika'ya göç eden bireyler üzerinde durmaktadır. 3. kuşak bireylerin hikâyesi çok kültürlü ve çok dilli olarak anlatılmaktadır. Şule, Bahar ve Sinan karakteri Türkçe, Felemenkçe ve Almancayı bir arada karma şekilde konuşurken Orhan karakteri sadece Türkçe konuşmaktadır. Karakterler özellikle Türkçeyi aksanlı bir şekilde konuşmakta hatta Şule karakterinin aksanına filmin bir sahnesinde vurgu yapılmaktadır. Bahar karakteri filmde Türkiye'ye yabancı olma, uyum sağlamadaki sıkıntıyı yoğun şekilde yaşayan kişidir. Karakterin kendi toplumu ile yabancılaştığı onunla yapılan röportajlar ile belirtilmektedir. Belgesel filmde rol alan karakterler kendilerini canlandırmıştır. Film boyunca kendilerini oynamışlardır.
Konu/Tema/Olay Örgüsü	Belgesel filmin başrolünde yer alan 3. kuşak Hollanda ve Belçika'da doğan bireyler ev/yurt arama yolculuğu ile birlikle İstanbul'la gelmektedirler. Filmin sonunda Orhan karakteri İstanbul'u evi olarak benimsemiş ve yerleşmiştir. Sinan karakteri daha önceden yaşamaktan keyif aldığı İstanbul'dan vazgeçip Amsterdam'ı yuva olarak seçmiştir. Bahar karakteri en başından beri bağlılık hissetmediği İstanbul'dan ayrılıp kendi ülkesine geri dönmüştür. Şule karakterinin yer değiştirme hikâyesi tamamlanmamıştır. Karakter, İstanbul ve Belçika arasında gidip gelmekte sürekli gezinme halini devam ettirmektedir. Sinan karakterinin çocuğunun doğum sahnesinin gösterilmesi ile eve/yurda dönüş yolculuğunun bir karakter için tamamlandığı betimlenmiştir.

	Filmin genel hikâyesine bakıldığında belgesel olma özelliğinden gelen gerçeklikle kimlik, kimlik arayışı üzerinde durulmaktadır. 4 farklı Türkiye kökenli karakter kendi kimliklerinin keşfini tamamlamak adına doğdukları ülkeden ayrılıp köklerinin peşinden gelerek İstanbul'a yerleşmiştir. Film boyunca karakterlerin iki dilli konuşması ve Batılı ve Doğulu kültür arasında gidiş gelişleri kimlik arayışlarının bir göstergesidir. Özellik Bahar karakterinin "Almancı" kelimesinin kendileri üzerinde yarattığı negatif duyguyu belirgin şekilde ifade etmesi arada kalmış saydam kimlik yapısını temsil etmektedir.
Duygu Yapıları	Başrolde yer alan Orhan harici 3 karakterin İstanbul ile alakalı duyguları değişkendir. İstanbul kimi zaman karakterler için distopya iken kimi zaman ütopya konumundadır. Film süresince Şule, Orhan ve Sinan karakterleri göçmen olarak nitelendirilmekten artık yorulduklarını ve bu etiketten kurtulmak istediklerini belirtmektedir. Özellikle bir yere ait olabilme hissini yaşadıkları ülkede bulamadıklarını vurgulamaktadırlar. Karakterlerin 2011-2015 yılları arasında yaşadıkları deneyimlerle bu hissin Şule haricindeki diğer karakterlerden uzaklaştığı gösterilmiştir. Filmin ikinci yarısında Türkiye'de yaşanan Gezi Olayları'ndan kesitlerin gösterilmesi ile kamusal ve özel alan yan yana getirilmiştir. Bir yandan 4 farklı karakterin İstanbul'daki hayatlarından kesitler gösterilirken bir yandan da ülkedeki atmosfer belgelendirilmektedir. Filmde üç karakter için İstanbul yolculuğu tamamlanmış olsa da Şule karakterinin yersiz yurtsuz halinin devam etmesi ve film sürecince amaçladıklarını tamamlayamaması filmi açık uçlu hale getirmiştir. Filmin ilk yarısının sonunda 4 başrolün dışında Türkiye'de yaşayan vatandaşların gözünden göçmen Türklere karşı duyulan

	düşünceler görüntü üzerine ses bindirilerek verilmiştir. Bu anlatı ile iki farklı düşünce yapısı ve bakış açısı verilmeye çalışılmıştır.
Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu	Cobra Films Presents'ın desteği ile çekilmiştir.
Üretim Biçimi	Filmin gösterimi İstanbul Belgesel Günleri, Türkiye Panorama Bölümü, İf İstanbul Uluslararası Bağımsız Film Festivali, DOK Leibzig gibi festivallerde yapılmıştır.

Tablo 8: Aksanlı Sinema ve *Arafta* Filmi

Arafta belgesel filmini Nafiy'nin aksanlı film stilinin unsurları için yapmış olduğu tabloya yerleştirdiğimizde filmin teması, merkezine aldığı sorun aksanlı sinemanın odaklandığı konu ile birebir aynıdır. Filmde Türkçe, Felemenkçe, Almanca dilinin karma bir şekilde kullanılması çokdilli ve çok kültürlü yapıyı görünür kılmaktadır. Aksanlı sinema vurgusunu arttırmak adına aksanlı konuşma vurgusu yapılmaktadır. Filmin başrolünde yer alan karakterlerin tamamı ikinci kuşak göçmendir. Orhan, Şule, Sinan ve Bahar karakterlerinin film süresince kendi sunuşlarına bakıldığında "tireli" kimlikleri dikkat çekmektedir. Bu "tireli" kimlik halleri ile aksanlı sinemanın merkezine yerleştirdiği karakter olan "tireli" kimliğin filmin merkezinde olması ile aksanlı sinema içerisinde yer almaktadır. Aksanlı sinemanın merkezine yerleştirdiği hikâye arasında yer alan karakterler film süresince ev/yurt arama yolculuğu devam etmekte aitlik hissini arama süreçleri filmin sonuna kadar sürmektedir. Aksanlı sinemada mekân olarak tercih edilen sınırdan geçmeye ait alan olarak nitelendirilen havalimanı, liman, vapur ve tramvaylar filmin birçok sahnesinde yer alarak hareket halinde olmayı vurgulamaktadır. Ayrıca bu karakteri sürekli bu araçlar içerisinde görme durumunu bir yere ait olamama olarak okunabilmektedir.

Aksanlı sinema içerisinde değerlendirilen *Arafta* filmi self oryantalist öğeleri de içinde barındırmaktadır. Stereotip mekân olarak İstanbul'un boğaz, taksim vb. mekanlarını kullanması, filmin çekildiği dönemde ülkede yaşanan "Gezi Olayları"nı filmin ikinci yarısına dahil etmesi siyasal olarak işaretlemelere gitmesi self oryantalisttir.

2.2.1.4.2. *Her Şey Dahil* (2021)

2021 çekilen *Her Şey Dahil* belgesel filmi Volkan Üce'nin son çalışmasıdır. Uzun metraj olarak çekilen belgeselde Antalya'nın tatil bölgesi Kumla'daki otellerden biri olan "Nashira" isimli her şey dâhil otelde çalışan bireylerin hikâyesine odaklanılmaktadır. Filmde, cankurtaran olarak işe

başlayan Hakan ve mutfak çalışanı olarak işe başlayan İsmail karakterlerinin çalışmaları, kimlik krizi ve arayışları anlatılmıştır.

Görsel Stil	Antalya'nın turistik mekânlarının başında gelen deniz ve sahil geniş planda gösterilmiştir. Uçsuz bucaksız dış mekân gösterimi ile anavatanın doğal güzelliği vurgulanmıştır. Film Hakan ve İsmail'in hikayeleri üzerine odaklanırken düzensiz bir tempoda karakterler arasında geçiş yapılan sahnelerle ilerlemiştir. Film'de personellerin kaldığı lojmanda nargile gibi belirli geleneksel ürünler kullanılmıştır. Bu tarz geleneksel kodlar ile yerli kültür fetişize edilmektedir.
Anlatı Yapısı	Filmde çokdilli yapı vardır. Türkçe, İngilizce, Rusça gibi birçok farklı dil bir arada kullanılmıştır. Asıl hikâye Türkçe devam ediyor olsa da belgeselin geçtiği yer nedeniyle birçok farklı dil filmde kullanılmıştır. Hikaye'nin geçtiği mekan doğrultusunda filmde söz, ses ve işitsellik yoğun olarak kullanılmıştır. Filmde zaman geçişkendir. Zaman net bir şekilde ifade edilmemektedir. Filmde yerli ve yabancı müziklere yer verilmiştir. Türkiye içindeki farklı kültürleri yan yana koymak adına başrol olarak iki farklı kültürden gelen İsmail ve Hakan karakteri tercih edilmiştir. İsmail Kürt kökenli biri iken Hakan Türk kökenlidir. Filmde iki farklı kültürden gelen karakterler olsalar dahi kişiler ortak paydada bir araya gelerek kültürel alışveriş yapabilmektedirler. Belgesel ilk tatil sezonunun bitmesinin ardından ikinci tatil sezonunun açılması ile bitmektedir. Yeni bir sezona geçilmesi ile belgesel

	film açık uçlu sonla bitmiştir.
Karakterler/Oyuncular	Film Türkiye'de yaşayan Türk ve Kürt bireylerin hikâyesi çok kültürlü ve çokdilli olarak anlatılmaktadır. Filmde yer alan başrol ve yan roller yöresel ağızla Türkçeyi konuşmaktadır. Hakan karakteri, filmde yurt dışına gitmeyi amaçlayan topluma ve kendisine yabancı olma, uyum sağlamada sıkıntı yaşayan kişidir. Karakterin kendi toplumu ile yabancılaştığı arkadaşları ile gerçekleştirdiği diyaloglarla belirtilmektedir. Sıklıkla Nietzche'den ve onun hiççilik felsefesinden bahsetmesi karakterin yaşadığı yabancılaşmayı daha görünür kılmaktadır. Belgesel filmde rol alan karakterler kendilerini canlandırmıştır. Film boyunca kendilerini oynamışlardır.
Konu/Tema/Olay Örgüsü	Film, başrolde yer alan İsmail ve Hakan karakterlerinin hayata tutunma hikâyesi konu edilmektedir. Filmin sonunda İsmail ve Hakan yeni sezon için otelde tekrardan işe başlamıştır. Her ne kadar lojmanda kalıp kendi daimî barınacakları kendilerine ait evleri olmasa da otel onlar için yeni ev konumuna gelmiştir. Hakan önceki sezonda artık çalışmayacağını söylese de yeni sezonda daha iyi bir iş bulamadığı için geri gelmiştir. İsmail ise memleketi Şanlıurfa'nın artık onun için bir şey ifade etmediğini ve oradaki durağanlığı kaldıramadığını belirterek otelin onların yeni evi olduğunun mesajı verilmiştir.
Duygu Yapıları	Başrolde yer alan Hakan karakteri için otel ilk zamanlar sosyalleşme problemini aşmak için bir araç iken zamanla kendi benliğinin bozulmasına neden olan yer olarak imlenmektedir. Otelde çalışan personellerin kendi aralarında tatil veya yaşamak için yurt dışını hedeflemektedir.

	Otele gelen müşterilerinin personellere davranma şekli üzerinden farklı milletlerin, kültürlerin çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Filmde İsmail karakteri kendi yolculuğunu tamamlayarak kariyeri için geleceği hedeflerken Hakan karakteri için bir tamamlanma söz konusu değildir. Hakan bu sezon para biriktirerek üniversiteye geri dönmeyi hedeflemektedir. Hakan'ın tekrardan kendine hedef belirlemesi ev/yurt arama yolculuğunun tamamlanmadığı şeklinde okunabilir.
Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu	Cassette for Timescapes, Halal, Little Big Story, Magellan Films, Onomatopee Films desteği ile çekilmiştir.
Üretim Biçimi	Filmin gösterimi çeşitli festivallerde ve Mubi isimli film platformunda yapılmıştır.

Tablo 9: Aksanlı Sinema ve Her Şey Dahil Filmi

Her Şey Dahil belgesel filmini Nafiy'nin aksanlı film stilinin unsurları için yapmış olduğu tabloya yerleştirdiğimizde başrolde yer alan karakterlerin yaşadıkları maceralar otel ve lojman gibi belirli bir yere ait olmayan köksüzlük hissi yaratan mekânda geçmesi ve bazı temaların aksanlı sinema unsurları ile örtüşmesi neticesinde bu kategoriye dâhil edilebilmektedir. Filmin değindiği bu konular aksanlı sinemanın yersiz yurtsuz olma, ev/yurt arama gibi unsurları karşılanarak filmi aksanlı film haline getirmektedir. Filmde çokdilli ve çok kültürlü yapıyı filmde yer alan başroller ve konu içerisinde önemli yere sahip turistler ile görünür kılmaktadır. Farklı ülkeden turistler sayesinde filmde Türkçe, Fransızca, İngilizce, Rusça gibi birçok dil duyulmaktadır. Film faklı uluslardan sağladığı yapımcı desteği sayesinde aksanlı sinemanın unsuru arasında yer alan üretim aşamasındaki çok uluslu olma özelliğini karşılamaktadır. Karakterler film süresince ev, var olma, aitlik hissini arama süreçleri filmin sonuna kadar sürmektedir.

Her Şey Dahil filmi incelenen diğer filmlerde tercih edilen self oryantalist temsilleri bünyesinde barındırmamaktadır. Filmin yalnızca bir bölümünde yönetmen self oryantalist temsile yer vermiştir. Filmin merkezinde yer alan otel çalışanları otelde konaklayan turistlerin Batılı olması nedeniyle modern ve farklı olduklarını söylemektedir. Turistlerin Batılı olması Doğulu bireyler için bu diyaloglarla üstün olduklarını göstermekte ve kendilerini öteki konumuna getirmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Naficy'nin aksanlı sinemayı unsurlara ayırdığı tablo referans alınarak tablolaştırma yapılmıştır. Türkiye'den belirli dönemlerde en çok göç alan ülkeler arasında başı çeken İtalya, Belçika, Fransa ve Avusturya'da sinema üretimi yapan göçmen yönetmenlerin çekmiş olduğu, içinde self oryantalist öğeler barındıran konulu filmlere ve belgesel filmlere bakılarak Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sineması için bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. İtalya'dan Ferzan Özpetek, Fransa'dan Deniz Gamze Ergüven, Avusturya'dan Umut Dağ ve Belçika'dan Volkan Üce'nin çekmiş oldukları örneklem olarak alınan filmler Naficy'nin belirttiği tablo üzerinden incelendiğinde Türkiye kökenli yönetmenlerin özellikle belirli aksanlı sinema unsurlarına sıklıkla başvurduğu tespit edilmiştir. Ağırlıklı olarak yönetmenlerin filmlerinde başvurdukları aksanlı sinema unsurları ve filmler şu şekilde sıralanmaktadır;

- Klostrofobik mekân: *Hamam, Harem Suare, Mustang, Kuma, Betondaki Çatlaklar*
- Vatan manzarası: *Hamam, Bir Damla Su, Kuma, Arafta*
- Çokdillilik: *Hamam, Harem Suare, Bir Damla Su, Kuma, Betondaki Çatlaklar, Arafta, Her Şey Dahil*
- Çok kültürlülük: *Hamam, Harem Suare, Bir Damla Su, Kuma, Betondaki Çatlaklar, Arafta, Her Şey Dahil*
- Epistolar: *Hamam, Harem Suare, Kuma, Arafta*
- Geleneksel kodlar: *Hamam, Harem Suare, Bir Damla Su, Mustang, Kuma, Her Şey Dahil*
- Sınırdan geçmeye ait alanlar: *Harem Suare, Bir Damla Su, Arafta*
- Yabancılaşma: *Mustang, Betondaki Çatlaklar, Arafta*
- Kimlik arayışı: *Hamam, Harem Suare, Betondaki Çatlaklar, Arafta*
- Ev/yurt arama yolculuğu, evsizlik, eve/yurda dönüş: *Hamam, Harem Suare, Mustang, Kuma, Betondaki Çatlaklar*
- Hibrit-"tireli" karakterler: *Harem Suare, Bir Damla Su, Kuma, Betondaki Çatlaklar, Arafta*
- Aksanlı konuşma: *Hamam, Harem Suare, Bir Damla Su, Kuma, Betondaki Çatlaklar, Arafta, Her Şey Dahil*
- Gösterim alanları: Tablo yapılan bütün filmler sanat sinemalarında, reportuar sinemalarda, festivallerde, televizyon kanalları vb. mekânlarda gösterime girmiştir.

- Ortak yapım: Tablo yapılan bütün filmler ortak yapımcılar ile finanse edilmiştir. Ayrıca birden fazla ülkenin yapımcılığı söz konusudur.

İkinci bölümde İtalya, Fransa, Avusturya ve Belçika ülkelerinde film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin çektikleri iki filmin analizi ile aksanlı sinemanın Türkiye özelinde haritası çıkartılmaya çalışılmıştır. Ferzan Özpetek, Deniz Gamze Ergüven, Umut Dağ ve Volkan Üce'nin filmlerinin analizi ile aksanlı sinemanın Avrupa'da ne şekilde üretildiğine bakılmıştır. İkinci bölümde yapılan bu analiz üçüncü bölümde yapılacak olan Almanya'daki self oryantalizmi daha anlaşılır hale getirecektir. Almanya'da film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemasında self oryantalist temsiller ikinci bölümün analizi için kullanılan Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosundan referans alınarak oluşturulan tablo ile incelenecektir. İkinci bölümde ayrıntılı şekilde aksanlı sinema örneklerinin analiz edilmesi üçünü bölümdeki Almanya örneğinin analizlerini daha güçlü hale getirecektir.

3.BÖLÜM: ALMANYA'DAKİ TÜRKİYE KÖKENLİ YÖNETMENLERİN AKSANLI SİNEMASINDA SELF ORYANTALİZM

Türkiye'den yurtdışına en yoğun göç verilen ülkenin başında gelen Almanya, Türkiye kökenli yönetmenlerin de en çok olduğu ülkedir. Almanya'da film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin yoğunluğu uluslararası sinema camiasında da kabul edilmiş göçmen sineması dendiğinde Türk-Alman sineması ilk akla gelen sinemalar arasında olmuştur.

3.1. Türkiye'den Almanya'ya Göç ve Kültürel Değişim

Türkiye'de yaşanan dış göç hareketinde ön planda Avrupa ülkelerinin yer almasının nedeni, Avrupa ülkelerinde bireysel olarak para kazanmanın daha güvenilir ve rahat olduğunun düşünülmesi ve Avrupa ülkelerinin Türkiye Cumhuriyeti vatadanlaşlarına daha güvenilir gelmesidir. Ülkeler arası anlaşmalar ile Avrupa'ya dış göçün Türkiye tarafından desteklenmesinin öncelikli nedeni ülkede yaşanan döviz açığının önüne geçmeyi sağlayacak yöntem olarak görülmesidir (Yavuz S. , 2013: 612). Türkiye'den Avrupa'ya dış göç ile gitme sürecini tarihsel olarak beş aşamaya ayırmak mümkündür. Unat yapmış olduğu çalışmada bu beş aşamayı şu şekilde sıralamaktadır (Unat, 2006: 54);

-1950'li yıllarda bireysel girişimlerle gerçekleşen dış göç

-1960'larda doğan iş gücü ihtiyacı ile uluslararası anlaşmalara bağlı kalınarak gerçekleşen dış göç

-1970'lerde turist göçmenlere verilen yasal statü ve 1961 yılında imzalanan uluslararası göç anlaşması ile yurtdışına giden işçilerin aile birleşmesine izin verilmesi ile gerçekleşen dış göç

-1980'lerde Türkiye'de yaşanan siyasi kaoslar nedeniyle sığınma isteği ile gerçekleşen dış göç

-1990'larda yabancılaşma yasası nedeniyle yabancıların kimliğe sahip olabilmesi ve artan yabancı düşmanlığı nedeniyle gerçekleşen dış göç

Unat'ın yapmış olduğu bu sınıflandırmada dış göçün itici kuvetlerinin başını siyasi ve ekonomik nedenlerin çektiği görülmektedir. Türkiye'de siyasal ve ekonomik açıdan huzursuz olan ve kendini ülkede tekinsiz hisseden vatandaşlar bu tekinsiz durumu gidermek için ülkelerinden ayrılmakta ve başta Almanya olmak üzere çeşitli Avrupa ülkelerine göç etmektedir.

Almanya yabancı işçi uygulamasını 19. yüzyıldan beri yapmaktadır. Ülke, 19. yüzyılda Polonyalı işçileri madenlerde çalıştırmak üzere kullanmıştır. Geçmişten itiberen tercih edilen yabancı

işçi kullanımı için Zwangsarbeiter (zorunlu işçi), Fremdarbeiter (yabancı işçi) kavramları geliştirilmiştir. Almanlar, II. Dünya Savaşı'nda Naziler tarafından işgal edilen bölgelerde, işgal bölgelerinde yaşayan kişileri ve Yahudileri ağır işçi olarak çalıştırmıştır. Yukarıda ismi geçen kavramlar bu işçileri tanımlamak içinde kullanılmıştır. Bu kavramlar üzerinde geçmişin ağır yükü (soykırım) olmasından dolayı II. Dünya Savaşı'ndan sonra yabancı işçileri tanımlayan Gastarbeiter (konuk işçi) söylemi kullanılmaya başlanmıştır. Bu kavram ile birlikçe göç literatürüne "konuk işçi" kavramı eklenmiştir (Ünver, 2003: 187, 188). II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın genç çalışan nüfusunda yaşanan yoğun kayıp nedeniyle başta sanayi endüstrisi olmak üzere iş gücü ihtiyacı artmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan yenilgi ve ağır hasarla çıkan Almanya eksik olan iş gücünü karşılamak için bazı ülkelerle işçi alımı ile alakalı anlaşmalara imza atmıştır. 1955-1968 yılları arasında 8 farklı Akdeniz ülkesi ile anlaşma sağlanmıştır. Bu ülkeler sırasıyla İtalya (1955), İspanya, Yunanistan (1960), Türkiye (1961), Fas (1963), Portekiz (1964) dir (Kaya, 2000: 34). Dünyada en çok dış göç alan ülkelerin başında gelen Almanya Amerika'nın II. Dünya Savaşı sonrasında uyguladığı Avrupanın yeniden inşa edilmesi ve Marshall Yardımları Planı ile önde gelen istihdam alanlarından biri haline gelmiştir (Yavuz S. , 2013: 612). II. Dünya Savaşı sonrasında sanayisini geliştiren ve yükselen Almanya iş gücü ihtiyacını karşılamak için 1955 yılından itibaren dış göç almaya başlamıştır. İsmi geçen ülkelerle çeşitli şartlara dayalı anlaşmalar imzalayarak eksik kalan işçi ihtiyacı uluslararası göç alımı ile giderilmiştir.

1950'li yıllarda Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile sosyal devlet anlayışı kırılmaya başlanmış özel sektör teşvik edilerek tüketim politikasını benimseme yoluna gidilmiştir. Gün geçtikçe kapitalizm ekonomi modelinin ağırlık kazanması ile kırsal kesimden kente göç başlamıştır. Kapitalizme doğru yönünü çeviren ekonomi ve devamında Marshall yardımları ile traktör yatırımının yapılması tarımda makinalaşmaya neden olmuş ve tarım çalışanlarının sayısında azalmaya yol açmıştır. Tarım sektöründe iş gücünün azalması ile bireyler kentlere gitmiş ve Türkiye'de ekonomi nedenli büyük göç hareketi başlamıştır (Kula & Koluaçık , 2016: 390). İç göç hareketinin devamı olarak 1960'lı yıllarda dış göç hareketi yaşanmıştır. 1963-1979 yılları arasında Türkiye'den Almanya'ya giden bireylerin %33'ü Marmara Bölgesi'nden, %23'ü İç Anadolu Bölgesi'nden, %15'i Ege Bölgesi'nden, %12,5'i Karadeniz Bölgesi'nden, %10'u Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nden göç etmiştir (Yavuz S. , 2013: 613). Türkiye'de yoğun şekilde yaşanan bu işsizlik durumu bireyleri göç etmeye zorlamıştır. 1962 yılında Türkiyede 985.000, 1967 yılında 1.440.000, 1972 yılında 1.600.000 işsiz mevcuttur (Yalçın, 2004: 124). Ülkedeki bu işsiz nüfusun istihdam sağlamasında belirli bir zaman sonra iç göç hreketi yetersiz gelmeye başlamıştır. İstihdam sağlanamama ile birlikte bireyler devletin de desteği ile dış göç yapmaya başlamıştır. Türkiye'de 1961

yılından başlayarak yıldan yıla dış göçün artarak devam etmesi ülke içinde yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik olaylarla doğrudan alakalıdır. 1950'li yıllarda başlayan siyasal iklimdeki değişmeye paralel ekonomi modelinin değişmesi ve tarımda sanayileşmeye doğru gidilen yönelim dış göçün itici güçleri arasında gösterilmektedir.

Türkiye'den Almanya'ya iş gücü olarak giden ilk işçi göçü 1961 yılında imzalanan anlaşmadan öncesine dayanmaktadır. 1957 yılında 12 kişilik bir grup Almanya'ya işçi olarak gönderilmiştir. İlerleyen yıllarda bu sayıların artmasının sonucunda 31 Ekim 1961 tarihinde Türkiye-Almanya arasında İş Gücü Anlaşması imzalanmıştır (Aksoy, 2012 298). İmzalanan anlaşma ile göç sayısı 1961 yılında 5 bin 193 kişi, 1973 yılında 910 bin'e, 2012'de 3 milyon kişiye ulaşmıştır (Sirkeci & Erdoğan, 2012: 298). Almanya imzanan bu anlaşma ile birlikte ülkesine gelen geçici işcilerin ülkede daimi kalmasını önlemek yani bu durumu göçe dönüştürmenin önüne geçmek için 30 Ekim 1961 tarihinde Nota Teatisi (Verbal Nota) ya bağlı kalarak gelen işçilere pasaportlarını 3 yıl uzatma hakkı vermiştir. Ayrıca çalışma ve oturma izinlerini 2 yıl ile sınırlamıştır. Türkiye ile imzalanan bu anlaşma metninde diğer ülkelerden farklı olarak "yabancıların aile birleşimine imkan sağlaması" maddesi çıkartılmıştır (Başkurt, 2009: 82). Almanya ve Türkiye arasında diğer ülkelerden farklı maddelerin yer aldığı işçi anlaşması ile işçi olarak gelen bireylerin Almanya'ya kalıcı yerleşmesinin önü kesilmeye çalışılarak göçü engelemek amaçlanmıştır.

Türkiye'den Almanya'ya göç eden kişiler 20-30 yaş aralığında yer alan erkeklerden oluşmaktadır. Özellikle Türkiye'nin sanayi açısından gelişmiş bölgelerinden Almanya'ya göç verilmiştir. Dış göçün başlangıç aşamasını kapsayan bu verilerde göç eden bireylerin yalnızca %17,2'si Türkiye'nin kırsal alanındandır. 1960'lı yılların ikinci yarısına gelindiğinde ise bu rakamlar tersine dönümüş ve daha çok Türkiye'nin kırsal alanlarından yurt dışına giden işçi sayısı artmıştır (Gökdere, 1978: 8).

Misafir işçi sıfatıyla Almanya'ya ilk giden Türk bireyler işverenler tarafından hazırlanan barakalar, depolar, yurtlar vb. derma çatma yerlerlerde konaklamıştır. Türk işçilerin barındıkları bu yerleşim yerleri Avrupa tarafından belirlenen kriterlerin oldukça aşağısındadır (Başkurt, 2009 82,83). Almanya'ya giden ilk işçi kafilesi halktan kopuk, izole bir yaşam alanına mecbur bırakılmıştır. 1964 yılında şartların iyileştirmesine yönelik yapılan anlaşma ile birlikte geçiçi olarak geldikleri Almanya'da işçiler kalıcı hale gelmeye başlamıştır.

1961 yılında imzalanan sözleşmede olmayan "yabancıların aile birleşimine imkan sağlaması" ve 2 yıl gibi bir kısıtlamaya neden olan süreli ikamet maddesi 30 Eylül 1964 tarihinde yürürlüğe sokulan yeni İşgücü Sözleşemesi'nde iyileştirilmiştir (Ünver, 2003: 193). Bu yeni iyileştirme

günümüzde hala devam eden Almanya'daki Türkiyeli göçmen varlığının başlamasına neden olmuştur. İmzalanan bu sözleşme ile birlikte işçi olarak göç eden bireylerin eşleri ve çocukları Almanya'da ikamet etmeye başlamış ve yeni kültürel ve sosyolojik bir dönüşüm ülke içinde ve bireyler arasında yaşanmıştır.

İlk kuşak Almanya'ya göç eden bireylerin bir kısmı anavatanlarına dönse de büyük bir kısmı daha sonra ülkelerine dönme umudunu bırakmayarak aileleriyle kendi kültürünü devam ettirmeye çalışarak Almanya'da yaşamaya başlamış ve adaptasyon sürecine girmiştir (Toksöy, 2006: 31). Zincirleme şekilde ilerleyen göç hareketi ile aile ve akrabalarını Almanya'ya toplayan Türkiye kökenli göçmenler yabancı oldukları ülkede hemşerilik, akrabalık bağlarına sıkıca bağlanarak kendi aralarında dayanışma oluşturmuşlardır. Dayanışma oluşturdukları mekanlar kahvehaneler, düğünler, sünnetler, camiler ve lokantalar gibi cemaat halinde eylemlerin gerçekleşip buluşulan yerlerdir (Kaya, 2000: 46). Bireylerin cemaat halinde etkinlikler gerçekleştirmeleri, akrabalık bağları ve hemşerilik ilişkileri ile Almanya'nın belirli bölgelerinde grup halinde yaşamaya başladıkları görülmektedir. Almanya'da Türk yoğunluğunun "Küçük İstanbul" olarak adlandırılan Kreuzberg'te olması bu testipe en doğru örnektir.

Günümüze doğru gelindiğinde Almanya'da üç kuşak Türkiye kökenli bireyler bir arada yaşamaktadır. Bu kuşaklar kendi içerisinde belirli dönemlere göre ayrılmakla birlikle kuşak olarak farklılık göstermeleri farklı sosyolojik özellikleri beraberinde getirmektedir. İlk kuşak 1960'lı yıllarda Türkiye'den Almanya'ya işçi olarak çalışmak ve kısa süre kalmak için göç eden kişilerdir. İkinci ikinci ise 1960'lı yıllarda ülkeye gelen birinci kuşak Almanya'ya işçi kafilesinin çocuklarıdır. Bu kuşak 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında daha çok aile birleşmesi yasası ile Türkiye'den Almanya'ya gelmiştir. Üçüncü kuşak ise birinci neslin torunları olarak adlandırılan gruptur. Üçüncü kuşak birinci ve ikinci kuşaktan farklı olarak sosyal ve kültürel açıdan karmaşa yaşamıştır. Bunun nedeni birinci ve ikinci kuşaktan farklı olarak üçüncü kuşak Almanya'daki Türkiye kökenli bireyler orada doğmuş ve orada yetişmiştir. Her ne kadar kendi aileleri içerisinde geleneksel Türk yapısını barındırıyor olsalarda yaşadıkları ülke ve ülke şartlarının getirdiği kültürel süreçler topluma entegre olmalarında sıkıntılara neden olmuştur. Bu gibi entegrasyon süreçleri kimlik sorunlarını doğurmuştur (Başkurt, 2009: 85). Kültürel kimlik vurgularının birinci kuşak haricinde ortaya çıkması adaptasyonla doğrudan alakalıdır. İkinci ve üçüncü kuşak bireyler birinci kuşaktan farklı olarak kendilerini Almanya'da yaşayan aynı yaş grubundaki bireylerle karşılatırmakta ve bu karşılaştırma ile bir kimlik oluşturmaya çalıştırmaktadır (Çelik, 2008: 113). İlk kuşak göçmen bireyler hemşerilik, kültürel ve dini bağlılıkların ortak olduğu örgütlenmelerin içine dahil olarak Almanya'daki diğer bireyler ile iletişimi kısıtlı tutmuş sosyal olarak kapalı bir hayat yaşamışlardır. Kısmi olarak ikinci kuşak ve üçüncü kuşağın neredeyse tamamı göç edilen ülkelerden gelen kültür ve dini bağlılıkları aşarak yaşadıkları

ülkelere adaptasyon sağlamışlardır. Özellikle sosyalizasyonu o ülkede doğan veya temel eğitimini o ülkede alan bireyler sağlamıştır (Yavuz S. , 2013: 617).

1961 yılında başlayan Türkiye'den Almanya'ya geçiçi işçi göçünün ilerleyen dönemlerde kalıcı hale gelmesiyle kültürel ve kimliklerle alakalı sorunlar kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye kökenli göçmenlerin kimlik ile alakalı yaşadığı problemlerin temelinde göç eden işçilerin ev sahibi ülkenin kültürü ve toplumu ile kaynaşmaması yatmaktadır. Yapılan sosyolojik araştırmalarda elde edilen bulgular nesnel temelde geçiçi işçi olarak geldikleri ülkede kalıcı hale gelen bireylerin statülerinde değişikliğin olması bu duruma neden olmaktadır. Türkiye'de İslam kültürünü ve geleneksel değerlerini benimseyen toplumdan göçen işçiler Almanya'da sanayileşmiş toplumun bireyci yapısı ile karşı karşıya kaldıklarında kültültürel olarak çarpışma yaşamıştır. Bu çarpışmalar farklılaşmanın merkezinde çatışma, dışlanma ve aidiyet oluşturmada sorun yaratmıştır. İki kültür arasında ortaya çıkan bu belirgin farklılaşma göç eden bireyler arasında cemaat olma bilincini doğurmuştur. Almanya'ya göç eden ve orada yaşamını devam ettiren yeni kuşak göçmen bireylerin kimlik sorunları üzerine sıklıkla tartışmalara girilmektedir. Birçok çevre için Almanya ve Türkiye kültürleri arasında sıkışan kurbanlar olarak tanımlanan ikinci kuşak Türkiye kökenli göçmenler bu karamsar bakışın yanında iki kültür arasında özel bir kültür oluşumunu temsil etmektedir. Almanya'daki Türkiye kökenli göçmenlerin yaşadıkları bu kimlik ve iadiyet arayışı siyasi ve ekonomik etkilerle politik olarak dışlanmayı beraberinde getirmektedir (Çelik, 2008: 106-113).

Almanya'ya göç eden bireyler hayatta kalma mücadelerini tamamladıktan sonra kültür sanat alanlarında ürünler vermeye başlamıştır. Göç olgusu ve göç eden bireyler üzerine odaklanan bu sanat eserlerinin ilk türleri edebiyat alanından çıkmıştır. Türkiye kökenli göçmen edebiyatçılar ilk dönemlerde kendi ana dillerinde eserler vermiştir. İlerleyen yıllarda yaşanan kültürel adaptasyon ile birlikte göç edilen ülkenin dilinde eserler verilmeye başlanmıştır. Üretilen bu edebi eserler merkezine Almanya'ya uyum sağlama, uyum sağlamak için karakterlerin verdikleri ödünler ve kuşak farklılıkları gibi konuları almıştır (Suvağci, 2019: 119-135). Almanya'da edebiyat ile başlayan kültür sanat alanına dahil olma durumu ilerleyen dönemlerde sinemaya sıçramıştır. Türkiye kökenli Almanya'ya göç eden birey veya göç eden ailede doğan ikinci kuşak göçmenler sinema ile ilgilenmiştir.

3.2. Almanyaya Göç Eden Bireyler ve Sinema İle Olan İlişkiler

Türkiye'den Almanya'ya 1961 yılında başlayan göç hareketi ile birlikte ülkedeki Türkiyeli nüfusu günden güne artmıştır. İlk olarak ağır sanayi ve madende çalışan Türkiye kökenli göçmenler ilerleyen dönemlerde farklı sektörlerde çalışmıştır. 1960'larda göç eden bireyler aile birleşmesinden faydalanarak eşlerini ve çocuklarını Almanya'ya getirmiştir. Gerçekleştirilen aile birleşmesi ile

birlikte işçi göçünün yönü sosyolojik olarak değişmeye başlamıştır. İlk göç hareketi ile Almanya'ya gelen işçilerden farklı olarak aile birleşmesi ile Almanya'ya gelen küçük yaşta çocuklar ve orada doğan Türkiye kökenli çocuklar ile yeni bir nesil ortaya çıkmıştır. İkinci kuşak göçmen olarak adlandırılan bu kişiler, Alman kültürü ve Türk kültürünü harmanlamıştır. Bu kültürel harmanlama ile birlikte ilerleyen yaşlarında farklı alanlarda üretim yapılmaya başlamışlardır. Bu karma kültür yapısı sanat alınında birçok eser vermek için bireyleri beslemiştir. Üretim yapılan sanat alanları arasında sinema özellikle ön plana çıkmaktadır.

Almanya'da göç hareketi ile birlikte azınlık gruplarında artış yaşanmış bu durum paralelinde uyum sorunlarını getirmiştir. Türkiye veya Almanya kökenli yazarlar, sanatçılar ve siyasetçiler uyum sorununu eserlerinin merkezine almıştır. Kitle iletişim araçları sayesinde aktarılan uyum sorunlarının en önemli anlatı araçlarından biri sinema olmuştur (Asutay & Atik, 2012: 41). Alman sinemasında 1980 sonu 1990'lı yıllarda göçmen sineması örnekleri verilmeye başlanmıştır. Almanya'daki göçmen sineması örneklerini Türkiye'den Almanya'ya göç eden bireylerin çocukları üretmeye başlamıştır. Göçmen sineması altında Türkiye kökenli bireylerin Almanya'da aktif olarak film üretmesi Alman sinemasına yeni dinamatik yapı getirmiştir (Akın, 2013: 13). Türkiye'den Almanya'ya yapılan göç ve devamında sinema ürünlerinin üretilmesi bir nevi Türk-Alman sineması adında yeni bir türü doğurmuştur. İki farklı toplumdan beslenerek ortaya çıkan bu çok kültürlü yapı sinemaya yeni bir kapı aralamıştır.

Almanya'da Türkiye kökenli yönetmenlerin yapmış oldukları sinema özellikle 1990'lı yıllarda yükselişe geçerek uluslararası sinemacıların dikkatini çekmiştir. Bu sanatçılar 1990'lı yıllarda özellikle eserlerinde yabancılaşma, yalnızlık, iki kültür içinde yaşanılan arada kalmışlıkları konu olarak tercih etmiştir. Günümüze doğru gelindiğinde ise bu konulardan uzaklaşılarak daha bireysel hikayelere yönelim olmuştur. Günümüze doğru değişen bu sinema anlatısını Alman sinema yazarı M. Köhler bir azınlık grubunun maduriyeti üzerine kurulmuş olan sinema anlatısından artık vazgeçildiği yorumunu yaparak açıklamış ayrıca Almanya'daki göçmen sinemasının büyük çoğunluluğunu Türkiye kökenli yönetmenlerin oluşturduğu tespitini yapmıştır (Asutay & Atik, 2012: 42,43). Göçmen filmler üreten sinemacıların büyük çoğunluğu filmlerinde kendi deneyimlerinden referaslar vermektedir. Kendi deneyimlerinden faydalanarak çekilen bu filmlerde göçmenlik bu durumu deneyimlemiş biri tarafından gerçekliğin farklı bir yönü ile temsil edilmektedir (Gazioğlu, 2012: 64). 1990 sonrası Türkiye kökenli yönetmenlerin anlatı yapısında değişikliğe rastlanması üretim yapan yönetmen veya senaristlerin ortaya koydukları hikayelerde kendi gerçeklerinden kesitlere yer vermesi nedeniyledir.

3.3. Almanya'ya Göç Eden Türkiye Kökenli Yönetmenlerin Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm

Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin Aksanlı sinemasında self oryantalist yaklaşımların inceleneceği bu çalışmada örneklem grubu olarak Almanya'daki sinemacılar seçilmiştir. Çalışmanın başında sınırlılık olarak Almanya'daki yönetmenlerin tercih edilmesinin nedeni Türkiye'nin en çok bu ülkeye dış göç vermesidir. Ayrıca, Almanya'da aktif olarak sinema üretimi yapan Türkiye kökenli birçok yönetmenin sineması dünya genelinde göçmen sineması kavramını içine alan bir sinemasal anlatının başlıca örnekleri arasında kabul edilmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosu esas alınarak Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli yönetmenlerin (Fatih Akın'dan *Yaşamın Kıyısında* (2007), Yılmaz Arslan'dan *Yara* (1998), Hüseyin Tabak'tan *Güzelliğin On Par' Etmez* (2012), Sinan Akkuş'tan *Üç Erkek Bir Bebek* (2015), Yasemin Şamdereli'den *Almanya'ya Hoşgeldiniz* (2021), İlker Çatak'tan *Söz Senettir* (2019), Buket Alakuş'tan *Acı Soslu Hans* (2013)) filmlerindeki self oryantalist motifler eleştirel söylem analiz ile çözümlenmiştir. Bu analiz, Naficy'nin aksanlı sinema tablosunda belirttiği unsurlardan hareketle oluşturulan tablo (EK1) üzerinden yapılmıştır. EK1'de belirtilen, self oryantalizmi ortaya çıkaran ve aksanlı sinemanın anlatı özelliklerini gösteren unsurlar özetle; "karakter, konu-temsil, mekân-temsil" şeklindedir.

Film analiz ederken yukarıda ismi geçen yönetmenlerin tercih edilme nedeni ikinci kuşak göçmen olarak Türkiye ve Almanya kültürlerinin dinamiklerini en çok benliklerinde taşıyan ve Türkiye kültürü ile tamamen bağlarını koparmayan kişiler olmasıdır. Türkiye'den Almanya'ya göç eden kişiler belirli kaynaklarda kuşak olarak sınıflandırılmıştır. Birinci kuşak göçmenler Türkiye'den Almanya'ya iş göçü olarak gidenler olarak tanımlanırken ikinci kuşak göçmenler iş için giden kişilerin çocuklarıdır. Bu çocuklar ya Türkiye'de doğup küçük yaşta Almanya'ya yerleşmiş ya da Almanya'da doğup büyümüştür. Üçüncü kuşak göçmenler ise ilk göç edenlerin torunlarıdır (Şahin, 2017: 281). Çalışmada en doğru veriyi verecek neslin ikinci kuşak olması nedeniyle analiz edilecek yönetmenler bu kuşaktan tercih edilmiştir.

Naficy "*Aksanlı Sinema*" isimli çalışmasında aksanlı sinema kavramını tanımlarken ulusötesi ve kimlik problemleri üzerinde durmaktadır. Kimlik kavramını bir süreç olarak ele alıp bir performans olarak tanımlamaktadır. Bu sergilenen performans aksanlı sinema ürünü veren yönetmenlerin performansıdır (Naficy H. , 2001: 6). Almanya'da üretim yapan Türkiye kökenli yönetmenler Naficy'nin kitabında belirttiği aksanlı film unsurları içeren filmlerinde ulusötesi ve kimlik gibi birçok konu üzerinde hikayelerini anlatmaktadır. Ayrıca göç ve "tireli" kimliklerin getirdiği Doğu-Batı

çatışması izleyicileri self oryantalist bakışa yönlendirebilmektedir. Bu nedenle en doğru veriyi vereceği düşünülen Türkiye'den Almanya'ya göçen ikinci kuşak Türkiye kökenli sinemacıların aksanlı sinema içinde çektikleri filmlerin self oryantalist bakış açısı üzerinden değerlendirilmesi uygundur. Filmlerde self oryantalizmin olup olmadığı literatür çalışmaları üzerinden değerlendirilip eleştirel söylem analizi ile tespit edilmeye çalışılacaktır.

3.3.1. Fatih Akın'ın Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm

Almanya'da Türkiye kökenli yönetmen dendiğinde ilk akla gelen isim Fatih Akın'dır. Fatih Akın Trabzon'un Sürmene ilçesinden 1960'lı yıllarda Almanya'nın Hamburg ilçesine göçen ailenin çocucuğu olarak 1973 yılında dünyaya gelmiştir. Eğitim hayatını 1994 yılında Hamburg Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim bölümünde tamamlamıştır. Mezun olduğu yılın hemen ardından film çekmeye başlayan Akın, günümüzde aktif film üretimine devam etmektedir. 1995 yılında çektiği ilk filminden itibaren oldukça üretken olan yönetmen günümüze kadar belgesel, tv dizisi, kurmaca film gibi birçok tarzda film üretimi yapmıştır.

Filmin Adı	**Senaryo**	**Yapımcılar**	**Tür**
Sensin (1995)	Fatih Akın	-	Kısa film
Getürk (1996)	Fatih Akın	Wüste Film	Kısa film
Kısa ve Acısız (1998)	Fatih Akın	Wüste Film, Zeweites Deutsches Fernsehen	Kurmaca film
Temmuzda (2000)	Fatih Akın	Wüste Filmi Filmförderung Hamburg, FilmfernsehFonds Bayern	Kurmaca film
Geri Dönmeyi Unuttuk (2001)	Fatih Akın	Megaherz Gmbh Film und Fernsehen	Belgesel film
Solino (2002)	Ruth Toma	Wüste Film, Wüste Film West GmbH, Westdeutscher Rundfunk	Kurmaca film
Duvara Karşı (2003)	Fatih Akın	ARTE, Bavaria Film,	Kurmaca film

		International, Corazon International	
*İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçme*k (2005)	Fatih Akın	Corazon International, NFB Marketing, Norddeutscher Rundfunk	Belgesel film
Yaşamın Kıyısında (2007)	Fatih Akın	Anka Film, BKM, Dorje Film	Kurmaca film
Aşka Ruhunu Kat (2009)	Fatih Akın, Adam Bousdoukos	CNC, Corazon International, Dorje Film	Kurmaca film
Cennetteki Çöplük (2012)	Fatih Akın	Corazon International, Deutscher Filmförderfonds, Dorje Film	Belgesel film
Kesik (2014)	Fatih Akın, Mardik Martin	Bombero International, Pyramide Production, ARD Degeto Film	Kurmaca film
Elveda Berlin (2016)	Wolfgang Herrndorf, Lars Hubrich, Fatih Akın	Logo Film, Studiocanal Film, Bayerischer Rundfunk	Kurmaca film
Paramparça (2017)	Fatih Akın, Hark Bohm	Bombero International, Warner Bross, Pathe, Dorje Film	Kurmaca film
Altın Eldiven (2019)	Fatih Akın, Heinz Strunk	Bombero International, Warner Bross, Pathe	Kurmaca film

Tablo 10: Fatih Akın Filmografi

Fatih Akın Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde modern diaspora olarak adlandırılan işçi göçü sonucunda ortaya çıkan cemaatler içerisinde yer alan bir ailede büyümekte ve bu bakışı benimsemektedir. Yönetmen *Kesik* filmine kadar çektiği bütün filmlerde diasporik kimliğinden

izler taşımaktadır. Aksanlı sinema ürünü olarak Naficy'nin üzerinde durduğu diasporik sinemacıların odaklandığı filmlerde konu edile yerleşilen topraklardaki bireylerin uyum sağlaması ve melez kimlik yapısını Akın sinemasında sıklıkla tercih etmektedir. Yönetmen kendini yerleştirildiği "tireli" kimlik yapısı içerisinde filmlerinde de bu yapıyı kurmakta ve korumaktadır. Naficy'nin aksanlı sinema filmleri özelliklerini taşıyan filmleri üretmesinin yanında yönetmen self oryantalist temsile başvurarak Türkiye ve bireyler üzerinden çeşitli etiketlemeler yapmaktadır. Fatih Akın geçmişinden getirdiği özellikler ve kültürel değerlere de dayanarak sinematografik yaşantısına aksanlı sinema ve self oryantalizmi iç içe geçirerek üretim yapmıştır.

Akın'ın üst paragrafta yer alan filmografisine bakıldığında yönetmenin çok yönlü olduğu görülmektedir. Akın, Almanya'da göçmen birey olarak yaşamanın yarattığı olumsuz atmosferi küçük yaşlardan itibaren hissetmiştir. Çocuk yaşlardan itibaren yaşadığı olumsuzluklar onu 19 yaşında yeraltı dünyasına doğru çekmiştir (Kültür, 2017: 11, 12). Sinemaya atılmadan önceki gençlik yıllarında Almanya'daki bazı Türk çetelerine karışmıştır. Gençlik yıllarının belirli bir döneminde "Türk Boys" çetesinin üyesi olmuştur. Çetedeki suç oranlarının artması nedeniyle "Home Boys" çetesine geçmiştir (Akın, 2013: 30). Akın, ikinci kuşak Almanya'daki Türkiyeli göçmen kimliği bağlamında Türkiye toplumunun üyesidir (Aytemiz, 2016: 50). Akın'ın gençlik döneminden getirdiği cemaat kültürü üyelik ve ait olma durumu sinema filmlerinin birçoğunda kendini göstermiştir. İlk filmi olan *Kısa ve Acısız* (1998)'da yönetmen geçmiş yıllardaki çete deneyimlerini konu etmiştir. Yapmış olduğu röportajlara bakıldığında yönetmen kendisini kimi zaman Alman kimi zaman Türk gibi hissetiğini belirtmiştir. İki kültür arasındaki gelip gitmenin vermiş olduğu durumun dezavantajdan ziyade onu beslediğini ve hikaye anlatıcılığında onu yaratıcı konuma getirdiğini söylemiştir (Tosun, 2004). Akın'ın, geleneksel Anadolu ailesinde büyümüş olmanın vermiş olduğu Türk kültürü ve Alman kültürü içerisinde eğitim almanın vermiş olduğu kültürel yapının oluşturduğu melez kültür sayesinde sinema anlatısının oluştuğu söylenebilir. Bu melez kimlik yapısı sayesinde filmlerinde yönetmen göçmen sorunu ve göçmen hikayesini merkezine almak yerine yan hikaye olarak anlatmayı tercih etmiştir. Filmlerini daha çok kişi hikayeleri üzerine kurmaktadır. Ayrıca yönetmen filmlerinde tek bir türe bağlı kalmadan farklı tür ve hikayelere yer vermektedir. Yönetmen ikinci kuşak içinde yer alması nedeniyle filmlerinde sıklıkla melez kimlik yapısını anlatmaktadır.

Akın'ın çekmiş olduğu filmler Naficy'in belirlediği aksanlı sinema unsurları çerçevesinde incelendiğinde filmografisinden anlaşılacağı üzere yönetmeni bu başlık altında değerlendirmek mümkündür. Yönetmenin filmleri izlenip incelendiğinde farklı uluslardan kişilerle gerek oyuncu olarak gerek yapım dağıtım aşamasında çalıştığı tespit edilmektedir. Aksanlı sinemanın önemli unsurlarından biri olan çokdilli yapı bütün filmlerinde mevcuttur. Yönetmen çektiği filmlerde

İngilizce, Türkçe, Almanca vb. birçok dili kullanmaktadır. Örneğin *Temmuzda, Duvara Karşı* filmlerinde yoğun şekilde Türkçe ve Almanca kullanımı vardır. *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* filminde Türkçe Almanca ve İngilizce'nin yanı sıra Kürtçe, Lazca gibi diller kullanışmıştır.

Fatih Akın çekmiş olduğu filmlerin merkezine göçmen olan bireylerin problemlerini yerleştirmekten kaçınmıştır. Yönetmen doğrudan göç, göçmen hikayeleri anlatmak yerine gündelik hayatta sıkıştırılan birey hikayeleri içinde bu soruna değinmeyi tercih etmiştir. Örneğin *Duvara Karşı* filminde Sibel karakteri Almanya'da yaşıyor olmasına rağmen aile içinde yoğun baskı altındadır. Sibel karakteri göç eden ailenin getirdiği geleneksel yaşam tarzı ile büyürken görmüş olduğu özgürlükçü ortam arasında sıkışıp kalmıştır. Sibel karakteri üzerinden izleyici ikinci kuşak göçmenin problemini deneyimlemektedir. Bu deneyimleme süreci izleyicinin gözüne sokulmadan yaratılan atmosfer ve olay örgüsü içerisinde yönetmen tarafından verilmektedir.

Aksanlı sinemanın önemli öğelerinden biri olan sınırdan geçmeye ait alanlar olan havalimanı, tren istasyonları ve otobüsler Akın'ın birçok filminde tercih ettiği mekanlardandır. *Temmuzda* filmi bir yol hikayesi olmasının vermiş olduğu özelliklerin yanında birçok kere petrol istasyonlarından, garlardan ve ülke sınır kapısında görüntülere yer vermektedir. Filmde Daniel karakteri aşık olduğu Türk kızına kavuşabilmek için sınırdan geçmeye ait alanlardan geçerek Türkiye'ye kadar gelmektedir. Akın'ın bir diğer filmi *Duvara Karşı*'da Sibel karakteri birkaç kez havalimanında görülmektedir. Filmin sonlarına doğru Cahit karaktari Sibel'i bulmak için Türkiye'ye gelirken onunda sınırdan geçmeye ait alanlardan biri olan otogarda gürülmektedir.

Akın filmografisinde yer alan neredeyse bütün filmlerinde arayış unsurunu kullanmaktadır. Bu arayış kimi zaman *Duvara Karşı*'da olduğu gibi özgürlük, *Temmuzda*'da olduğu gibi aşk, ait olma, *Solino*'da olduğu gibi ait olma arayışı, farklılaşma olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin çekmiş olduğu filmlerin öznesi konumunda yer alan oyuncular ve rolleri hibrit karaktelidir. *Duvara Karşı* filmindeki Cahit karakteri buna en uygun örnektir. Yönetmenin çekmiş olduğu birçok filmlerde İstabul betimlemesi şematiktir (Kaplan, 2017: 121).

3.3.1.1. *Yaşamın Kıyısında* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Adı/Türü	*Yaşamın Kıyısında* (2007) / Dram
Yapımcı	Anka Film (Türkiye), Corazon International (Almanya), Dorje Film (İtalya), (Norddeutscher Rundfunk (Almanya)

Yönetmen	Fatih Akın
Senaryo	Fatih Akın
Oyuncular	Nursel Köse (Yeter), Nurgül Yeşilçay (Ayten-Gül), Baki Davrak (Ertan), Tulcel Kurtiz (Ali), Patrycia Ziolkowska (Charlotte), Hanna Schygulla (Susanne)
Dil/Süre	Türkçe- Almanca- İngilizce/2 Saat 2 Dakika

Tablo 11: Film Künyesi

3.3.1.1.1. Filmin Konusu

Aksanlı sinema unsurlarının içinde yer aldığı *Yaşamın Kıyısında* filmi self oryantalist temsillerle bezenmiştir. Akın'ın sinema anlatı dilinde auteur özelliklerin öne çıktığı dönemde çektiği filmin konusu iki farklı hikayeden oluşmaktadır. İlk yarısı işçi göçünün yoğun olduğu dönemlerde Türkiye'den Almanya'ya işçi olarak göç eden Ali Aksu ve Almanya'da doğup büyüyen ve Almanya'daki bir üniversitede Alman Dili ve Edebiyatı Profosörü olarak görev yapan oğlu Nejat Aksu ile yalnız hayatlarına Yeter isimli hayat kadının dahil olması, devamında Ali karakterinin kazayla Yeter karakterini öldürüp hapse girmesi ile Nejat'ın cenazeyi Türkiye'ye geri götürmesi ve Yeter'in kızı Ayten'i aramaya çalışması anlatılmaktadır. Filmin ikinci yarısı Yeter karakterinin kızı olan Ayten'in siyasi şuç nedeniyle ülkeden kaçak yollarla Almanya'ya kaçması, Almanya'da Charlotte isimli üniversite öğrencisi ile tanışıp iltica etmeye çalışması, bunu yapamadığı için Türkiye'ye geri gönderilmesi ve hapse girmesi sonrasında Charlotte karakterinin onu hapisten çıkarma mücadelesi vermesi, gelişen olaylar sonucunda öldürülmesi ve filmin sonunda Ayten'in özgürlüğüne kavuşmasının hikayesi anlatılmaktadır. *Yaşamın Kıyısında* filminin hikaye anlatımına bakıldığında iki ayrı hikayenin filmin sonunda birleşmesi ile olay örgüsü tamamlanmaktadır. İki ayrı hikaye ve filmin sonunda keşisen yollarla birlikte farklı karakterlerin arayışları film süresince gösterilmektedir. Filmin ilk bölümünde Nejat karakterinin ev/yurt arama yolcuğuna izleyici şahit olunurken ikinci bölümde Ayten karakterinin arayışına şahit olunmaktadır.

Fatih Akın yönetmenliğinde çekilen *Yaşamın Kıyısında* filmi aksanlı sinema ve self oryantalist temsil bağlamı ile eleştirel söylem analizi yapılarak incelenecektir. Bu incelemeyi Naficy'nin aksanlı

stilin unsurları tablosudan referans alınarak oluşturulan ve self oryantalist temsilleri belirlemek için kullanılan EK1'deki tablo kullanılarak analiz yapılacaktır.

3.3.1.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekân Kullanımı

Aksanlı sinema ve self oryantalizm bağlamında film incelendiğinde filmin bütününü kapsayan tema ev/yurt arama yolculuğu, eve/yurda dönüş ve evsizliktir. Filmin neredeyse tamamında karakterlerin sokaklarda gezinme, yer değiştirme hali gösterilmektedir. Nejat ve Charlotte karakterinin kendini keşif hikayesini film süresince sarffetikleri diyaloglarla görmek mümkündür. Nejat filmin ortalarında kuzeni ile olan sohbette "*belki öğretmenlik benim görevim değildir*" cümlesini kurarak izleyiciye kendi keşif hikayesini başlattığı izlenimi yaratılmaktadır. Charlotte karakteri Ayten'in tutuklanmasından sonra evi terk edip onu kurtarmak için İstanbul'a gittiğinde annesiyle telefonda konuşurken "*anne ilk defa yaptığım bir şeyin anlamı var! Hayatta ilk defa birinin bana ihtiyacı olduğunu hissediyorum*" cümlesini kurar. Karakterin kurduğu bu cümleyle kendi hikayesini ve arayış yolculuğunu başlattığı gösterilmektedir. İki farklı karakterin hayatları ile alakalı almış oldukları yeni kararlar ve yer değiştirme halleri, karakterlerin ev/yurt arama yolcuğu şeklinde okunmaktadır. Filmde yer alan ana karakterlerin yanında yan rollerdeki karakterlerin de eve/yurda dönüş hikayeleri gösterilmektedir. Ali göçmen olarak gittiği Almanya'dan anavatanı olan Türkiye'ye ve memleketi olan Trabzon'a geri dönmüştür. Farklı bir geri dönüş hikayesi Alman karakterde de gösterilmektedir. Nejat'ın kitapçıyı devraldığı Alman "*Biliyor musunuz, yaklaşık on yıldır buradayım. Birden bire Almanya'yı özledim. Dili de özledim… Hasret çekiyorum kısaca."*cümlesini kurar. Alman karakterin kurmuş olduğu bu cümle eve dönme arzusunun yalnızca yerele yani Anadolu'ya yüklenen bir özellik olmadığı film içindeki farklı ulustan karakterlerle gösterilmektedir. Film süresince birçok karakter yer değiştirmektedir. Filmde olay örgüsü içinde yer alan Ali, Nejat, Ayten, Yeter, Charlotte ve Sussanne karakterleri sabit bir mekanda durmamaktadır. Karakterlerin sürekli yer değiştirme halinde olması hayatlarında büyük değişikliklere neden olmaktadır ve bu büyük değişiklik yaşadıkları ülkeyi değiştirmeye kadar gitmektedir.

Yaşamın Kıyısında filminde self oryantalist bakış denilebilecek birçok geleneksel koda yer verilmiştir. Kamera kadrajı Almanya'da yaşayan Ali karakterinin yaşadığı evi gösterirken evin geleneksel şekilde tasarlandığı gözlenmektedir. Ali evinde memleketinden getirdiği eşyaları kullanmakta, şehir merkezinde yaşamasına rağmen bahçesinde kendi sebzesini yetiştirmektedir. Film boyunca kullanılan önemli etiketlerden biri de geleneksellikti. Ali karakteri göç ettiği ülkeden getirdiği geleneksel ev hayatını Almanya'da devam ettirmektedir. Ali karakterinde olduğu gibi Yeter karakteri de otantik tarzda dekore ettiği evinde Türkiye'ye ait geleneksel nesnelere yer vermiştir.

Filmde Yeter karakterinin Türkiye'den göç etmesinin ve Müslüman olmasının komşuları tarafından öğrenildikten sonra kendi yerel kimliğine yakışır şekilde hareket etmesi öğüdü verilmiştir. Almanya'ya göç eden Türkiyeli bireylerin içerisinde yer alan kadınlar belirli kalıplarda konumlandırılmaktadır. Kadın bireyler aile içi şiddete maruz bırakılan, evlilik sonrasında eve hapsedilerek zorbalığa uğrayan kişilerdir. Ayrıca kadın karakterler geldikleri ülkenin dilini bilmeyen, eğitim seviyesi düşük ve muhafazakar birey olmalıdır şeklinde konumlandırılmaktadır (Çelik, 2008: 125). Filmde iki Türk karakterin otobüste Yeter'i sıkıştırarak "*Türkçe konuştuğunu duyduk. Yoksa Türklüğünden utanıyor musun? Sen hem Müslüman hem Türksün*" cümlesini kurması "Türkiye'ye yakışır şekilde davranma" öğüdü olarak muhafazakar Türkiyeli kadın birey etiketine gönderme şeklinde okunmaktadır. İki erkek karakter müşteri olarak gelmekte sakınca görmedikleri sokakta Türkiye kökenli ve Müslüman birinin çalışmasına eleştirel gözle bakmaktadır. Yeter karakterinin maruz kaldığı bu tutum dış göç ile birlikte kadınları kamusal hayatta denetim altına alma eğiliminde olan muhafazakar bireyleri göstermenin yanında kadınların geride bıraktıkları anavatanın kültürel özelliklerini taşıma zorunluluğuna maruz kaldıkları şeklinde okunmaktadır. Batı tarafından Türkiye üzerine etiketlendirilen Müslüman-muhafazakar birey etiketi self oryantalist işaretleme olarak kullanılmaktadır.

Filmin ikinci yarısı olan Ayten'in hikayesi bölümünde Charlotte Ayten'i hapisten kurtarmak için İstanbul'a gelmekte ve avukatla görüşmektedir. Bu görüş sırasında Charlotte soyadının tutmaması nedeniyle Ayten'le görüşmenin zor olduğunu öğrenmekte ve bunun yasal olup olmadığını sogulamaktadır. Bu diyalog sırasında avukat "*burası Türkiye*" cevabını vermektedir. Avukatın kullanmış olduğu bu cümle ile Türkiye geri kalmış ve Doğu toplumu olarak etiketlenmekte, Avrupa'nın ötekisi olarak işaraletlenmektedir. Türkiye'deki adalet anlayışının Batı adalet anlayışı karşısında sorgulandığı bu sahne ve bu diyalogda self oryantalist temsil kullanılmıştır.

Yaşamın Kıyısında filminde cinsiyet ve cinsellik temsillerine bakıldığında self oryantalist bakış burada da kendini göstermektedir. Türkiye'de Türkiye gelenekleri ile yetişmiş olan Ali karakteri cinselliğe düşkün, eril bakış açısına sahip biri olarak temsil edilmektedir. Doğulu bireylerin oryantalist etiketlerle cinsellik düşkünü olarak temsil edilişi Ali karakteri üzerine yüklenmiştir. Ali " *Sen şimdi kimi düzüyorsun? Kimi bum bum ediyorsun?... Sikiştin mi onunla?*" gibi ileri seviye argo ve cinsel içerikli cümleler kurmaktaktadır. Ali'nin kurduğu cümlelerin çoğunun cinsel içerikli olması cinsellik düşkünü Doğu'ya gönderme olan self oryantalist bakıştır. Ali'nin oğlu Nejat karakteri her ne kadar yerel değerlere sahip baba tarafından büyütülmüş olsa da Almanya'da büyümesi ve eğitimini orada alması babasının zıttı bir karakter olarak gelişmesine neden olmuştur. Ali ve Nejat arasındaki zıtlık Doğu-Batı zıtlığının yanında kuşak çatışmasına da gönderme yapmaktadır. Ali evde balık kızartırken

Nejat'ın ona okuması için verdiği Selim Özdoğan'ın "*Demircinin Kızı*" isimli romanı Türkiye'den Almanya'ya göç eden aile ve ailenin yaşadığı kuşak çatışmasının konu etmektedir. Kitap metaforu iki karakter arasındaki zıtlığın yanında kuşak çatışmasını görünür kılmaktadır. Nejat babasının aksine kadınlara karşı nazik, özel hayat mahremiyetine inanan ve eril dil kullanmayı tercih etmeyen karakter olarak temsil edilmiştir. Nejat'ın babası ile konuşmasında " *Baba centilmen adam böyle bir şey konuşmaz*" ve filmin içinde yer alan benzer sahnelerde iki karakterler arasındaki zıtlık Batı ve Doğu arasındaki zıtlığı vurgulamak için tercih edilen dolaylı temsil şekli olarak okunmaktadır. Film süresince Türkiye ve Almanya arasındaki zıtlığı-farklılığı vurgulamak için Almanya'nın yani Batı'nın üstünlüğünü nitelendiren planlar ve sekanslar kullanılmıştır. Aksanlı sinema ve self oryantalist unsurları iç içe geçirerek analiz edilen sahnelerle Almanya karşısında ötekileştirilen Türkiye'nin self oryantalist temsili yapılmıştır. Bu sahnelerde Türkiye Almanya'ya göre daha geri kalmış bir toplum olarak yansıtılmıştır. Adalet anlaşıyından kent manzaralarına, ülke vatandaşları arasındaki eğitim farkından söylem farkına kadar Batı'nın üstün duruşu film süresince yinelenmiştir. Karakterler arasında geçen diyaloglar ötekileştirmeyi ve self oryantalist bakışı daha belirgin hale getirmektedir. Türkiye'de yetişme ile Almanya'da yetişmenin ortaya çıkarttığı farklılık Nejat ve Ayten karakteri üzerinden ayrıca gösterilmektedir. Nejat ve Ayten yaş olarak birbirlerine akrandır. Yaşça akran olmalarına karşın Nejat Almanya'da üniversitede profesörken Ayten siyasi nedenlerden ötürü ülkesinden iltica etmek durumunda kalan ve siyasi nedenlerden ötürü topluma uyum sağlamakta sorun yaşayan bir karakterdir. Türkiye'de doğup orada eğitim gören Kürt asıllı karakterle Almanya'da doğup orada eğitim gören ve orada yaşamını sürdüren Türk asıllı karakterin hayatları arasındaki zıtlık Almanya-Türkiye zıtlığını vurgulamaktadır. Ayten karakteri Türkiye'de azınlık olarak işaretlenip ötekileştirilirken Nejat karakteri Türk olup Almanya'da azınlık olmasına rağmen böyle bir ötekileştirmeye maruz bırakılmamaktadır. İşaretlenen bu iki karakter üzerinden Batı ve Doğu'nun azınlıklara karşı tutumu dolaylı olarak gösterilmektedir.

1960'lı yıllarda Almanya'ya Türkiye'den göç eden vatandaşların çocukları ile birlikte başlayan kültür ve geleneklerdeki dönüşüm iki kültür arasında kalma, iki kültürü bir arada götürme veya sıkışma gibi sonuçlar doğurmuştur. Ailelerden gelen Doğulu geleneksel-muhafazakar düşünce yapısı Batı'nın entelektüel-kültürel özellikleri ile harmanlanmıştır. Üçüncü kuşak Türkiye kökenli göçmen bireylerin oluşturdukları kimlik melezdir (Özkoçak, 2019: 437). Batı'nın Doğu karşısında sosyal ve kültürel olarak ileride olması ikinci kuşak göçmen Türkiye kökenli olan Nejat karakteri üzerinden verilmektedir. Nejat Almanya'da doğup büyüyen bir göçmen olarak aile bağlarının getirdiği Ali karakteri ile gösterilen olumsuz Doğulu özelliklerinden sıyrılmıştır.

Konu ve temsil unsurları içinde yer alan öteki sunuşu filmde Türkiye'de belirli dönemlerde siyasi ve sosyal bir sorun olan Kürt kimliği, Alevilik üzerinden işlenmektedir. Filmdeki göç olgusu genel olarak siyasi tema üzerinden işlenmektedir. Türkiye siyasi tarihine bakıldığında "1978 Maraş Olayı" mezhep çatışması ve katliam olarak tarihe geçmiştir. 22 Aralık'ta başlayan olayın fitilini iki Alevi öğretmenin öldürülmesi ateşlemiştir. Alevi mezhepine bağlı vatandaşların evlerinin, iş yerlerinin yakıldığı içinde bebeklerinde bulunduğu resmi kayıtlara göre 109 yurttaşın hayatını kaybettiği bir katliam olarak belirtilmektedir (Ödemir, 1989: 245). Filmde örtülü bir şekilde Maraş Olayları'na gönderme yapılmaktadır. Ali ve Yeter'in diyalogları içinde Yeter'in eşini 78 Maraş Olayları'nda kaybettiğini söylemesi 1978 Maraş Olayların doğrudan göndermedir. Bir diğer kimlik üzerinden ötekileştirme Ayten'i arayan Nejat'ın polis ile görüşmesinde polisin "*sokaklar, şu dosyalar yüzlerce binlerce Kürt çocuğuyla dolu. Hergün sabahlara kadar onlarla uğraşıyoruz. Eğitim almadıkları, aç oldukları için zorla hırsızlık katillik yapıyorlar*" cümlesini kurmasıyla yapılmaktadır. Bu sahne Kürt vatandaşları işaretmekte ve öteki olarak konumlandırmaktadır. Amirin kullanmış olduğu cümle eğitimsiz ve yoksulluk sebebiyle suç işlemeye sadece Kürt çocuklarının itildiği yorumunu izleyiciye çıkartmaktır. Bu tarz bir işaretleme sonucunda Kürt çocukları ötekileştirilmektedir. Filmde Doğu olarak konumlandırılan Türkiye Kürt kimliği ve Alevi mezhep farklılığı gibi olayları Batı bakışında Doğu despotizmi olarak göstermektedir. Batı tarafından Doğu-Türkiye despot yönetim şekli ile yönetildiği için farklılıklar karşında uyguladığı, başvurduğu şey despotizmdir. Batı'nın yürüttüğü Doğu politikası mikro kimlikleri üretmektir. Bakış açısı Doğu değil Batı'ya yöneldiğinde göçmen olarak Batı'da varlık gösteren bireyler üzerinde yürütülen politikalar despot olarak tanımlanmamaktadır. Batı toplumlarında yaşanan mevcut despot tutumlar hiçbir despot olarak işaretlenmemektedir. Bu tarz ötekileştirme hiçbir zaman Batı olarak işaretlenen filmlerde temsil edilmemektedir.

Bir başka ötekileştirme Türkiye üzerinden yapılmaktadır. Film süresince Türkiye ve Almanya yasal ve siyasal hayat olarak karşılaştırılmaktadır. Said; 19. ve 20. yüzyıllarda olan oryantalist çalışmalarda sıklıkla Doğu'nun Batı'ya ait ıslah edici çalışmalarına ihtiyacı olduğu izlenimi verilmiştir. Doğu cezaevi, resimli kılavuz, sınıf vs. gibi belirli standart kalıplarla temsil edilmiştir (Said, 2013: 50). Geçmişten o güne Türkiye yasal süreçlerde ve yaşam olanakları açısından Almanya'nın ötekisi olarak konumlandırılmıştır. Sussane ve Ayten'in mutfakta yaptıkları konuşma Avrupa Birliği'nin konumlandırıldığı yeri vurgular niteliktedir. Aysel siyasi nedenlerle ülkesinden ayrıldığını ve "*insan hakları, ifade özgürlüğü, eğitim hakkı için savaşıyoruz. Türkiye'de sadece parası olan insanlar eğitim alıyor*" cümlesini kurmakta buna karşılık Sussane "*belki Avrupa Birliği'ne girdiğinizde birçok şey daha iyi olur*" cevabını vermektedir. Sussane karakterinin bakış açısı Batı'nın

Doğu karşısında kendini konumlandırdığı yer ve Batı'nın üstün bakışının örneğidir. Filmde Ayten'in Alman mahkemesi kararıyla Türkiye'ye geri gönderileceğini öğrenen Charlotte paniğe kapılmakta, annesi Türkiye'nin Avrupa Birliği Uyum Sürecinde olduğunu ve bu nedenle Türkiye'deki hapishanelerde işgencenin kalktığını belirtmektedir. Avrupa Birliği üyeliğine aday olan ülkeleden 1993 yılında Kopenhag Liderler Zirvesinde belirlenen siyasi, ekonomik kriterlere ve müktesebata uyması beklenmektedir. Uyum sürecinin önemli kriterlerinden biri olan siyasi maddesi "*Demokrasi, hukukun üstünlüğü, insan hakları, azınlıklar saygı ve azınlıkların korunmasını teminat altına alan kurumların istikrarlı biçimde işlemesi*" şekilindedir (Kamel, 2014: 145). Sussanne'nın filmde kurmuş olduğu bu diyalog Batı'nın Doğu'yu zıttı olarak işaretlemesinin bir örneğidir. Türkiye, Doğu ülkesi olarak konumlandırılması nedeniyle Avrupa Birliği'ne girme süreci onun insan haklarını düzeltmeye başlamasına yetmektedir. Batı bakışında Türkiye Avrupa'nın müdahalesi olmadan geri kalmış ve şiddet dolu bir ülkedir. Bu tarz bir konumlandırma ile Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne dahil olma süreci ile yasalar ve siyasal tutumlar düzeltilerek demokasi ve insan haklarına iyiştirmiş şeklinde yorumlanabilmektedir.

Batı'da var olan fakat Türkiye'de varolmayan özelliklerin belirlenmesi adına Batı merkez olarak kabul edilmektedir. Türkiye modernleşme süreci Batı'dan geri kalmamak için başvurulan bir hareket olarak gösterilmektedir (Tutal, 2002: 129). Batı'nın kendisinde olmayan olumsuzluğu karşısındakine yükleyerek onu ötekileştirmesi ve olumsuzlaması self oryantalist temsildir. Batı'nın bakışında öteki olarak konumlandırılan ne dışarıda olandır ne de içeride olandır. Kimlik olarak inşa edilen öteki Batı'nın dışarıda bıraktığı herşeyi kapsamaktadır (Bezci & Çifci, 2012: 146). Ülke bazlı karşılaştırma ve olumsuzlama hali karakterler ve kimlikler üzerindenden yapılmaktadır. Almanya vatandaşları film süresince dingin, özel alanlara saygılı, sakin karakterler olarak temsil edilirken Türkiye kökenli bireyler olan Ayten, Ali, Yeter gibi karakterler argo konuşan, heyecanlı, şiddete meyilli karakterler olarak gösterilmektedir. İki farklı kültür ve toplumda yetişen karakterler arasındaki bu zıtlık Batı'nın karşısında öteki olan Doğu'nun olumsuzluğunu tekrardan vurgulamaktadır.

Anlatı yapısı içerisinde ses ve görüntü ilişkisi aksanlı sinema unsurlarını desteklemektedir. Filmde çok dilli yapı, ana dil ve farklı dillerin aksanlı konuşulması aksanlı sinema unsurları içinde sıklıkla tercih edilin bir özelliktir. Filmde Türkçe, İngilizce ve Almanca olmak üzere üç dil konuşulmaktadır. Bu üç farklı dil çokdilli karakterler üzerinden verilmektedir. Ayrıca filmde sıklıkla kullanılan yerli müzikler (Kazım Koyuncu- Ben Seni Sevduğumi, Neşe Karaböcek- Son Hatıra, Kasap Havası, Ahmet Kaya- Şafak Türküsü vb.) vatan özlemini vurgulamaktadır. Filmin başlangıç sahnesi ve bitiş sahnesinde geniş plan çekimler ve arka planda Karadeniz bölgesine ait yerel müzik olan Ben Seni Sevduğumi şarkısının çalınması eve/yurda dönüşü vurgulamak için bilinçli olarak tercih

edilmiştir. Yerli müzikler hem Diegetic hem de non-diegetic olarak kullanılmaktadır. Filmde kullanılan yerel müzik ve sesler geleneksel Doğu ezgilerini hatırlarmaktadır.

Yaşamın Kıyısında filmi mekan kullanımı açısından analiz edildiğinde film sahnelerinde self oryantalist mekan olarak İstanbul'dan kent manzaraları gösterilmektedir. İstanbul'un stereotip mekanlarından biri olan Taksim filmde sıklıkla tercih edilmektedir. Filmin ikinci bölümü olan Ayten'in hikayesi Taksim ve 1 Mayıs eylemleri ile başlamaktadır. Charlotte karakteri İstanbul'a geldiğini Taksim meydanının geniş plan çekimi ile izleyiciye görilmektedir. Mekan ve siyasal geçmiş içinde Taksim/İstanbul stereotip mekan olarak temsil edilmekte self oryantalist bir silüet olarak yansıtılmaktadır. Sokaklar ve mekanlarda yığın olarak bir arada duran insanlar gösterilmektedir. Kalabalık mekanlar Doğu için işaretlenen önemli oryantalist temsillerden biridir. İstanbul'da geçen sahnelerde kalabalık mekanların tercih edilmesi self oryantalizmi vurgulamak içindir. Doğu için tercih edilen çok sesli kalabalık mekan tasvirleri filmin İstanbul'da geçen sahnelerinde kullanılmıştır. İstanbul filmde kaos alanı olarak gösterilirken kırsal mekanlar geniş plan çekimlerle verilmiştir. Arka plandaki geleneksel müziklerle Anadolu'da olma hali dingin halde gösterilmektedir. Anadolu'daki kırsal mekanların, yolların uzun çekimlerle verilmesi nostalji aracı olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca filmde self oryantalist tutumu arttırmak için mekan ve ses karşılıklı olarak kullanılmaktadır. Batı olan Almanya'daki sokaklar modern müzikler ve kutlamalarla gösterilirken sahnenin devamında Doğu olan İstanbul kalabalık, gürültürü ve etnik Doğu müzikleri eşliğinde gösterilmektedir. Arka arkaya mekanların bu şekilde gösterilmesi Batı ve Doğu arasındaki mekan zıtlığını vurgulamak adına bilinçli olarak tercih edilmiştir. Ses-müzik kullanımı zıtlığı belirgin hale getirmek için kullanılmıştır. Mekan tercihi olan İstanbul ve İstanbul için etnik geleneksel olarak etiketlendirilen Balat, Taksim gibi semtler film süresince karakterlerin gezindiği mekanlardır. İstanbul'un arka sokakları, boğaz vb. stereotip mekanlar ve ezan sesi gibi geleneksel-dini değerler üzerinden İstanbul silüeti çizilmeye çalışılmıştır. Filmin neredeyse tamamında günlük hayatta metropol olarak tanımlanan İstanbul'dan uzak mekan temsili yapılmıştır. Film süresince İstanbul tekinsiz, kalabalık, kaos içinde gösterilmiştir.

Yaşamın Kıyısında filmi self oryantalist temsil ve aksanlı sinema unsurları açısından eleştirel söylem analizi yapılarak yorumlandığında görsel işaretlerle izleyiciye verilen belirli mesajların varlığı tespit edilmiştir. Filmin olay örgüsüne yerleştirdiği belirli sahneler, referans olaylar, filmin çekildiği dönemde ülkedeki siyasi ve sosyal atmosferden beslenerek dönemin Türkiyesi için Batı'nın eleştirdiği ülke özellikleri alt mesaj olarak verilmiştir. 78 Maraş Katliamı, Kürt Meselesi Türkiye'nin despotik bir ülke olduğunu vurgulamak adına araya sıkıştırılmıştır. Doğu'nun despotik yönetimi vurgulamak için seçilen örneklemler ile bu vurgu yapılmaktadır. Ayrıca 1 Mayıs İşçi Bayramı Almanya'da şenlik

kutlama havasında geçerken Türkiye'de polis müdahalesi altında şiddetle kaos ortamında geçmesi "Doğu despottur" mesajını güçlendirmek için tercih edilen bir diğer önemli sahnedir. Türkiye film süresince Doğulu bir ülke olarak işaretlenmekte, Batı'nın ötekisi olarak tam karşıda konumlandırılmaktadır. Almanya'nın yani Batı'nın karşısında öteki olarak imlenen Türkiye yani Doğu Avrupa Birliği aracılığı ile gelişim ve modernleşme sürecine girdiği filmin birçok sahnesinde göstermektedir. Türkiye Avrupa Birliği uyum süreci ile adalet, eğitim, insan hakkı vb. birçok demokratik devlet özelliklerine geçmeye başladığı vurgusu yapılarak Batı'nın ötekisi olarak işaretlenmektedir. Doğu'nun Batı karşısında geri kalmış olarak tasvir edilen oryantalist temsilinin yanında Ali karakteri üzerinden eski oryantalist metinlerde sıklıkla bahsedilen cinsellik düşkünü Doğulu temsili yapılmaktadır. Batı'nın Doğu üzerine yüklediği üst paragraflarda bahsedilen oryantalist etiketlerin bir kısmı filmde yönetmen tarafından Türkiye üzerine yüklendiği tespit edilmiştir. Filmin eleştirel söylem analizi ile incelenmesi ile yönetmenin belirli temalar ve referas olayları kullanarak self oryantalist temsil yaptığı sonucuna ulaşılmıştır.

3.3.2. Yılmaz Arslan'ın Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm

1968 yılında Mersin'in Kazanlı ilçesinde dünyaya gelen Yılmaz Arslan 1975 yılında henüz 7 yaşındayken sağlık nedenleri ile ailesi ile birlikte Almanya'ya göç etmiştir. 20 yaşındayken fiziksel sağlık problemleri olan bireylerin tiyatro ile ilgilendiği Heidelberg tiyatro topluluğu olan Yaz- Kış isimli gruba katılmıştır. Bu topluluk içerisinde Arslan tiyatro oyunları yazıp yönetmeye başladı (Yılmaz Arslan, 2022). 1992 yılında Postdam-Babelsberg isimli film okulunu kazandı ve o yıl Langer Gang (Geçitler) isimli filmi çekti (Özkoçak, 2019: 442). Birçok uluslararası festivale katılım ve yarışma şansı yakalayan Arslan, 40. San Sebastian Film Festivali'nde en iyi film ödülünü almıştır. Uzun metrajlı çektiği kurmaca filmlerle tanınan yönetmen, yapımcı-senarist-yönetmen kimliğinin yanında Avrupa'daki Goethe Istitut'de sinema dersleri vermektedir. Medien-und Filmgesellschaft Baden-Wurttemberg'in (MFG) seçici kurulunda yer almaktadır. Ayrıca Arslan 2016 yılında Film Maxma isimli yapım şirketini kurmuştur (Yilmaz Arslan Biography, 2022). Kendisi ile yapılan röportajda "*Aslında Türkiye'nin Arap kısmından geliyorum; Anadilim Arapçaydı ve Türkçe konuşmayı ancak Almanya'ya gittiğimde öğrendim. Bir bakıma ikinci nesil Türk göçmenlere aitim.*" (Production Luxembourg, 2022) cümlesini kurarak kültürel geçmişini birden çok kültüre dayandırmaktadır. Aslan'ın 2005 yılında çektiği *Kardeş Katili* filmi Locarno Film Festivalinde Gümüş Leopar ödülüne layık görülmüştür. Yönetmenin çekmiş olduğu kurmaca filmlerinin filmrografisi aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Filmin Adı	**Senaryo**	**Yapımcılar**	**Tür**
Geçitler (1992)	Yılmaz Arslan	Ö-Filmproduktion	Kurmaca Film
Yara (1998)	Yılmaz Arslan	Yılmaz Arslan Filmproduktion GmbH Westdeutscher Rundfunk, Vega Film	Kurmaca Film
Kardeş Katili (2005)	Yılmaz Arslan	Tarantula, Backup Media, Film Fund Luxembourg, MFG Film, Yılmaz Arslan Filmproduktion	Kurmaca Film
Sandstern	Yılmaz Arslan	MaxMa Film UG, Tarantula sarl, Tarantula scrl	Kurmaca Film

Tablo 12: Yılmaz Arslan Filmografi

Yılmaz Arslan Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde modern diaspora olarak işaretlenen kişiler arasında yer alan ailenin bir üyesidir. Arslan tarafından yönetilen *Kardeş Katili* filmi aksanlı sinema içerisinde değerlendirilen diasporayı anlatmaktadır. Kürt çatışması ve homojen bir Almanya diaspora üzerinden anlatımaktadır. İki Kürt kardeşin Almanya'ya mülteci olarak gelmeleri ve Türk çeteleri ile yaşadıkları konu edilmektedir. Filmde aksanlı sinema unsurları içerisinde yer alan evsizlik/yursuzluk altında amaçsız dolaşma ve yerinden edilmişlik iki mülteci kardeş üzerinden verilmektedir. Filmde Türkçe, Kürtçe ve Almanya dili kullanılarak çokdilli ve çok kültürlü yapı gösterilmiştir. Film yönetmen ile yapılan röportajlar üzerinden okunduğunda filmdeki otobiyografik özellikler dikkat çekmektedir. Yönetmenin filmde takındığı otobiyografik tutum aksanlı sinema unsurları arasında yer alan yönetmenin/film yapımcısının konumu içinde öznelliği sahip olma özelliğini karşılamaktadır.

Yönetmen kendi sinema anlayışını mevcut geçmişinden getirdiği diasporik özellikleri yedirmekle kalmamış filmlerinde ayrıca self oryantalist temsillere yer vermiştir. Aksanlı sinemanın bir getirisi olarak tercih edilen self oryantalist temsiller yönetmen tarafından özellikle *Yara* filminde çokça kullanılmıştır.

3.3.2.1. *Yara* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Adı/ Türü	*Yara* (1998) / Dram
Yapımcı	Yılmaz Arslan Filmproduktion GmbH (Türkiye-Almanya), Westdeutscher Rundfunk (Almanya), Vega Film (İsviçre)
Yönetmen	Yılmaz Arslan
Senaryo	Yılmaz Arslan
Oyuncular	Yelda Reynaud (Hülya), Halil Ergün (Amca), Nur Sürer (Ayşe), Özay Fecht (Anne), Necmettin Çobanoğlu (Baba), Füsun Demirel (Hala), Mustafa Suphi (Kuklacı)
Dil/Süre	Türkçe- Almanca/1 Saat 36 Dakika

Tablo 13: Film Künyesi

3.3.2.1.1.Filmin Konusu

Aksanlı stilin unsurlarını ve self oryantalist temsilleri içinde barındıran *Yara* filmi Almanya-Türkiye arasında yaşamak zorunda kalan bir kadının hikayesini anlatmaktadır. Film Türkiye'de doğup Almanya'da yetişen ve orada eğitim gören Hülya karakterinin ruhsal rahatsızlığı nedeniyle Türkiye'ye rızası dışında gönderilmesinin yaratmış olduğu ruhsal çöküşü anlatmaktadır. Hülya karakteri geçirdiği değişken ruh hali nedeniyle babası tarafından Almanya'dan Türkiye'ye geri gönderilmektedir. Memleketi olan köyde amcası, yengesi ve kuzenleri ile yaşamak zorunda bırakılan Hülya, film boyunca Almanya'ya geri dönmek için mücadele etmektedir. Amcası ve yengesinin yanından kaçması ile eve geri dönme hikayesi başlamıştır. Hülya'nın burada ev olarak konumlandırdığı yer Almanya'dır. Almanya'ya dönmek için önce annesine gider fakat annesi onu yeni ailesine yeğeni olarak tanıştırır. Bunun üzerine evden ayrılan Hülya kendini tekrardan yollara vurur. Eve geri dönebilmesi için yollarda ve sokaklarda geçen sürede kadının zihni, günden güne daha çok karışır ve intihar girşimi sonrası polisler tarafından karokola götürülür. Karakolda aklı dengesinin yerinde olmadığı anlaşılan karakter akıl hastanesine yatırılır. Akıl hastanesinde geçen belirli bir sürenin ardından annesi ve yengesi tarafından hastaneden çıkartılır. Almanya'dan onu bulmaya gelen arkadaşı ile birlikte Hülya evi olan

Almanya'ya geri döner. Filmin son sahnesinde karakter derbeder halinden uzaklaşmış bir şekilde okuluna gitmesine rağmen hayali insanlar görüp tekrardan zihinsel çöküş yaşar ve film son bulur.

Yılmaz Arslan yönetmenliğinde çekilen *Yara* filmi aksanlı sinema ve self oryantalist temsil bağlamı ile eleştirel söylem analizi yapılarak incelenecektir. Bu incelemeyi Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosudan referans alınarak oluşturulan ve self oryantalist temsilleri belirlemek için kullanılan EK1'deki tablo kullanılarak analiz yapılacaktır.

3.3.2.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekan Kullanımı

Aksanlı sinema unsurları bağlamında self oryantalist öğelerin incelendiği *Yara* filmi tema ve hikaye olarak eve/yurda dönüş, ev/yurt arama yolculuğunun anlatıldığı yol hikayesidir. Filmin başkahramanı olan Hülya kendi yuvası olarak konumlandırdığı Almanya'ya geri dönmek için anavatını ve akrabalarını terk edip yollara düşmektedir. Film süresince Hülya karakterinin bir yere ait olamaması vurgulanırken yersiz yurtsuz olma hali film başlangıcından sonuna kadar sürmektedir. Hülya film süresince amca evi, anne evi, köylülerin evi, sokak çocuklarının evi, karakol, tımarhana gibi birçok farklı yerde bulunmaktadır. Karakter bu kadar çok farklı yerde olmasına rağmen kendini oraya ait hissedememekte kaldığı yerlerden bir süre sonra ayrılıp yollara düşmektedir. Yollara düştüğünde ulaşmayı hedeflediği yer mekan olarak bir ev değil, Almanya'dır.

Yara filminin belirli sahnelerinde geleneksel kodlar self oryantalist bakışta yansıtılmıştır. Filmde yerelliği vurgulamak adına köyde geçen sahnelerde yemekler yer sofrasında yenmektedir. Amca yemek yerken geleneksel alkol olan rakıyı içmektedir. Yer sofrası Anadolu insanı olarak işaretlenen bireyleri vurgulamak için kullanılan araçlardan biri olmuştur. Bu temsil şekli olumsuzlamadan ziyade işaretlemedir. Filmde Hülya karakteri yolda baygınlık geçirir ve köylüler tarafından eve taşınır. Eve getirilen hoca olarak nitelendirilen kişi tarafından okunmuş su, muska gibi din süistimali uygulamalara maruz bırakılır. İslam ülkesi olarak kabul edilen Türkiye'de "üfürükçü hocalık yapmak" dolandırıcık suçudur. 1925 yılında Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması kanununa bağlı olarak falcılık, büyücülük ve üfürükçülük suç olarak kabul edilmiştir. Filmde geçen sahnede yasalar karşısında suç sayılan ve toplumun bir kesimi tarafından inanç değerleri içinde yer alan üfürükçülük faaliyetleri geleneksel bir değer olarak gösterilerek self oryantalist bir bakış sergilenmiştir. Hülya karakterinin otobüs yolculuğu sahnesinde otobüsün kenara çekip bozkırda yolcuların bir kısmının namaz kılarkanki görselinin gösterilmesi İslam toplumu olan Türkiye'ye göndermedir. Geniş plan çekimle kırsal boş arazide cemaat eşliğinde namaz kılan bireylerin gösterilmesi Türkiye muhafazakar İslam toplumu olma özelliğini yinelenmeye yöneliktir. Ayrıca dış mekanların gösterininde mizansen olarak uçsuz bucaksız sahnelerin tercih edilmesi aksanlı sinemanın getirdiği unsurlardandır.

Hülya karakteri üzerinden filmin birçok sahnesinde Doğu'nun kadını konumlandırdığı yer vurgulanmaktadır. Edebiyat, şiir gibi yazılı sanat alanında Doğulu kadın temsilleri ataerkil bakış açısı ile gösterilmiştir. Bu oryantalist temsiller ile Batılı burjava erkeği kendi bastırılmış, yasaklı kadın imgesini öteki olarak yansıttıkları Doğu'ya yüklemiştir (Kontny, 2002: 129,130). Oryantalist söylemin egemenliği iddiası konjektürel ve ataerkildir (Mardin, 2002). Bu yorumlar oryantalist söylemin Doğru'daki ataerkil Batı tarafından görünür kılındığı çıkarımını yaptırmaktadır. Ataerkil bakış sadece Doğu coğrafyasında var olan bir durum değildir. Fakat Batı'nın kendinde yokmuşcasına Doğu'yu aterkillikle etiketlemesi oryantalisttir. Filmin başlangıç sahnelerinden biri olan Hülya'nın amcası ile yer sofrasında yemek yediği anda amcasının "*sigara içmene bile izin veriyorum*" cümlesini kurması, köylüler tarafından bakılırken Hülya'nın sigara istemesi üzerine köylü kadın "*ayıp kızım ayıp sigara istenirmi*" cümlesini kurması ve sahnenin devamında Hülya'nın saçlarını eşarpla örtmesi eril-muhafazakar Doğulu toplum imajına gönderme olarak okunmaktadır. Hülya'nın Doğulu bir toplumda sigara içmesine izin vermesi amca yani erkekler tarafından mükafat olarak nitelendirilmektedir. Film süresince perdeye giren bütün kadın karakterler Türkiye toplumundaki ataerkil yapı içerisinde gösterilmektedir. Almanya'da yetişen Hülya'nın toplum içinde erkeklerden sigara isterken yargılayıcı bakışlarla karşılaşması ve uyarılmasının öncelikli sebebi ataerkil toplum düzeni içinde konumlandırılan kadının yerini ihlal etmeye çalışmasıdır.

Oryantalizm'in temeli Doğu ve Batı/Avrupa ve Orta Doğu jeopolitik çatışmaların güç çatışmalarına dönmesi ile alakalıdır. Gramsci'in ortaya koyduğu hegemonya kavramı üzerinden oryantalizmi açıklamaya çalışan Said oryantalizmi kültürel bir hegemonya olarak tanımlamaktadır. Batı Doğu'nun karşısında üstün görünümünü yinelemek için Doğu'nun geri kalmışlığını vurgulayan temsil şekillerine başvurmaktadır (Kahraman, 2002: 158,159). *Yara* filminde Hülya karakteri, sokakta yaşayan çocuklarla geçen konuşmasında çocukların çalışıp para kazandığını öğrenir ve bunun üzerine "*Almanya'da çocuk çalıştırmak yasak*" cümlesini kurar. Bu cevabı duyan çocuklar cümlenin gerçekliğine şaşırıp gülerek "*burada çalışmamak yasak*" demektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde devlet kurumu olan karakolda çaycı olarak çocuğun çalıştırıldığı görülmektedir. Avrupa Birliği üyesi olan Almanya'da çocuk hakları yasalarla güvence altına alınmaktadır. Avrupa Birliği'nde Temel Haklar Şartı olarak belirtilen yükümlülük arasında yer alan 32. madde çocuk işçi çalıştırmanın yasaklanması ve çalışan gençlerin korunması üzerinedir. Bu madde kapsamında Avruğa Birliği üyesi olan ve üyeliğe başvuran ülkelerde çocuk işçi çalıştırmak yasaktır (TAT, 2016: 112). . Filmde geçen diyaloglarda Türkiye'de çocuk işçi olarak çalışmanın normalleştiği gösterilmektedir. Almanya'da büyüyen Hülya, Türkiye'de çocuk işçi çalıştırılmasının kendinde yarattığı şaşkınlığı Almanya ve Türkiye'yi karşılaştırarak vermektedir. Türkiye, yürüttüğü çocuk işçi politikasıyla Almanya'nın

ötekisi olarak işaratlenmekte ve self oryantalist tutumla temsil edilmektedir. Bu işaratlemede Türkiye Doğu'yu temsil ederken Almanya Avrupa Birliğini yani Batı'yı temsil etmektedir.

Yara filmi aksanlı sinema unsuru olarak etnik kimlik tasfirini sıklıkla kullanmıştır. Anadolu'da yaşayan köylü bireyler stereotip karalerler olarak belirli kalıplarda gösterilmektedir. Kadınların şalvar ve başörtü takması, ulaşım aracı olarak trakötürün kullanılması köyde yaşayan bireyler üzerine yüklenen etiketlerdir ve filmde bunlara yer verilmiştir. Hülya'yı iyileştirmeye gelen hoca karakteri stereotipleştirilmiş bir karakterdir. Hoca eve geldiğinde evde bulunan kadınların hocanın elini öpüp başına koyması geleneksel kültürel kodlardan biridir. Toplum olarak saygı duyulan ve kendinden büyük olan kişilerin eli öpülmektedir. Hoca'nın eve girdikten sonra kadın karakterlerin sıraya girerek el öpmesi bilinçli olarak geleneksele vurgu amaçlı gösterilmektedir.

Arslan tarafından çekilen filmde aksanlı sinema unsuru olarak kullanılan "tireli" kimlikler yer almaktadır. Başrolde yer alan Hülya karakteri her ne kadar Türkiye'de doğmuş olsa da evi olarak Almanya'yı görmektedir. Karakter geleneksel Türk yapısı ile Alman modernliği arasında sıkışıp kalarak ruhani bunalıma sürüklenmiştir. Diğer aksanlı fimlerden farklı olarak *Yara* filminde kimlikler arası geçişler akışkan değildir. Almanya'ya göç eden bireylerinde içinde olduğu Almanya'da yaşayan kişiler filmde yer alan bazı karaktlerler tarafından net bir şekilde olumsuz olarak işaretlenmektedir. Neriman Hülya'yı aramak için Almanya'daki evine gider. Hülya'nın babası ile olan münakaşada "*sen önce Türkçe konuşmasını öğren de sonra konuşalım*"cümlesini kurar. Neriman'ın Türkçe'yi aksanlı şekilde konuşması Hülya'nın babası tarafından şuçlama nedenidir. Neriman'nın Almanya'da büyümenin getirdiği özelliklerden biri olan aksanlı konuşması Türkiye'de doğup büyüyen ve Almanya'ya gelen biri için eleştirilecek bir olaydır. Bu sahne ile Almanya'da yaşayan birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin aralarındaki fark gösterilmektedir. Birinci kuşak göçmen olan baba kızının hastalığına çare olarak anavatanı göstermektedir. "*Ben onu Türkiye'ye amcasına götürdüm. Dinlenmesi lazım… O hasta Türkiye'de iyileşecek*" cümlesini kurarak anavatanı kurtarıcı olarak gördüğünü belirtmektedir. Birinci kuşak göçmen olan babanın Türkiye'ye yüklediği kurtarıcı imajın yanında amcanın Almanya'ya yüklediği "*Almanya'ya gidenlerin hepsi sakat dönüyor*" cümlesi ile felakete sürükleyici imaj, geleneksel Türkiyeli birey için Almanya'nın negatif konumda olduğu şeklindedir. İkinci kuşak göçmen olan Neriman ve Hülya için Almanya tam tersi konumdadır.

Yara filmi ses görüntü ilişkisi anlatı yapısı içerisinde aksanlı sinemayı desteklemektedir. Filmin geneline aksanlı konuşma ve çokdilli yapı hakimdir. Hülya karakteri Almanya'da büyümenin getiridiği özellikle Almanca'yı anadil olarak kullanmaktır. Film süresince sıkıştığı, kendini ifade etmekte zorlandığı anda Almanca konuşmaktadır. Türkiye'de olduğu süre zarfında annesi ve

hastanedeki doktorla Almanca konuştuğu anlarda net cümleler kurmakta ve kendini ifade etmektedir. Filmde Türkçe ve Almanca olmak üzere iki dil konuşulmaktadır. Aksanlı sinemadaki çokdilli yapı film süresince özellikle Hülya ve Neriman karakteri üzerinden verilmektedir. Çokdilliliğin yanında önemli bir aksanlı sinema unsuru olan çok uluslu yapı film süresincede vardır. Film yapım aşamasında Türkiye, Almanya, Avusturya ve İsviçre ortak çalışmış birçok farklı ulustan yapımcı ve teknik eleman filmde yer almıştır.

Mekan kullanımı olarak self oryantalist temsillere rastlanan *Yara* filminde Anadolu self oryantalist şekilde işaretlenmektedir. Filmin açılış ve kapanış sekansında mekan olarak Almanya gösterilirken kaldırımlı yollar, apartmanlar tercih edilerek modern kent manzaraları çerçevesi içinde Batılı kent temsili yapılmıştır. Batı olan Almanya'nın karşısında yer alan Anadolu yani Batı'ya göre Doğu uzun boş tarlalar, köy evleri ile temsil edilmiştir. Hülya'nın memleketinde kaldığı amcasının evi inşaat halindedir. Evin içinde geleneksel kodlarla döşenmiştir. Hülya Almanya'ya gidebilmek için bozkır olan Anadolu topraklarında yürümektedir. Geniş boş, çorak arazilerin geniş plan çekimlerle gösterildiği sahnelerle Batı'nın Doğu için çizmiş olduğu "uzak şark" imajı kendini yinelemektedir. Almanya'dan gelen Hülya karakteri evine dönmek için Doğu'da yolculuğa çıkmıştır. Yolda karşılaştığı manzaralarla Anadolu'yu keşfetmektedir. Kendini Hülya karakteri ile özdeşleştiren izleyici/ Batılı, Hülya gibi Anadolu'yu keşfederken Almanya'yı karşılaştırmaktadır. Batı tarafından Doğu için sarf edilen belirsiz olma hali (Said, 2013: 66) Hülya'nın eve/yurda dönüş macerası ile izleyiciye verilmektedir.

Yara filmi aksanlı sinema unsurları ve self oryantalizmi içinde barından bir filmdir. Filmde batıl inanç olarak kabul edilen bazı şeylerin kültürel bir özellik olarak yansıtılması Batı'nın oryantal bakışıdır. Doğu'nun muhafazakar gerici, bilimden uzak bir coğrafya olarak Batı'nın karşısında yer aldığı Hülya'nın başından geçen serüvenle izleyiciye verilmektedir. Hülya karakterinin Almanya'dan Türkiye'ye getirildiği andan itiben yaşadığı sıkışmışlık hali ve belirli kişiler tarafından kapalı tutulması baskıcı Doğu imajını yinelemektedir. Hülya'nın sorunlu olan akıl sağlığının Türkiye'ye gelmesi ile artması ve yavaş yavaş akıl sağlığını kaybetmesi kurtuluşunun Almanya'ya geri dönmek ile sağlanacağı düşüncesine sahip olaması oryantalisttir. Filmde Batı'nın Doğu karşısında ileri konumlandırılması çocuk işçi sahneleri ile belirginleşmektedir. Avrupa Birliğinde yani Batı'da varolan ülkelerde çocuk işçi çalıştırmanın yasak olduğu filmde Türkiye'de çalıştırılan çocuk işçiler üzerinden vurgulanmaktadır. Oysa ki Batı sömürge uyguladığı ülkelerde çalıştırdığı kitleler arasında çocuk işçiler vardır. Batı'nın bu konu ile alakalı sergilediği tutum iki yüzlüdür. Doğu'da bu tarz eylemlerin olduğunu gösterirken kendi toplumunda olmadığının vurgusunu yapmaktadır. Batı'nın kendini Doğu karşında bu şekilde yerleştirmesi oryantalisttir. Filmde Batı'nın ötekisi olarak olumsuz özelliklerin

yüklendiği oryantalist temsilin yanında geçmişten gelen egzotik mekan, keşfedilmemiş topraklar şekilinde olan oryantalist temsillere rastlanmaktadır. Yılmaz Arslan'nın çektiği *Yara* filminde Anadolu egzotik oryantal şekilde temsil edilmektedir. Batı'nın Doğu için nitelendirdiği orient bakışın yönetmen tarafından kullanılması self oryantalizmdir. Self oryantalist temsil bağlamında aksanlı sinema unsurlarını içinde barındıran filmde üst paragraftaki analizlerde de görüldüğü üzere self oryantalist bakış mevcuttur.

3.3.3. Hüseyin Tabak'ın Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm

1981 yılında Almanya'nın Lembo kentinde dünyaya gelen Hüseyin Tabak Kahramanmaraş'tan Almanya'ya göç eden ailede büyümüştür. Küçük yaşlardan itibaren sinema ile iç içe olan Tabak 2006 yılında Viyana Film Akademisi'nde yönetmenlik ve senaryo üzerine eğitim almaya başlamıştır (Özkoçak, 2019: 446). Sektöre 2003 yılında setlerde çalışarak girmiştir. Setlerde üç yıl çalıştıktan sonra girdiği film okulunda eğitim almaya başlamıştır. Viyana'da eğitimini tamamlamasının ardından Almanya'ya geri dönmüş ve kariyerine devam etmiştir (Tabak, 2020). Yönetmenliğe kısa film çekerek başlamış ve uzun metrajlı filmleriyle uluslararası birçok ödül almıştır. Sinema okulu eğitimine başlamadan önce 12 kısa metrajlı film çeken yönetmen *Peynir* filmi ile ödül almaya başlamıştır (Hüseyin Tabak, 2022). 2010 yılında belgesel türünde çektiği *Başla* filmi ile Diagonale Gençlik Jürü ödülü ile izleyici ödülünün yanında Viennale Belgesel ödülü kazanmıştır. 2012 yılında çektiği *Güzelliği On Par' Etmez* filmi ile Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden birçok ödül toplarken 2017 yılında çektiği *Çirkin Kral Efsanesi* belgeseli ile uluslararası birçok ödül almıştır.

Filmin Adı	**Senaryo**	**Yapımcılar**	**Tür**
Peynir (2008)	Hüseyin Tabak	Filmakakademie Wien, Marangoz Film	Kısa Film
Başla (2010)	Hüseyin Tabak	Aichholzer Fimproduktion	Belgesel Film
Ev (2010)	Hüseyin Tabak	Filmakakademie Wien	Kısa Film
Balkondaki At (2012)	Milan Dor, Milo Dor	Mini Film	Kurmaca Film
Güzelliğin On Par' Etmez (2012)	Hüseyin Tabak	Dor Film Produktionsgesellschaft,	Kurmaca Film

		Filmakakademie Wien, Marangoz Film	
Çirkin Kral Efsanesi (2017)	Hüseyin Tabak	Mitos Film, Aichholzer Fimproduktion, Marangoz Film	Belgesel Film
Çingene Kraliçe (2019)	Hüseyin Tabak	Dor Film Produktionsgesellschaft, ARTE	Kurmaca Film

Tablo 14: Hüseyin Tabak Filmografi

Hüseyin Tabak, Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde kendi tireli kimlik yapısı ile dahil olan ve filmlerinde aksanlı sinema içerisindeki sürgün, diasporayı alan bir yönetmendir. Yönetmen kendini Kürt kökenli Türkiye'den göç eden ailenin Kürt-Türk-Alman özelliklerini taşıyan bir birey olarak tanımlamakta bu tanımla ile Naficy'nin ortaya koyduğu melez kimlik yapısını kendinde görürken filmlerinde de bu "tireli" kimlik yapısı içerisinde yer alan bireylere değinmektedir. Yönetmenin tercih ettiği konular ve röportajlarında söz ettiği siyasal tavır ile yönetmen Türkiye'de yaşamadan Türkiye gündemi ile alakalı olduğunu göstermekte anavatan ile bağlarını koparmamaktadır. Filmlerinde aksanlı sinema özelliklerine sıklıkla başvuran yönetmen ayrıca filmlerinde self oryantalist temsillere yer vermektedir.

Tabak'ın üst paragrafta yer alan filmografisine bakıldığında yönetmenin çok yönlü olduğu tespit edilmektedir. Yönetmenin filmografisinde yer alan filmleri izlendiğinde göçmen birey, kimlik sorunu, ev/yurt arama yolculuğu gibi belli başlı problemler üzerine durduğu görülmektedir. Yönetmen çektiği filmlerde çokdilli ve çoksesli anlatım kullanmaktadır. *Peynir* filminde İngilizce ve Kürtçe, *Başla* filminde Almanca ve Türkçe, *Balkondaki At* filminde Almanca, Fransızca ve Türkçe, *Çirkin Kral Efsanesi* filminde Türkçe, İngilizce, Kürtçe, Fransızca ve Ç*ingene Kraliçe* filminde Almanca, Romence, İngilizce dillerini bir arada kullanmıştır. Yönetmenin ilk filmlerinden itibaren çokdilliği esas alarak birden fazla dile filmlerinde yer vermesi aksanlı sinema unsuru olarak ön plana çıkan özelliklerinin başında gelmektedir.

Aksanlı sinemanın anlatı yapısı içerisinde yer alan epistolarite araçları olarak kullanılan kaset, mektup gibi iletişim araçları *Çirkin Kral Efsanesi* filminde sıklıkla kullanılmıştır. Tabak, Yılmaz Güney'in hayatı ile alakalı çıkmış olduğu yolculukta mektup, kaset gibi araçlardan yararlanarak anlatı

dilini oluşturmaya çalışmıştır. Ayrıca Güney'in rol aldığı ve çekmiş olduğu filmlerden görüntüler filmin birçok sahnesinde kullanılmıştır.

Tabak'ın *Peynir, Başla, Çirkin Kral Efsanesi, Çingene Kraliçe* filmlerinde çokdilli karakterler aksanlı konuşmaktadır. *Çingene Kraliçe* filmi örneğinde olduğu gibi kendi ülkesi dışında yaşayan farklı ulustan bireyler yaşadıkları toplumun dilini öğrenmek ve kendilerini topluma kabul ettirebilmek amacıyla mücadeleye girmektedir. Filmde Ali'nin kızı evde Romence konuştuğu sırada annesi onu bir çok kez Almanca konuşması için uyarmaktadır. Anne kendi ülkesi dışında yaşamanın üzerine yüklediği öteki olma durumunu dil üzerinden aşmaya çalışmaktadır. Filmde öteki olma hali Tanne ve Ali arasında geçen diyalog ile gözler önüne serilmektedir. Tanne "*Bir şeyi merak ediyorum. Buradaki olay nedir? Bu aile birleşimindeki durum ne?*" sorusunu sorar Ali " *Bir sorunum var. Büyük bir sorunum. Daireye ihtiyacım vardı. Aile birleşimine yani.*" Filmin devamında çingene bir annenin ev bulmasının zor olduğunu belirterek farklı ulustan gelen bireylerin öteki olarak bulundukları ülkede yaşadıkları zorluk görünür kılınmaktadır. Öteki olma durumu yalnızca filmdeki belirli sahneleden ibaret değildir. Hüseyin Tabak ile gerçekleştirilen röpartajda yönetmen bu filmin dağıtım ve gösteriminde çok zorlandıklarını belirtmektedir. Alman bir kadın üzerine filmin hikayesi oluşturulsaydı bu filmin bir yıl önce vizyona girebileceğini belirtmektedir. Göçmen bir kadının hikayesi üzerine kurgulanan *Çingene Kraliçe* aksanlı sinemanın problemi olan göç göçmen hikayesine odaklandığı görülmektedir. Bir çocuk filmi olan *Balkondaki At*'ın alt metnine bakıldığında göçmen ve öteki karşımıza çıkmaktadır. Filmin başrolu Mika, Asperger sendromlu bir çocuktur. Filmin Mika karakterini arkadaşı Dana Hindistan'dan göç etmiş bir karakterdir. *Çirkin Kral Efsanesi* belgeselinde yer alan filmin ana merkezindeki Yılmaz Güney siyasi nedenlerden dolayı Fransa'ya göç etmiş olan bir diğer kişidir. Yönetmenin çektiği filmlere bakıldığında yönetmenin göçmen hikayeleri anlattığı görülmektedir. Filmlerinin kimi zaman başrolleri, kimi zamansa yan rolleri anavatını dışında yaşamak durumunda kalan bireyler olduğu tespit edilmiştir.

Aksanlı sinemana unsurları içinde yer alan konu/tema/olay örgüsü başlığı altında yer alan bölüm içindeki ev/yurt arama yolculuğu, evsizlik, baskıcı aile, belirsizlik hali gibi özellikler Hüseyin Tabak'ın yönetmenliğinde çekilen filmlerde kendini göstermektedir. Yönetmenin çekmiş olduğu *Başla* filmi Avusturya'nın Evsizler Milli Takımı'nın Evsizler Dünya Kupası'na giden yolunu anlatmaktır. Filmin odaklandığı takımdaki 8 oyuncu evsiz, göçmen, alkolik ve uyuşturucu bağımlısıdır. Evsiz olan bu karakterlerin yolculuğu filmde anlatılmaktadır. Yönetmenin bir diğer filmi olan *Ev*'deki başrol oyuncusu çocuk, kendi güvenliğini sağlamak amacıyla mevcut evini terk edip eski bir evde yaşamak zorunda kalmasının hikayesi anlatılmaktadır. Ev, evsizlik kavramı üzerine duran bu film, bir yandan da bu kavramların sorgulamasını yapmaktadır. Yönetmeni çektiği son film olan *Çingene Kraliçe*

Almanya'da yaşamak zorunda karan Ali karakterinin hayata tutunma, ev/yurt arama ve aile hikayesini merkezine almaktadır. Ailesinin onu kabul etmemesi nedeniyle Almanya gidip orada ev/yurt arama yolculuğuna çıkan Ali, imkansızlıklar içinde geçimini sürdürmeye çalışmaktadır. Karakterin yersiz yurtsuz olma hali sürekli hareket halinde olma ve işinin riske gitmesi ile belirtilmektedir.

Hüseyin Tabak çekmiş olduğu filmlerin nedeyse tamamında çok uluslu ekiple çalışmıştır. Filmler ortak yapım olarak çekilmekte ve filmin teknik ekibinde farklı ulustan çalışanlar yer almaktadır. Yönetmen ile yapılan röportajlar incelendiğinde kollektif üretim tarzını kullanıldığı görülmektedir. Yönetmen çektiği filmlerde kendinden hikayelere yer vermektedir. (Tabak, 2020). Ayrıca Tablo 12'ye bakıldığında yönetmenin filmlerinin neredeyse tamamında yönetmen ve senarist olarak bulunduğu görülmektedir. Bu durum yönetmenin filmde anlatıcı olarakta karşımıza çıktığını göstermektedir. Tabak'ın filmografisine bakıldığında filmlerinin birçoğunda göçmenlik, ev ve evsizlik unsurlarını kullanmaktadır. Yönetmenin başvurduğu bu konular ve filmlerinde kullandığı unsurlar Naficy'nin aksanlı stilin tablosu içerisinde incelendiğinde benzerlikler tespit edilmiştir. Yönetmen çekmiş olduğu filmlerde aksanlı sinema unsurları kullanmıştır.

3.3.3.1. *Güzelliğin On Par' Etmez* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Adı/ Türü	*Güzelliğin On Par' Etmez* (2012) / Dram
Yapımcı	Dor Film Produktionsgesellschaft, Filmakakademie Wien, Marangoz Film
Yönetmen	Hüseyin Tabak
Senaryo	Hüseyin Tabak
Oyuncular	Abdulkadir Tuncer (Veysel), Millica Paucic (Ana), Orhan Yıldırım (Komşu Cem), Nazmi Kırık (Baba), Yüsa Burak (Abi), Lale Yavaş (Anne)
Dil/Süre	Türkçe, Almanca/ 1 saat 21 dakika

Tablo 15: Film Künyesi

3.3.3.1.1.Filmin Konusu

Aksanlı stilin unsurlarını ve self oryantalist temsilleri içinde barındıran *Güzelliğin On Par' Etmez* filmi siyasi nedenlerden ötürü ülkesini terk etmek zorunda kalan Veysel ve ailesi üzerine odaklanmaktadır. 12 yaşındaki Veysel 6 ay önce geldiği Avusturya'ya bir yandan alışmaya çalışırken bir yandan da ilk aşkı Ana ile tanışır. Dil problemi ve yeni bir ülkeye uyum sağlamanın getirmiş olduğu sancıları aşmaya çalışan ailenin Veysel merkezli hikayesi anlatılmaktadır. Veysel'in babası ve abisi arasında yaşanan çatışmalar ile aile arasında sağlanamayan iletişim problemi filmin başından sonuna kadar gösterilmektedir. Filmin sonlarına doğru Türkiye'den göç eden başka biri olan komşu Cem'in desteği ile Veysel Almanyaca'yı öğrenmeye başlamaktadır. Dili öğrenmesindeki itici güç okulda öğretmenin ona vermiş olduğu bir şiiri Almanca'ya çevirme ödevidir. Ödevde tercih ettiği şiir Aşık Veysel'in kaleme aldığı "Güzelliğin On Par' Etmez"dir. Bu şiiri Ana ile özdeşleştiren Veysel yavaş yavaş dili söker fakat şiiri Ana'ya okuyamaz. Ana göçmen politikası gereği ülkesine geri gönderilmek üzere alınırken Veysel arkasından koşarak şiiri Ana'ya verir ve film son bulur.

Hüseyin Tabak yönetmenliğinde çekilen *Güzelliğin On Par' Etmez* filmi aksanlı sinema ve self oryantalist temsil bağlamı ile eleştirel söylem analizi yapılarak incelenecektir. Bu incelemeyi Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosudan referans alınarak oluşturulan ve self oryantalist temsilleri belirlemek için kullanılan EK1'deki tablo kullanılarak analiz yapılacaktır.

3.3.3.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekan Kullanımı

Aksanlı sinema unsurları bağlamında self oryantalist öğelerin incelendiği *Güzelliğin On Par' Etmez* filmi siyasi nedenle ülkesinden ayrılan bir ailenin ev/yurt arama yolculuğuna Avusturya'da devam etmesini anlatmaktadır. Filmin başkarakteri Veysel, 12 yaşında ülkesinden ayrılarak gelmek zorunda kaldığı Avusturya'ya yabancıdır. Aile bireylerinin tamamı yeni geldikleri ülkeye alışma aşamasındadır. Aile film süresince tam anlamıyla ülkeye adapte olamamakta tekinsiz bir şekilde sürekli hareket etmektedirler. Veysel ve ailesi zorunlu şekilde ülkeye yeni göç eden bireyleri temsil ederken yaşadıkları apartmandaki Türkiye kökenli komşular farklı kuşak göçmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Veysel'in ev ödevi için yardım aldığı komşu Cem ikinci kuşak göçmen olarak Avusturya'da doğmuş, orada eğitimini tamamlamış ve kültür olarak Avusturya'ya kendini yakın hisseden biridir. Veysel'in apartmanda yaşayan ve duygusal olarak yakın hissettiği Ana karakteri filmin sonunda göçmen olarak gösterilmektedir. Film süresince Veysel'in Avusturyalı zannettiği Ana, filmin sonunda hukuki sebeplerden ötürü sınırdışı edilmiştir. Anadilini akıcı şekilde konuştuğu bir ülkeden ayrılmak zorunda bırakılmıştır. Yan karakterin yer değiştirme ve evinden çıkartılması ve

Veysel'in sokaklarda gezinmesi ile film sona ermektedir. Filmin kapanış sahnesinde karanlık yolda yürüyen Veysel'in olması ise tema açısından aksanlı sinemayı ön plana çıkartmaktadır. Filmin baştan sonra göç eden bireyler üzerine odaklanması ve film yönetmeni Hüseyin Tabak'ın röportajından da anlaşılacağı üzere kendi göçmen hikayesinin de filmde yer alması (Hüseyin Tabak, 2012) aksanlı sinema unsuru için önemli öğelerdir.

Güzelliğin On Par' Etmez filminin belirli sahnelerinde geleneksel kodlar self oryantalist bakışta yansıtılmıştır. Avusturya'da yaşayan Veysel ve ailesinin evi geleneksel kodlar ile döşenmiştir. Filmin başlangıç sekansında evin duvarında yer alan Hz. Ali portresi ile Alevi mezhebine vurgu yapılmaktadır. Türkiye'de dini görüşe göre evin duvarlarına dini objelerin asılması sıklıkla rastlanan bir durumdur. Alevi mezhebine mensup bireylerin evlerine Hz. Ali portresi asması genelde rastlanılan bir eylemdir. Filmde tercih edilen Hz. Ali portresi ile alt metin olarak doğu despotizmine vurgu yapılmaktadır. Türkiye de yaşayan bu kimlikler belirli ötekileştirme ve baskılara maruz bırakılmıştır. Benzer ötekileştirmeler Batı toplumları tarafından azınlık kimlik ve inanışlara sahip topluluklara yapılmasına rağmen Batı'nın Türkiye ile alakalı çekilen filmlerde bu sorunları parlatmaya çalışması oryantalisttir. Kürt kimliklerde olduğu gibi Alevilik inancı üzerinden de "Doğu despottur" imajı bu sahne ile vurgulanmaktadır. Batı tarafından Doğu despot olarak imlendiği için filmde bu konular oryantalisttir. Siyasal ve sosyal problem olan bu iki mesele politik film özelliği taşımayan bir filme yerleştirilmesi ile ulus mikro kimliği ile azınlık meseleleri sorunu ortaya konmaktadır. Filmin asıl konusu politik değilse despot rejime gönderme doğar ve bu gönderme oryantalisttir. Avusturya'ya göç etmiş aile bu geleneksel değerlerini yeni evlerine taşımaktadır. Ev portre dışında belirli geleneksel özelliklerle döşenmiştir. Televizyonun üzerinde yapay çiçek olması, mutfakta bakır cezvenin ocağın üstüne olması geleneksel gönderme olarak okunmaktadır. Veysel'in gece abisini araması için gittiği kahvehanene adeta küçük bir Türkiye'dir. Kahvehanenin içinde herkes Türkçe konuşmakta, erkekler bir yandan tavla oynamaktadır. Geleneksel toplumlardan biri olan Türkiye'de kahvehane toplumda kamuoyu oluşturmaya, insanların sosyelleşmesine yarayan mekandır (Ulusoy, 2011: 161,162). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu döneminde Şark'a gelen fotoğrafçıların çekmiş olduğu fotoğraflarda kahvehaneler erkek imgesi üzerinden gösterilmekte oryantalist bir temsil sunmaktadır (Gülaçtı, 2018: 105). Kamusal alanda Batı'dan gelen bireylerin Doğu'nun mistik havasını gözlemleyebileceği oryantalist bir mekan olarak temsil edilen kahvehaneler filmde mekan olarak tercih edilen alanlardandır. Batılı bir ülke olan Avusturya'da Doğu'ya özgü mekanın varlığı ve mekan içerisinde küçük Türkiye'nin oluşturulması self oryantalist bir göndermedir.

Veysel'in ev ödevini çevirmek için gidilen komşunun evinde kapıyı açan kadın karakteri üzerinden Doğu'nun kadını konumlandırdığı yer gösterilmektedir. Komşu kadın karakteri ile geçen

diyalogta Veysel'in babası Bayram Efendi'yi sorar. Kadın'ın " *Kendisi yok namaza gitmişti*" cümlesini kurması ile İslamiyet vugusu yapılmaktadır. Ayrıca konuşmanın devamında baba " *okuldan bize bir yazı vermişlerdi. Anlamıyoruz. Bize tecrübe eder misin?*" diye sormaktadır. Kadın karakter "*Ya ben okuma yazmayı bilmiyorum*" cevabını verir. Kadın karakterin kurmuş olduğu bu cümle dil düzleminde alt metin olarak bize kadın karakterlerin okuma yazma bilmediği bilgisini vermektedir. Komşu kadının ekranda göründüğü sürede hareketleri incelendiğinde başında türbanı ile kafası önünde Veysel'in babasına cevap vermektedir. Batı karşısında Doğulu bireylerin eğitimsiz olduğu vurgusu yapılarak ve ataerkil bakışın vurgulandığı sahnede self oryantalist tutum sergilenmektedir.

Güzelliğin On Par' Etmez filmi kimlik ve aidiyet kavramlarını ekleyerek aksanlı sinemanın önemli unsurlarından birini merkenizine almaktadır. Filmde kimlik temsili etnik kimlik ve yabancı olarak tasvir edilme olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Etnik kimlik olarak tasvir Kürt kimliği ile gösterilmektedir. Veysel ve annesi arasında geçen tartışmada etnik kimlik temsili olarak siyasal bir sunuş yapılmaktadır. Olay örgüsü içinde Veysel'in babası terör örgütü üyeliği nedeniyle beş yıl hapis yatmıştır. Daha sonra pişmanlık yasasından faydalanarak hapisten çıkmıştır. Babanın geçmişten getirdiği bu özelliklere karşılık Veysel'in annesi "*yok neymiş dağlara çıkıp dünyayı kurtaracakmış. Sen büyütseydin ya*" cümlesini kurar. Veysel'in babası " *ben niye gittim oraya? Ben çocuklarımın kimlikleri olsun diye gittim. Ben çocuklarım bir kimliğe sahip olsunlar diye gittim. Kendi keyfimden mi gittim oraya?*" cümlesini kurarak anavatınında yaşadığı kimlik problemini vurgulamaya çalışmaktadır. Baba'nın çocukları için girmiş olduğu kimlik mücadelesine karşılık büyük evlat, babası dağa çıktığı için ona öfkelidir. Bunu "*dağdan gelmiş bana hayatı mı anlatacak. Benim babam yok. O bir terorist*" cümleleri kurar ve ilerleyen sahnelerde göğsüne yaptırdığı ay yıldız dövmesini babasına gösterip "*ne mutlu Türküm diyene. Mutlumusun Kürt terorist*" diye bağırır. Baba oğul arasında yaşanan bu kimlik çatışması toplumdaki çatışmaya bir göndermedir. Veysel ve komşu Cem arasında geçen diyalogta Cem " *Kürt müsünüz siz?*" sorusunu sorar. Veysel "*Babam Kürt, annem Türk*" der. Bunun üzerine Cem "*baban terorist diyorlar*" cümlesine karşılık Veysel "*gerilla*" cevabını vermektedir. Karşılıklı bu diyaloğun sonunda Cem karakteri Türkiye'de tarihsel olarak devam eden problemin cevabını verir "*Doğru. Sizin orda gerilla bizim burda terorist*." Cem'in kurmuş olduğu bu cümle iki kültür arasında yaşanan görüş ayrılının en net çizgisini göstermektedir. Batı, Türkiye için olumsuz olarak nitelendiren yargıları görünür kılmaktadır. Batı tarafından gerçekleştirilen bu tutum iç ötekiyi yaratarak oryantalist söylemin nesnesi durumuna gelen olgu ile kendi kimliğinin karşında yer alan iç ötekiyi tanımlamaktadır (Ayas O. G., 2014: 191). Filmde baba ve oğul arasında geçen diyaloglarla birlikte Türkiye'de var olan iç öteki sorunu görünür kılınmaktadır. İç öteki olayını görünür kılan kişi Türkiye kökenli bir yönetmen olması nedeniyle self oryantalist tutum karşımıza çıkmaktadır. Veysel'in

babasının mahkeme sonrası özgürlüğüne kavuşmuş olsa dahi toplum tarafıdan suçlu olarak görülmesi ve Türkiye Cumhuriyeti kanunlarının onları korumadığının vurgusunun annenin diyologları aracılığı ile sunulması dil düzleminde Said'inde oryantalist metinlerde sıklıkla değindiği "Doğu baskıcıdır. Doğu despottur!" mesejını vurgular niteliktedir. Oryantalist bakış "Doğu despottur" cümlesini kurması nedeniyle Kürt kimliği ve diğerleri oryantalist bakışla sunulmaktadır. Film tür olarak politik film kategorisine girmediği halde bu konu üzerine gidilmesi self oryantalist bir bakıştır. Türkiye coğrafyasında Kürt Meselesi siyasal ve sosyal bir sorundur. Ulus mikro kimliği ile azınlık meseleleri ve sorunları siyasal ve sosyal sorunlardır. Türkiye de yaşayan bu kimlikler belirli dönemlerde ötekileştirme ve baskılara maruz bırakılmıştır. Batı toplumlarının kendi içinde ötekileştirdiği ve benzer sorunlar yaşattığı kimlikler, inançlar olmasına rağmen bu tarz despot baskının Doğu yalnızca Doğulu coğrafyalarda olabileceği imajı bu film ve birçok filmde Türkiye adının geçtiği anda kürt meselesi vb. kimlik, ötekilik sorunları görünür hale bilinçli olarak getirilmektedir. Batı'nın Türkiye dendiğinde süreklilik halinde bu problemleri işaretlemesi oryantalizmdir.

Filmin sonlarına doğru Veysel'in abisinin suça karışması nedeniyle tutuklanması ile Veysel'in babasının ve ailenin göç sebebi diyaloglarla karşımıza çıkmaktadır. Aile bireyleri pişmanlık yasasından faydalanarak beraat etmelerine rağmen toplum tarafından rahat bırakılmadıkları ve göç etmeye zorlandıklarını şu sözlerle belirtir; " *Tehdit ediliyorduk. Kocam hapisten çıktıktan sonra dört kez taşınmak zorunda kaldık… Gizli polis bize önceden uyarı belgesi yollamıyor. Geceleri sokakların kenarında bekliyeceğiz. Oğlunuzu kocanızı döve döve öldüreceğiz diyorlar. Bize belge vermiyorlar geceleri taş atacağız camınıza, düşman olacağız diye komşularınıza*". Annenin kurmuş olduğu cümlelerle yasa karşısında suçu biten ve yasal yollarla sebest bırakılan bir vatandaş toplum karşısında hala suçlu olarak gözükmekte ve zorbalığa maruz bırakılmaktadır. Türkiye'ye geri dönme gibi bir durumda yaşamlarının sıkıntıya gireceği ve ölüm tehlikesinde oldukları belirtilmektedir. Anavatan olan Türkiye onların hayati tehlikesinin olduğu bir bölge iken siyasi mülteci olarak kabul edildikleri Avusturya'da güvende oldukları için kalmak istemektedirler. Oryantalizm ve self oryantalizm için değişmeyen tavır Doğu'yu Batı'nın başında seyretmek (Mutlu, 2019: 298) ve kendinde olmayan olumsuz özelliğin üzerine giderek onu görünür kılmaya çalışmaktadır. Üst satırda yer alan diyaloglarla birlikte Avustuya yani Batı yaşamak için güvenli ülke olarak gösterilirken Türkiye yani Doğu can güvenliğinin olmadığı bir ülkedir. Yönetmenin Türkiye'yi konumlandırdığı yer Batı'nın karşında öteki olarak geride kalan ülke olması onu self oryantalist bakışa sürüklemektedir.

Güzelliğin On Par' Etmez filmi ses görüntü ilişkisi anlatı yapısı içerisinde aksanlı sinema ve self oryantalizmi desteklemektedir. Film her ne kadar Avusturya'da geçiyor olsa da genel olarak filmde Türkçe dili hakimdir. Karakterlerin ülkeye alışma süreci dil engeli üzerinden verilmektedir.

Filmde yer alan komşu Cem karakteri belirgin şekilde aksanlı Türkçe konuşmakta, anadilini Almanca olarak belirtmektedir. Filmde Türkiye kökenli karakterler olan Veysel, baba, anne ve abi Almanca bilmedikleri için kendini ifade etmekte zorlanmaktadırlar ve özellikle Veysel karakteri kendini ifade edemediği anda suskunluğa bürünmektedir. Filmde Türkçe ve Almanca olmak üzere iki dil konuşulmaktadır. Aksanlı sinemadaki çokdilli yapı film süresince Cem karakteri üzerinden verilmektedir. Filmde kullanılan önemli bir diğer öğe müziktir. Aşık Veysel'in aynı isimli şiirinden ismi alınan filmdeki karakterin adı Veysel'dir. Çokdilliğin yanında önemli bir aksanlı sinema unsuru olan çok uluslu yapı filmin üretim aşamasında yer almaktadır. Filmde sıklıkla filme ismini veren türküye yer verilerek filmdeki dramatik atmosfer güçlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Aşık Veysel'in "Sen Varsın Orada" şiiri türkü olarak okunmuştur. Film müziği olarak Mevlut Khan ve Sua Kaan isimli Almanca rap yapan Türkiye kökenli müzisyenlerle çalışılmıştır. Geleneksel bir değer olan türkü müziğinin yanında Almanya'ya göç eden üçüncü kuşak Türkiye kökenli göçmen gençler arasında popüler olan rap müziği filmde bir arada kullanılmıştır. Anadolu'nun merkezinden gelen müzik türü ile göç ile birlikte yaşanan sıkıntıları dile getirmek üzere doğan Türk- Alman rap müziği, filmde hibrit şekilde sunulmuştur. İki farklı türün bir arada kullanılması aksanlı sinemada olan hibrit kültürel yapı ile benzerlik göstermektedir. Filmin yapım aşamasında Türkiye, Almanya, Avusturya ve İsviçre ortak çalışmış birçok farklı ulustan yapımcı ve teknik eleman filmde yer almıştır.

Güzelliğin On Par' Etmez self oryantalist temsil bağlamında aksanlı sinema unsurlarını içinde barındırmaktadır. Filmde özellikle kimlik ve ötekilik üzerinden Batı'nın "Doğu despottur" bakış açısı vurgulanmaktadır. Türkiye içerisinde yaşanan kimlik sorunları sadece Türkiye'de yaşanıyormuşçasına filmde gösterilmesi, filmde bu problemleri bir temele oturtmadan vermesi ve filmin ana konusunun dram olmasına rağmen filmde kimlik ve ötekilik sorununu hikayeye serpiştirmesi oryantalisttir. Bu bakış açısı ile Türkiye yani Doğu'nun despotluğu vurgulanmaya çalışılmaktadır. Filmde Türkiye'deki azınlıkların yaşadığı problem nedeniyle ülkede can güvenliğinin olmadığı karakterler arasında geçen diyaloglarla dil düzleminde verilmektedir. Türkiye ve Doğu kimlik ötekileştirmesinde tekinsiz ülke olarak konumlandırılırken Batı, Doğu karşında daha güvenli, yasal olarak korunaklı ülke olarak temsil edilmesi oryantalist çalışmalarda belirtilen Batı'nın karşısında olanın olumsuz olan özellikleri üstünde toplaması ile doğrudan uyuşmaktadır. Yönetmenin filmde bu tarz diyaloglara yer vermesi self oryantalizm belirgin hale getirilmektedir.

3.3.4. Sinan Akkuş'un Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm

1970 yılında Erzincan'da doğan Sinan Akkuş, 1974 yılında ailesi ile birlikte Almanya'ya göç etmiştir. Üniversite eğitimini felsefe ve Alman Dili Edebiyatı alanında alan yönetmen daha sonra

sinema alanında eğitim almaya başlamıştır (Akkuş, 2012). Televizyon ve Sinema eğitimi için bir dönem Küba'daki Escuale Internacional de Cine y Television'a gitmiştir. Mezun olduktan sonra senarist ve yönetmen olarak kısa filmler ve uzun metrajlı filmler çekmeye başlamıştır. Ayrıca yönetmen, Alman televizyon kanallarına televizyon filmleri çekerek sinemanın yanıda televizyon kariyerine de ilerlemiştir. Yönetmen çekmiş olduğu filmlerle festivallerden çeşitli ödüller alarak kariyerine devam etmektedir.

Filmin Adı	**Senaryo**	**Yapımcılar**	**Tür**
Lassie (2002)	Sinan Akkuş	-	Kısa Film
Sevda Aşk Demektir (2004)	Sinan Akkuş	Kölner Filmhaus, Refika Film,	Kısa Film
Evet, I Do! (2008)	Sinan Akkuş	ARTE, Cinemendo, Luna Film Gmbh	Kurmaca Film
3 Türk ve 1 Bebek (2015)	Sinan Akkuş, Daniel Ehrenberg, Thorsten Wettcke	Egoli Tossell Pictures, Fundemental Studios	Kurmaca Film

Tablo 16: Sinan Akkuş Filmografi

Sinan Akkuş Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde modern diaspora olarak adlandırılan işçi göçü sonucunda ortaya çıkan cemaatler içerisinde yer alan bir ailede büyümekte ve bu bakışı benimsemektedir. Yönetmen çektiği filmlerin tamamında diasporik kimliğinden izler taşımaktadır. Aksanlı sinema ürünü olarak Naficy'nin üzerinde durduğu diasporik sinemacıların odaklandığı filmlerde konu edilen yerleşilen topraklardaki bireylerin uyum sağlaması ve melez kimlik yapısı Akkuş'un filmlerinde komedi üzenden verilmektedir. Yönetmenin kendini yerleştirildiği Türk-Alman yönetmen olarak "tireli" kimlik yapısının yanında filmlerinde de bu yapıyı koruduğu görülmektedir. Yönetmen yapılan röportajda içinde iki farklı dünyanın olduğunu söylerek "tireli" bir kimliğe sahip olduğunu belirtmektedir. Almanya'nın özgür yapısı içinde farklı kültürel hikayelerin anlatılmasının mümkün olduğunu savunan Akkuş, kendisinin film üretimindeki itici gücün bu olduğunu belirtmektedir. Türkiye'den getirilen kültürel değerlerin birçoğunu filmlerine yediren yönetmen bu değerlerin temsilinde kimi zaman self oryantalist bakışa yer vermektedir. Yönetmen 2008 yılında çektiği *Evet, I Do!* filmi isminden de anlaşılacağı üzere iki dilli ve çok kültürlü yapıdadır.

Aksanlı sinema unsurları içerisinde önemli yere sahip olan çokdilli yapı Almanca, Türkçe, Kütçe'nin bir arada kullanımı ile verilmiştir. Alman, Türk, Kürt, Alevi, Sunni farklı külltürlerden bireylerin bir araya gelmesi ile oluşturulan hikayede çok kültürlülük merkezdedir. Aksanlı sinema içinde sıklıkla kullanılan "tireli" kimlik filmin Türkiye kökenli başrolü Özlem üzerinden yansıtılmaktadır. Diasporik toplum özelinde geleneksel açıdan Türk düğün geleneği bir motif olarak değerlendirildiğinde Anadolu'ya özgü ritüeller üzerinden diasporada yapılan düğün aracılığıyla özlem giderilmeye çalışılır. Doğu olarak işaretlenen Türkiye ve Türkiye kökenli bireylerin yaptıkları düğün seremonisi Batı için cazibe ve çekicidir. *Evet, I Do!* filminde kullanılan sahneler ile Batı'nın bu düğün fantazisi stereotipleştirlen karaklerler üzerinden gösterilmektedir. Ayrıca filmde self oryantalist olarak Doğu tarafından etiketlendirilen öğeler yerelliği ve Türkiye'yi vurgulamak için kullanılıştır. Örneğin; sarık, kolanya tutma, sünnet töreni, namaz, duvar kağıdı, cami şeklinde saat. Bu öğeler Anadolu üzerine yüklenen oryantalist etiketleri tekrardan görünür hale getirmektedir. Ayrıca filmde Özlem'in ailesi ile tanışmaya gelen Dilk'in annesinin Hıristiyan olmasına rağmen baş örtüsü takması, babasının kurandan ayetler söylemeye çalışması Batı için tasvir edilen Türk, Türkiye kimlik ve kültürünü din üzerinden tanımladıklarını göstermektedir. Bu tarz bir tanımlama self oryantalizmi çağrıştırmaktadır.

3.3.4.1. *3 Türk 1 Bebek* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Adı/ Türü	*3 Türk 1 Bebek* (2015) / Komedi
Yapımcı	Egoli Tossell Pictures (Almanya), Fundemental Studios (Almanya)
Yönetmen	Sinan Akkuş
Senaryo	Sinan Akkuş, Daniel Ehrenberg, Thorsten Wettcke
Oyuncular	Kida Khodr Ramadan (Sami Yıldız), Eko Fresh (Mesut Yıldız), Kostja Ullmann (Celal Yıldız), Jytte- Merle Böhrnsen (Anna), Kayla Rybicka (Baby Nala)
Dil/Süre	Türkçe, Almanca/ 1 saat 21 dakika

Tablo 17: Film Künyesi

3.3.4.1.1. Filmin Konusu

Aksanlı stilin unsurlarını ve self oryantalist temsilleri içinde barındıran *3 Türk 1 Bebek* erkek kardeş olan Sami, Mesut ve Celal'in Nala isimli bebeğin sorumluluğunu üstlenmesi ve bu olayları komedi çerçevesinde anlatması üzerine kuruludur. Yıldız kardeşler terzi dükkanının kirasını ödeyemedikleri için annesinin takılarını bozdurma kararı alır ve ortanca kardeş Mesut kuyumcuda altınları bozdurur. Parayla eve dönerken eski kız arkadaşı ve kız arkadaşının bebeği ile karşılaşır. Bir kaza sonucu hastaneye kaldırılan Anna'nın bebeğine bakacak birilerinin bulunamaması nedeniyle Mesut bebeğin sorumluluğunu alır. Mesut, eve dönerken kumar oynar ve bozdurulan altınlardan elde ettiği paraları kayber. Kardeşlerine gerçeği açıklayamaz, bu konu hakkında yalan söylemek zorunda kalır. Mesut'un kaybettiği parayı geri alma mücadelesi ve filmin sonunda Nala'nın kendi kızı çıkması, büyük kardeş Sami'nin öfke kontrolü ile olan mücadelesi ve küçük kardeşin kendini bulma hikayesi film süresince anlatılmaktadır. Üç erkek kardeş ve bebek üzerinden Almanya'ya göç eden bireylerin yaşamış oldukları olaylar, karşıtlıklar ve ırkçı tavırlar komedi türünde anlatılmaktadır. Film mizah altında ince mesajlar vererek ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin karşılaştıkları durumları gözler önüne sermektedir.

Sinan Akkuş yönetmenliğinde çekilen *3 Türk 1 Bebek* filmi aksanlı sinema ve self oryantalist temsil bağlamı ile eleştirel söylem analizi yapılarak incelenecektir. Bu incelemeyi Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosudan referans alınarak oluşturulan ve self oryantalist temsilleri belirlemek için kullanılan EK1'deki tablo kullanılarak analiz yapılacaktır.

3.3.4.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekan Kullanımı

Aksanlı sinema unsurları bağlamında self oryantalist öğelerin incelendiği *3 Türk Bir Bebek* filmi geleneksel kod kullanımı, etiketlemeler, stereotip kişiler, aksanlı konuşma, çokdilli konuşma, dekor alanlanları gibi belirli aksanlı sinema ile bütünleşen self oryantalist temsillere yer vermiştir.

Aksanlı stilin unsurlarını ve self oryantalist temsilleri içinde barındıran filmde ev olarak işaretlenen mekan İstanbul isimli terzi dükkanıdır. Üç kardeşin evlerini- terzi dükkanını elinde tutma hikayesi filmin odaklandığı konudur. Filmde geleneksel kodlar dekor alanı içerisinde kullanılmaktadır. Ayrıca Türkiye kökenli bireyler terorist Müslüman olarak etiketlemeye maruz bırakılmaktadır. Filmin açılış sahnesinin geçtiği terzi dükkanının bir duvarı İstanbul'da bulunan Yeni Cami'nin fotoğrafı ile kaplıdır. İstanbul şehrinin kültürel ve turistik mekanlarının başında gelen Yeni Cami'nin filmin başlangıcında arka planda gösterilmesi ile yerel ve turistik bir mekan dekor alanı olarak kullanılmaktadır. Ayrıca filmin büyük bölümünün geçtiği terzi dükkanın adı "İstanbul" dur. İş yerinin

isminin İstanbul olarak tercih edilmesi geride bırakılan memlekete olan özlem, aidiyet bağlarını korumak adına yapılmış bir temsildir. Sami, Mesut ve Celal kardeşlerin yaşadıkları ev birçok geleneksel öğe barındırmaktadır. Evin mutfağında Çaykur marka çay paketi, Ankara marka makarna, türk kahvesi cezvesi, semaver öğeleri belirgin şekilde ekranda gösterilmektedir. Evin duvarında halı ve nazar boncuğu asılıdır. Kardeşler arasında yapılan sohbette Türkiye'nin geleneksel içeceği olan ayrana gönderme yapılmakta ve bir eğlence esnasında geleneksel müzik aleti olan saz çalınmaktadır. Göçmenler üzerine çalışma yapan Arjun Appadurai'in "yer kurma" ve "yerellik üretimi" ve "göçmen hafızası" üzerine gerçekleştirdiği araştırmalarda maddi kültürel ürün ve pratiklerin yalnızca performatik öğeler olmadığını duygu organları aracılığı ile üretilen imge ve imgelemleri kapsadığını belirtmektedir (Appadurai, 1998: 182). Appadurai'nin ortaya koymuş olduğu bu düşünce *3 Türk 1 Bebek* filminde paragrafın başında belirtilen belirli kültürel ürünlerin kullanımı ile gösterilmektedir. Doğulu bireylerin yaşadığı mekanlar tasfir edilirken Batı sıklıkla duvar halısı öğesini kullanılmaktadır. Batı tarafından halı, duvar halısı kullanımı bir çeşit Doğu'yu etiketme aracıdır. Oryantalist bakış açısı ile daha önceki dönemlerde Batılı ressamlar tarafından eserler yapılmıştır. Bu eserlerde halı ve tekstil işleri törensel bir şekilde resmedilerek Doğu ile halı arasında ilişkilendirme sağlanmıştır (Adanır & İleri, 2013: 75). Sinan Akkuş filmde bu etiketlemeyi kullanması ile self oryantalist temsil yapmaktadır.

3 Türk 1 Bebek filmi aksanlı sinema unsuru olarak etnik kimlik tasfirini sıklıkla kullanmıştır. Türkiye'den göç eden ailelerin çocukları olan Türkiye kökenli ikinci kuşak göçmenler stereotip karakterler olarak belirli kalıplarda gösterilmektedir. Yönetmen tarafından çekilen filmde aksanlı sinema unsuru olarak kullanılan "tireli" kimlikler yer almaktadır. Üç kardeş Türk- Alman olan "tireli" kimlik özellikleri bünyesinde taşımanktadır. *3 Türk 1 Bebek* filmi olay örgüsü ile Türkiye'den Almanya'ya göç eden bir ailenin ikinci kuşak çocuklarını konu almaktadır. Türkiye, nüfusunun büyük çoğunluğu İslam inancına sahip olduğu ve jeopolitik olarak bir kısmının Doğu coğrafyası içinde yer alması nedeniyle Batılı ülkeler tarafından İslam ülkesi olarak kabul edilmekte ve Doğulu olarak nitelendirilmektedir. Filmde Türkiye kökenli Sami, Mesut, Celal kardeşler film boyunca olumsuz din etiketlenmelerine maruz kalmaktadır. İslamiyet üzerinden yapılan etiketlemeler filmin birçok sahnesine yerleştirilmiştir. Örneğin; Üç kardeş anne ve babasının mezarındayken küçük kardeş olan Mesut " *Belki babam buna sevinir. Artık bir Müslüman oldum. İtaatkar bir Müslüman. Allahın yardımıyla düzeleceğine inanıyorum*" cümlesini kurar ve başına Yahudi dinine özgü Kipa şapkasını takar. Karakterin bilinçsizce dine yönelmesi kinaye yapılarak gösterilir. Sami karakterinin Alman bir kadınla restoran buluştuğu bir sahnede kadın karakterin Sami'nin Türkiyeli olduğunu öğrendiğinde garsonun sorduğu "*içeçecek bir şey getireyim mi?*" sorusuna "*o içki içmez*" cevabını vermesi Türkiye-İslam-muhafazakar birey etiketisini akla getirmektedir. Filmde geçen İslam dini üzerinden

olumsuzlama belirli sahnelerle verilmektedir. Celal'in eve getirdiği Nala bebeğin başını Mesut'un başörtüsüyle örtmesi üzerine Celal ve abisi " *El Kaide bile bebeklere başörtüsü takmıyor Talibanlı herif*" cümlesini kurması ile İslam ve terör ilişkisine komedi ile gönderme yapılmaktadır. Celal karakterinin bankacı arkadaşından para istemesinden sonra arkadaşının " *Vay canına Celal sünnetliymişsin. Seni gidi Taliban*" cümlesini kurması Müslüman olan teroristtir etiketlemesine bir başka göndermedi. Film süresince İslam dinine mensup Türkiye kökenli karakterlere Almanya vatandaşları tarafından yapılan Taliban etiketlemesi ve El Kaide göndermeleri ideolojiktir. İsmi geçen El Kaide dünyada terör örgütü olarak kabul edilmektedir. Cihatçı bir politika izleyen örgüt İslamiyet altında birçok suç eylemine imza atmıştır. ABD'de İkiz Kulelere yapılan saldırı bu eylemlerin en ses getirenidir (Şen, 2011: 88). Taliban örgütü tarafından Afkanistan'da kurulan İslam Devleti El Kaide'nin ilişkileri yakın ilerlemiştir. Taliban örgütü İslam dininin emirlerine uyulduğu şeriatçı bir anlayışı benimsemektedir (Kıyıcı, 2021: 45). İdeolojik olarak olumsuz olan Taliban örgütü ve El Kaide Terör Örgütü etiketlemeleri Türkiye kökenli ve İslam dinine mensup bireyler üzerinde yapılması doğrudan oryantalist bir bakıştır. Yeni oryantalist çalışmalar yapan kişiler İslam dinine karşı şiddet ve önyargılı temsiller yapmamaya çalışmıştır. Batılı kültür üreticileri geçmiş dönemden itibaren edindikleri ve maruz kaldıkları telkinler nedeniyle önyargıdan tam anlamıyla arınamamışlardır. Yeni metotlar ve çalışmalar ile araştırma gerçekleştiren oryantalistler çalışmalarında az da olsa negatif etiketler kullanmıştır (Cerrahoğlu, 1989:115). Fakat İslam dünyasını şiddetle bağdaştıran çalışmalar 11 Eylül sonrasında tekrardan görülmeye başlamıştır. 11 Eylül saldırıları sonrasında oryantalist söylemlerde değişme olmuştur. Bu değişimin başlaması ile alakalı kesin bir tarih olmamasıyla birlikte günümüzde farklılaşmış oryantalist temsiller söz konusudur (Yiğit, 2008: 240). Bu tarz temsilin Amerika'da yaşanılan şiddet olayı ile doğrudan ilişkilidir. 11 Eylül saldırısını İslami terör örgütü üstlenmiştir. Amerika'daki birçok kesim bu saldırıyı terör örgütü üzerine yüklemekten ziyade İslam dini üzerine yüklemiştir. Bunun sonucunda İslam dinine mensup çoğu kişi düşman olarak etiketlenmiştir. Film süresince Sami, Celal ve Mesut karakterlerinin suç örgütü isimleri ile etiketlenmesi doğrudan bu oryantalist bakış ile alakalıdır. Türkiye kökenli yönetmen tarafından icra edilen bu bakış/ etiketlendirme self oryantalisttir.

Türkiye-İslam etiketlemesinin dışında filmde farklı self oryantalist etiketlemelere de maruz bırakılmıştır. Bu tarz olumsuz etiketlemeye Doğulu olarak nitelendirilen Arap ve Türkler'in dolandırıcı olarak temsil edilmesi gösterilebilir. Celal annesinin ve babasının mirası olan altınları bozdurmak için öncelikle Arap kuyumcuya gider. Kuyumcu " *Sen de Müslüman olduğun için yuvarlak hesap yapalım. 22.000 ediyor…Arap olduğum için seni kazıklayacağımı mı sandın?*" cümlesini kurar. Altınların en az 40.000 edeceğini düşünen Celal Türk kuyumcuya gider. Kuyumcu " *Sen de Türk*

olduğun için yuvarlak hesap yapalım. 22.000 ediyor… Seni kazıklayacağımı mı sandın?" Ama hesabı Türk usulü yapmıyorum. Bak bu ne? Alman makinesi" cümlesini kurar ve hesap makinesi kutsal obje imajını vermek için onu öpüp alnına koyar.

Almanya'da yaşayan Türklerin özellikle medya araçlarında temsilleri belirli kalıplardadır. Bu kalıplar; sonradan görme, Batılılaşmaya çalışmasına rağmen bir yanı köylü kalmış şeklindedir (Kaplan, 2017: 123). Almanya'nın Türkiye üzerinde yapmış olduğu bu etiketlemeler Türkiye kökenli yönetmen tarafından da komedi unsuru ile verilmeye çalışılmıştır. Oryantalizm üzerine yapılan araştırmalarda iklimlerin özelliklerinin halkların/ülkelerin karakteristik özelliklerini etkileyebileceği söylenmektedir. Coğrafya ve toplumlara göre etiketlemeler ve sıfatlar yapılmaktadır. Ortaçağ'dan başlamak üzere Müslüman ve Doğulu toplumlar için cinsellik düşkünü, düzenbaz gibi etiketlemeler yapılmaktadır. (Erkan, 2009: 33-35). Filmin kuyumcu sahnesinde kuyumcuların Türk ve Arap olması düzanbaz Müslüman-Doğulu etiketlemesine göndermedir. Arap kuyumcu ile geçen diyalogta Müslümanlık vurgusu yapılırken, Türk kuyumcu ile geçen diyalogta Türklük vurgusu üzerinedir. Sami karakteri altınların düşük fiyata bozdurulduğunu öğrendiğinde "*Kazıklanmışsın. Arap'a mı yoksa Türk'e mi gittin?*" sorusunu sorması da Türkiye kökenli karakterlerin de bu durumu kabul ettiğini göstermektedir. Bu sahne ile yönetmen tarafından self oryantalizm yapılmaktadır. Filmin hastanede geçen sahnesinde hemşirenin "*Biz Türkeler bebek bakmasını biliriz*" cümlesini kurması cinsel düşkünlüğün getirdiği üreme ve çok çocukluluğa yapılan self oryantalist başka bir göndermedir. Filmde Almanya'da yaşayan birçok genç gibi Mesut karakteri rap yapmak istemektedir. Türkiye'nin rap müzik geçmişine bakıldığında ilk olarak rap müziğin Türkiye'de değil Türkiye'den Almanya'ya göç eden kişilerin 1990'larda kurduğu Cartel grup ile başladığı görülmektedir. Almanya'da ötekileştirilmeye, ırkıçılığa karşı çıkış olarak başlayan Rap müzik, daha sonra Türkiye'de örnekler vermeye başlamıştır. (Kurt, 2020: 19-24). Türkiye kökenli bireylerin rap müzik geçmişinin Almanya'ya dayanması ve Mesut karakterinin kendi müziğini üretebilme çabasına girmesi yönetmenin bilinçli olarak tercih ettiği bir temsil şekilidir. Filmde ayrıca "dandini dandini dastana" isimli geleneksel Türk ninisi Sami, Celal ve Mesut kardeşler tarafından Nala bebeği uyutmak için söylenmektedir. Bebeği uyutmak için bu tarz bir ninin tercih edilmesi Anadolu'dan getirilen kültürel kodlardandır. Ayrıca filmde müzik çok seslilik için kullanılan önemli öğelerin başında gelmektedir. Başroldeki kardeşler köken olarak Türkiyeli olmalarına rağmen kendi aralarında Türkçe konuşmazlar. Filmin belirli sahnelerinde Türkçe konuşma geçmektedir. Filmin başlangıç sahnelerinden biri olan ve aksanlı sinema unsurları arasında geçen epistolarite aracı olan mektubun kullanıldığı annenin yazdığı mektubunu okuma sahnesinde Türkçe kelimeler duyulur. Karakteler Türkçe dilini aksanlı bir şekilde konuşmaktadır. *3 Türk 1 Bebek* filmi ses-görüntü ilişkisi, anlatı yapısı içerisinde aksanlı sinema ve

self oryantalizmi desteklemektedir. Filmin genelinde Almanca konuşuluyor olsa da aksanlı konuşma şekilinde Türkçe dili arada kendini göstermektedir. Ayrıca geleneksel Türk ninisinin kullanılması ses görüntü tarafından aksanlı sinemanın desteklendiği önemli sahnelerden biridir. Filmde epistolarite aracı olarak mektup kullanılmaktadır. Mektup sayesinde geçmiş bağları ile yüzleşen kardeşler için anneleri tarafından yazılan mektup fim için önemli bir dinamik olamasının yanında önemli bir aksanlı sinema unsurudur.

3 Türk 1 Bebek filmi self oryantalist temsil bağlamında aksanlı sinema unsurlarını içinde barındıran filmlerden biridir. Üst paragraftaki analizlerde de görüldüğü üzere self oryantalist bakış filmin birçok sahnesinde mevcuttur. Filmde özellikle Türkiye kökenli olan karakterlerin dini değerleri üzerinden etiketleme ve öteki olarak işaretleme yapılmaktadır. Türkiye, Doğu coğrafyasında yer aldığı için Doğu olarak imlenmektedir. Doğu olarak imlenen ülkenin dini inancı üzerinden etiketlemeler yapılmaktadır. Din altında İslamiyet ve muhafazakarlık vurgusu yapılması self oryantalisttir. İslamiyet dışında Batı'da yoğun şekilde inalılan diğer Semavi dinlerin belirli topluluklarında katı muhafazakarlık olmasına rağmen Batı tarafından bu dinlere bu tarz bir etiketleme yapılmamaktadır. Batı'nın İslam dinine inanan bireyler üzerinden gösterdiği muhafazakarlık tek taraflı bakıştır ve oryantalisttir. Dünya genelinde olumsuz olarak etiketlemelere maruz bırakılan İslam dinine mensup bireylerin yaşamış olduğu etiketleme komedi unsuru üzerinden verilmektedir. 11 Eylül İkiz Kuleler saldırı sonrasında artan Terörist-Müslüman birleştirmesi filmde sıklıkla kullanılmıştır. Yönetmenin Türkiye'den göç eden ve Almaya'da doğup orada yaşayan bireylere "El Kaide, Taliban" etiketlemelerini yapması self oryantalist tutumdur. Batı tarafından "Doğu despottur" imajı filmdeki bu tarz temsiller ile tekrarlanmaktadır. Müslüman-terorist etiketlemesinin yanında Doğulu düzenbazdır etiketi belirgin şekilde sahnelerde kullanılmıştır. Filmde dikkat çeken bir diğer self oryantalist temsil geleneksel kodların ve ürünlerin mekan içerisinde kullanılması ile göç edilmiş olma, farklı kültürden olma izlemini güçlendirmeye çalışılmasıdır. Sünnet, duvar halısı vb. gibi belirli kültürel değerler ve sanatlar kültür sanat çerçevesinde bakıldığında olumsuzlama olarak okunmamaktadır. *3 Erkek 1 Bebek* filminde gösterilen bu öğeler kültürel bir değer olarak temsil edilmemektedir. Duvar halısı sanat ürünü olma özelliğinden ziyade Doğulu olmayı imlerken, sünnet muhafazakar İslam geleneği olarak imlenmektedir. Yönetmenin kendi toplumsal değerlerini ve kültürel öğelerini herhangi bir dayanak sunmadan Batı'nın işaretlediği şekilde sunması self oryantalizmdir.

3.3.5. Yasemin Şamdereli'nin Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm

1959 senesinde Tunceli'den göç eden ailenin çocuğu olarak 1973 yılında Almanya'nın Dortmund kentinde doğan Yasemin Şamdereli lise eğitiminden sonra Münih Film Yüksekokulunda

eğitim görmeye başladı ve sektöre televizyon filmleri üreterek başladı (Şamdereli, 2020). İkinci kuşak göçmen olan Şamdereli *Almanya'ya Hoşgeldiniz* kurmaca filmi ulusal ve uluslararası alanda birçok ödül aldı. Bu ödüller arasında en iyi senaryo dalında "Altın Lola", Berlin Film Festivali'nde "Gümüş Lola", Altın Portakal Film Festivali'nde uluslararası uzun metrajlı jüri özel ödülü almıştır (Özkoçak, 2019: 446).

Filmin Adı	**Senaryo**	**Yapımcılar**	**Tür**
Kısmet (2000)	Yasemin Şamdereli, Nesrin Şamdereli	Indigo Filmproduktion, Protovision Entertainment	Kısa Film
Hepsi Yalan! (2002)	Yasemin Şamdereli, Nesrin Şamdereli	Rat Pack Filmproduktion, Westside Filmproduktion Gmbh	Tv Filmi
Sekstazi (2004)	Yasemin Şamdereli, Nesrin Şamdereli, Thamos Kleinbauer	Rat Pack Filmproduktion	Kısa Film
Ben Patronum Sen Hiç Bir Şeysin (2007)	John Friedmann	Headnut Industries Gmbh. & Co. KG	Tv Filmi
Avusturya Üzerinde Yalınayak (2020)	Gernot Gricksch	57 Films, ARD Degeto Film, Schiwago Film	Tv Filmi
Almanya'ya Hoşgeldiniz (2021)	Yasemin Şamdereli, Nesrin Şamdereli	Roxy Film, Infafilm	Kurmaca Film

Tablo 18: Yasemin Şamdereli Filmografi

Yasemin Şamdereli Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde modern diaspora olarak adlandırılan işçi göçü sonucunda ortaya çıkan cemaatler içerisinde yer alan bir ailede büyümekte ve bu bakışı benimsemektedir. Yönetmen çektiği filmlerinde diasporik kimliğinden izler taşımaktadır. Aksanlı sinema ürünü olarak Naficy'nin üzerinde durduğu diasporik sinemacıların odaklandığı filmlerde konu edilen yerleşilen topraklardaki bireylerin uyum sağlaması ve melez kimlik yapısı yönetmenin son filmi olan *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde belirgin ölçüde sunulmaktadır.

Filmdeki Cenk karakteri üzerinden vurgulanan melez kimlik yapısı ile aksanlı sinema filmi olma özelliği belirgin hale getirilmektedir. Yönetmenin kendini yerleştirildiği "tireli" kimlik yapısı yönetmenin filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'den getirilen ve Türkiye'nin gösterildiği sahnelerdeki kültürel değerlerin birçoğu self oryantalist bakış açısındadır.

Yasemin Şamdereli çekmiş olduğu filmlerde Almanya'ya göç eden göçmenlerin yaşadıkları geleneksel sorunlar üzerine durmaktadır. Aile temelinde çektiği filmlerinde kuşak çatışması, yolculuk gibi ortak temaları tercih etmektedir. Anadolu'dan göç eden bireyleri merkezine alan yönetmen, geçmiş ve bugün arasında gidip gelen hikâyeler üzerinde durarak "tireli" kimlik hikâyelerini filmlerinde çokça kullanmaktadır. Yönetmenin filmlerinde Türkiye'den Almanya'ya göç eden karakterleri işlemesi, Türkçe, İngilizce ve Almanca dilini bir arada kullanması ve iki farklı kültürü yansıtması aksanlı sinema unsurlarına filmlerinde yer verdiğini göstermektedir. Yönetmenin hikâyelerinde göç üzerinde durması, çok kültürlülüğü yansıtan eserler vermesi onun aksanlı sinema unsurlarına uygun eserler veren yönetmenlerin başına getirmektedir.

3.3.5.1. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Adı/ Türü	*Almanya'ya Hoşgeldiniz* (2021) / Komedi- Dram
Yapımcı	Roxy Film, Infafilm
Yönetmen	Yasemin Şamdereli
Senaryo	Yasemin Şamdereli, Nesrin Şamdereli
Oyuncular	Vedat Erincin (Hüseyin), Fahri Yardım (genç Hüseyin), Lilay Huser (Fatma), Demet Gül (genç Fatma), Aykut Kayacık (Veli), Aycan Vardar (genç Veli), Ercan Karaçaylı (Muhamed), Kaan Aydoğdu (genç Muhamed), Şiir Eloğlu (Leyla), Aliya Artuc (genç Leyla)
Dil/Süre	Türkçe, İngilizce/ 1 Saat 41 Dakika

Tablo 19: Film Künyesi

3.3.5.1.1. Filmin Konusu

Almanya'ya Hoşgeldiniz filminde II. Dünya Savaşı'nın ardından işçi sıkıntısı çeken Almanya'ya giden Türk işçilerden biri olan Hüseyin Yılmaz ve ailesinin hikâyesi anlatılmaktadır. Filmde geçmiş ve bugün arasında geçerek bir göçmenin yaşamış olduğu serüvenin dünden bugüne olan hikâyesi gösterilmektedir. Ailesine daha iyi bir gelecek sağlamak için 1964 yılında karısını ve üç çocuğunu geride bırakan Hüseyin, 1 milyonuncu işçi olarak Almanya'ya gelir. Bir süre sonra aile birleşmesi yasasından faydalanarak ailesini Almanya'ya alır ve uzun yıllar orada yaşar. Yıllar sonra ailesi genişlemiş ve torun sahibi olmuş Hüseyin, memleketinden bir ev aldığını ve ailece Türkiye'ye tatil yapmaya gideceklerini ailesine söyler. Aile tarafından ilk olarak tartışmalı yaklaşılan durum zamanla yolculuğa çıkılması ile devam eder. Aile, dolmuş tarzı araba ile memleketlerine doğru yola çıkar. Bu yolculuk sırasında kuşaklararası çatışma, aile çatışması gibi konular çözüme ulaşır. Yolculuğun bitimine yakın Hüseyin aldığı eve ulaşamadan ölür. Hüseyin'in ölümünün ardından aile onu memleketlerindeki mezarlığa gömer ve kendi içsel yolculuklarını tamamlar. Bu içsel yolculuk sonrasında ailenin büyük kısmı evine dönerken ortanca oğul Muhammed, Türkiye'de kalarak evi tamamlamaya karar verir. Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş olan bireylerin göç karşındaki tutumları ve göçün onlarda yaratmış olduğu arada kalmışlık, aidiyet gibi konular üç farklı kuşak üzerinden anlatılmaktadır.

Yasemin Şamdereli yönetmenliğinde çekilen *Almanya'ya Hoşgelniz* filmi aksanlı sinema ve self oryantalist temsil bağlamı ile eleştirel söylem analizi yapılarak incelenecektir. Bu incelemeyi Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosudan referans alınarak oluşturulan ve self oryantalist temsilleri belirlemek için kullanılan EK1'deki tablo kullanılarak analiz yapılacaktır.

3.3.5.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekan Kullanımı

Aksanlı sinema unsurları bağlamında self oryantalist öğelerin incelendiği *Almanya'ya Hoşgedilniz* filminde geleneksel kod kullanımı, etiketlemeler, stereotip kişiler, aksanlı konuşma, çokdilli konuşma, dış ses öykülemesi, dekor alanlanları, geriye dönüş, kimlik gibi aksanlı sinema ile bütünleşen self oryantalist temsillere yer vermiştir.

Almanya'ya Hoşgeldiniz filmi bir göçmen hikayesi olmasının yanında yol ve eve/yurda dönüş hikayesidir. Filmde aksanlı sinemanın önemli öğeleri içinde yer alan eve/yurda dönüş yolculuğu, yer değiştirme temaları yer almaktadır. Aksanlı sinema unsurlarının içerisinde anavatana kavuşma arzusu hikayenin itici gücünü oluşturur (Kültür, 2017: 6). Hüseyin'nin ailesini toplaması ve dolmuş ile İstanbul'dan Anadolu'ya yolculuk etmesini eve/yurda dönüş olarak okumak mümkündür. Hüseyin'in

Almanya'da uzun yıllar kaldıktan sonra memleketi olan köyünden ev aldığını söylemesi aile arasında şaşkınlık yaratır. Büyük evlat Veli " *Neden ama? Neden oraya dönelim ki*?" sorusunu sorar. Bunun üzerine Hüseyin memleketine ait olan fotoğrafı en küçük torunu olan Cenk'e gösterir ve "*bak bizim memleketimiz burası*" der. Aksanlı sinema içinde ev-memleket motifi üstünde durulması gereken bir kavramdır. Hüseyin memleketi olarak hala Anadolu'yu görürken aile üyeleri için Türkiye bir anlam ifade etmemektedir. Kaya'nın diaspora üzerine yapmış olduğu çalışmada bunun nedenini birinci kuşak göçmenlerin uzun yıllar göç edilen ülkede yaşamalarına rağmen hala kendilerini gurbetçi olarak tanımlamaları olarak göstermektedir (Kaya, 2000: 46). Birinci kuşak göçmenler için Anadolu memleket olarak görülmektedir. Buna karşılık Anadolu ikinci ve üçüncü kuşak göçmenler için ifade edilen anlamın değiştiğinin vurgusu ve arada kalma halleri filmde memleket ve ev üzerinden sıklıkla verilmektedir.

Konu açısından aksanlı sinemanın önemli temaları arasında göçmen hikayesi gelmektedir. Filmde Türkiye'den Almanya'ya göç eden bir ailenin tarihle paralel ilerleyen hikayesi anlatılmaktadır. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filmi yönetmenin hayat hikayesi ile benzerlik göstermektedir. Yönetmen ile yapılan röportajlar incelendiğinde kendisinden parçaların filmde olduğunu söylemesi filmi otobiyografik yapmaktadır.

Filmde Doğu ve Doğululuğu vurgulamak amacıyla birçok geleneksel koda yer verilmiştir. Filmin jeneriğinin arkasında geleneksel halı motifleri yer almaktadır. Halı, Doğu ve Doğululuğu işaretlemek için tercih edilen motifler arasında yer almaktadır(Adanır & İleri, 2013: 75). Filmin açılış jeneriğinde halı motifinin yer alması Doğu ve Doğulu'yu vurgulamaktadır. Filmin günümüzde geçen kısımlarında önemli bir mekan olan Almanya'daki ev, geleneksel tarzda dekore edilmiştir. Yatak başlığı, duvarda Arapça dua yazıları ile ev modernlikten uzaktır. Evlerinde kullandıkları dekor ürünleri ve bir arada yaşamanın getirmiş olduğu aidiyet duygusu ile Türkiye'den göç eden bireyler memleket özlemlerini dindirmeye çalışmaktadır. Gidenin arkasından su dökme filmde eski bir türk geleneği olarak anlatılmaktadır. Birçok farklı toplumda farklı sıfatların atfedildiği su, Türk kültürü için bereket, kuvvet, koruyucu olarak anlatılmakla birlikte kutsal olarak kabul edilmektedir (Akman, 2009: 1). Filmde bu geleneğe vurgu yapılması dikkat çekmektedir. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde kullanılan bir diğer önemli geleneksel kod cami motifidir. Filmin Türkiye'de geçen neredeyse bütün sahnelerinde cami ve ezan yer almaktadır. Mekan olarak cami çerçeve içinde sürekli yerleştirilmekte, dış ses olarak Türkiye'de olma ezan sesi ile verilmektedir. Film süresince Türkiye'nin cami ve ezan ile bağdaştırılarak temsil edilmesi klasikleşmiş Batı'nın gözünden Doğu bakışıdır. Oryantalist çalışmalara bakıldığında temsil edilen Doğu motifi filmde Türkiye'nin cami ve ezan birleşimi sahneler ile verilmektedir. Türkiye'nin bu tarz temsil edilmesi yönetmenin Batılı gözden bir temsile gittiğini

göstermekte ve self oyantalist temsili görünür kılmaktadır. Türkiye'den göç ederken Fatma ve 5 yaşlarındaki kızı Leyla başörtüsü takmaktadır. Almanya'ya geldikten sonra başörtüsünün çıkması karakterlerin modernleşmesi muhafazakar-Müslüman Türkiye olarak okunmakta ve self oryantalist tutum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oryantalist bakışta Doğu, eril bakış açısına sahiptir. Doğu ile Batı arasındaki kültürel farklılık cinsiyetçi ayrım ile pekiştirilmektedir. Doğu'ya atfedilen ataerkil bakışta kadın duygusal, zayıf ve bağımlı temsil edilmektedir (Erkan, 2009: 10). Doğu'ya karşı önemli oryantalist bakışlardan biri olan ataerkil bakış, kadının ikinci planda olması ve kadının ulvi işinin ev hizmeti olması söylemleri, Hüseyin ve eşi arasında geçen sahne ve diyalog üzerinden verilmektedir. Hüseyin mutfakta kahvaltıya oturduğunda ocakta su kaynamaktadır. Hüseyin kolay ulaşacağı ocaktan suyu almak yerine çamaşır asmakla uğraşan eşi Fatma'ya seslenerek "*Hatun sen yaşlanıyorsun galiba. Sabahtan beri çaydanlığın düdük sesini duymuyor musun?*" cümlesini kurar. Sahnenin devamında Hüseyin "*sen ayrıca niye yeşil zeytin aldın? Benim yeşil zeytin sevmediğimi bilmiyor musun*?" cümlesine karşılık Fatma "*ben seviyorum ama yeşil zeytini*" cevabını verir. Filmde geçen bu sahne ile kadının beğeni ve isteklerine Doğu toplumlarında verilen değer gösterilmiştir. Batı'nın Doğu için çizdiği ataerkil bakış yönetmen tarafından vurgulanarak self oryantalist bakış yapılmıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde çiftin kız çocuğu Leyla, çocukken çöpçü olmak istediğini söyler. Abi bu mesleği kadınların yapamayacağını dile getirir. Filmin günümüzde geçen sahnesinde Fatma, Anadolu'nun bir köyünde çöpçülük yapan kadınlarla karşılaşır ve "*çöpçüler hem de kadın*" der. Kadın karakterin kurmuş olduğu bu cümle Batı'nın Doğu'yu/ Türkiye'yi konumlandırdığı cinsiyetçi yerle eşleşmektedir.

Oryantalizm, egemenlik yeniden yapılanma ve Orient üzerine otoriteye sahip olmayı doğurup sömürge kontrolüne neden olmaktadır. Self oryantalizm Doğu'nun manzaraları ve insanlarına değil daha derine bakmakla birlikte politik ve sosyal sonuçlara odaklanmaktadır (Yosef, 2005: 33). Tarihsel geçmişte Türkiye'den göç eden bireyler üzerinden politik ve ideolojik self oryantalist temsil filmin neredeyse tamamına yayılmıştır. İleri sanayi ve kalkınma için Almanya'nın ona göre geri kalmış ülkelerden işçi göçü alması Batı'nın ekonomik ve siyasal üstünlüğü tarihsel geçmiş ile verilmiştir. Bu tarihsel geçmiş ve göç eden bireyler üzerinden Batı'nın üstünlüğü vurgulanmıştır. Almanya'nın karşısında Türkiye'nin yani Batı'nın karşısında Doğu'nun öteki olarak geri kalmışlığı üzerine yönetmenin kullandığı self oryantalist tutum sahneler ve diyaloglarla verilmiştir. Filmin anlatıcısı olan torun Canan filmin başlangıcında "*Alman malı olmayı Alman ekonomisine borçluyum*" cümlesini kurar. Karakterin kurmuş olduğu cümle ile Türkiye'den göç eden üçüncü kuşak göçmen karakter kendini vatandaş değil mal olarak nitelendirmektedir. Ayrıca karakter kurmuş olduğu bu cümle ile "tireli" kimliğe sahip olduğunu vurgulamaktadır. Filmde yer alan karakterlerin büyük çoğunluğu

"tireli" kimliğe sahiptir. Film aksanlı sinema unsuru olarak etnik kimlik tasfirini sıklıkla kullanmıştır. Türkiye'den göç eden ailelerin çocukları ve torunları, Türkiye kökenli ikinci kuşak ve üçüncü kuşak göçmenlerdir. İki kuşak'ta Türk-Alman olan "tireli" kimlik özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Devamında dedesinin hikâyesine "*Büyükbabam Almanya'da büyük umutlar vadeden geleceğine doğru adım attı*" cümlesi ile başlanır. Doğu'dan gelen kişiler için Almanya umutların şehridir. Almanya'da birkaç yıl çalıştıktan sonra ülkesine dönen ve ailesini ziyarete giden Hüseyin, çocuklarının haylazlığına karşılık "*Hepinizi alıp Almanya'ya götüreceğim. Orada disiplin düzeni öğrenirsiniz. Çünkü Almanlar disiplin konusunda ustalar*" diyerek biz-onlar ayrımına vurgu yaparak Doğu- Batı karşılaştırması yapmaktadır. Doğu'nun yani Türkiye'nin Batı karşısında geri kalmışlığı Hüseyin ve ailesinin tatil için Türkiye'ye geldikleri sahnelerde çarpıcı şekilde verilmektedir. Anadolu'da olan evin köylerinde elektrik sürekli kesilmekte, daha önce kullandıkları alaturka tuvalet onları rahatsız etmektedir. Filmde gösterilen bu sahneler ile modern Almanya ve geri kalmış Türkiye imajı çizilmektedir. Batı'nın kendini Doğu karşında konumlandırdığı yer başarı sıfatı ile sınırlı değildir. Bu sahneler Batı'yı toplumsal, ekonomik ve ideolojik olarak aklın, uygarlığın ve zenginliğin onlarda olduğunu göstermektedir. Batı'nın karşında yer alan Doğu öteki kalmakta ve bağımlı olmaktadır (Keyman, Mutman, & Yeğenoğlu, 1996: 14). Ekonomik ve ideolojik üstten Batı bakışının yanında filmde Doğu'yu aşağılama üzerine bazı diyaloglar yer almaktadır. Bu sahnelerden en dikkat çekeni Canan karakterinin metroda şahit olduğu Alman kadının sarf ettiği cümlelerdir. Metroda 4 çocuğu ile ilgilenmeye çalışan anneyi işaret eden Alman kadın rahatsız bir şekilde "*başka hobileri yok mu bunların? Durmadan ürüyor vahşiler. Doğum kontrol hapı diye bir şey var ama kullanmayı bilmiyorlar*" cümlesini kurarak cinsellik düşkünü Doğulu işaretlemesi yapmakta ve aşağılama tavrına girmektedir. Alman kadın tarafından kurulan bu cümle oryantalist söylemle paralellik göstermektedir. Hüseyin ve ailesinin Almanya'ya geldikleri gün taksinin yaya geçidinde durması, karşıdan karşıya geçen adamın sigarasını yakmasını beklemesi ve köpeğini gezdirmesi karşısında ailenin şaşırması, anlam verememesi medeni Batı'yı vurgulamaya yönelik sahnedir. Oryantalist söylemler içinde yer alan ve önceki film analizinde bahsedilen Doğu'ya atfedilen üçkâğıtçı, paragöz olma hali Hüseyin karakteri öldükten sonra Müslüman mezarına gömülebilmesi için devlet memurunun rüşvet istemesi ile gösterilmiştir. Devlet kurumunda çalışan birinin duygu ve inancı suistimal ederek para istemesi paragöz Doğulu temsili ile birebir örtüşmektedir.

Aksanlı sinema unsurları arasında yer alan ve self oryantalist temsil içinde kullanılan unsurların birçoğu *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde yer almaktadır. Filmi anlatı yapısında çokdillik hâkimdir. Karakterler göç etmenin getirmiş olduğu özellikler nedeniyle iki farklı dil konuşmaktadır. Birinci kuşak göçmenler Türkçe'yi anadil olarak kullanırken ikinci kuşak Almanca ve Türkçeyi aynı

ölçüde konuşmaktadır. Üçüncü kuşak göçmenler ise yaşadıkları ülkenin dili olan Almancayı anadil olarak konuşmakta, Türkçeyi aksanlı veya hiç konuşmamaktadır. Filmin anlatı yapısının dikkat çeken bir diğer özelliği hikâyecilik geleneğinin kullanılmasıdır. Canan karakteri filmin baştan sona anlatıcısıdır. Filmde dış ses öykülemesi kullanılarak aksanlı sinema olma özelliği görünür kılınmaktadır.

Film anlatısının merkezinde yer alan göç ve göçün bireyler üzerinde yarattığı etki kimlikler üzerinden verilmektedir. Film süresince birinci kuşak, ikinci kuşak ve üçüncü kuşak karakterlerin göçmen olma hali ile yaşadıkları durum/ kimlik çatışması anlatılmaktadır. Üçüncü kuşak olan Cenk karakterinin çevresindeki toplum ve aile arasında geçen diyaloglar aracılığıyla bu çatışma hali belirginleştirilmektedir. Cenk, Almanya kökenli bir anne, Türkiye kökenli bir babadan oluşan ailede dünyaya gelmiştir. "Tireli" kimlik yapısı ve büyüdüğü ortam gereği hiç Türkçe konuşmamaktadır. Okulda Türkiye kökenli olan arkadaşları oyun oynamak için Türk-Alman takımı kurarken Cenk için "B*unu size verelim. O da Alman. Alman gibi de görünüyor zaten. Türkçe bile bilmiyor. Hiçbir şey bilmiyor.*" cümlesini kurarlar. Bu durum dedenin evinde anlatıldığında Hüseyin "*Yarın hemen okula gidip bizim harbi Türk olduğumuzu anlatıyorsun. Benim torunum nasıl harbi Türk olmaz*!" cümlesini kurarak etnik kimliğinin vurgusunu yapmaktadır. Cenk ise üçüncü kuşak göçmen birçok kişinin yaşadığı çıkmazı şu şekilde tasvir eder "*Şimdi biz neyiz? Türk mü Alman mı?*". Bu sorunun karşısında anne "*Alman*" baba "*Türk*" cevabını verir. Anne "*Dede ve ninenin artık Alman pasaportu var*" cümlesi ile cümlesini güçlendirirken Hüseyin "*Sadece bir kâğıt parçası o. Biz hala Türk'üz. Sende!*" şeklinde cevap verir. Bu tartışmayı bitirmek için üçüncü kuşak olan diğer torun "*Cenk, insan hem Türk hem de Alman olabilir. Tıpkı senin gibi*." dediğinde Cenk "*Dedem ve ninem Türk'se neden burada yaşıyorlar*?" sorusunu sorar ve üçüncü kuşak göçmenlerin yaşadıkları problem doğrudan bu diyaloglarla gözler önüne serilir.

Mizansen içerisinde yer alan mekan kullanımı olarak aksanlı sinemada kullanılan sınırdan geçmeye ait alanlar filmde göçü vurgulamak için sıklıkla kullanılmıştır. Gerçekçiliği arttırmak amacıyla tatil için yurtlarına arabalarla dönen vatandaşların gerçek görüntüleri filmde gösterilmiştir. Belge filmlerin göçmen hikayesini anlatan bir filmde kullanılması fimdeki gerçekçilik hissiyatını arttırmaktadır. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminin Anadolu'da geçen bütün sahnelerinde self oryantalist temsillere rastlanmaktadır. Filmin geçmiş ve günümüzde Anadolu'da geçen sahnelerinde Anadolu, bir keşif mekanı olarak gösterilmektedir. Anadolu, geniş plan çekimlerle uçsuz bozkır topraklar olarak gösterilerek modern kent manzaralarından uzak keşfedilmeye hazır yerler olarak yansıtılmaktadır. Ayrıca Anadolu'nın gösterildiği birçok sahnede kamera çerçevesine cami yerleştirilmiştir. Caminin Anadolu sahnelerinin birçoğunda yer alması bilinçli bir tercihtir. Anadolu-İslam birleşimini vurgulama

amacı ile bu sahnelerde tercih edilmiş ezanında arka planda yer almasıyla Türkiye tireli yapı üzerinden vurgulanmaya çalışılmıştır.

Almanya'ya Hoşgeldiniz filmi, self oryantalist temsil bağlamında aksanlı sinema unsurlarını içinde barındırmaktadır. Filmde üst paragraftaki analizlerde de görüldüğü üzere self oryantalist bakış mevcuttur. Filmde özellikle kimlik ve ötekilik üzerinden Batı'nın üstten bakışı gösterilmektedir. Batı, Doğu karşısında ideolojik ve ekonomik açıdan gelişmiş ülke olarak temsil edilerek self oryantalizm belirgin hale getirilmektedir. Anadolu'nun temsil ediliş şekli olarak tercih edilen çerçevelerde çorak bozkırların gösterilmesi, Batı tarafından çizilen Doğu imajı ile örtüşmektedir. Filmde kullanılan duvar halısı geleneksel bir sanat iken filmde Doğululuğu vurgulamak amacıyla araç olarak kullanılmıştır. Gidenin arkasından su dökme geleneği kültürel bir değer yerine batıl inanç olarak aktarılmaktadır. Batı toplumlarında da birçok batıl inanç olsa da bu batıl inançlar Doğuya yüklenen geri kalmışlık ve bilgisizlik olarak etiketlenmemektedir. Batı'nın Doğu değerlerine yüklediği anlam ile bu kültürel öğeler oryantalist hale gelmektedir. Tıpkı dini motif olarak filmde gösterilen cami görüntüleri ve ezan sahneleri gibi. Filmin Türkiye'de geçen kısmının neredeyse tamamına yerleştirilen dini motifler ile ülke, geri kalmışlık ve muhafazakarlıkla işaretlenmektedir. Batı tarafından çekilmiş olup Batı'da geçen filmlerde ise kilise gibi dini mekanların kullanımında bu tarz bir işaretleme yoktur. Batı'da çekilen ve dini mekanların gösterildiği filmlerde inanç yerleri muhafazakar bir etiketlemeye maruz bırakılmaz. Din ve muhazakar Doğu göndermesi Almanya'ya göç eden Hatice'nin küçük kızının başındaki türban görünür kılınarak Batı tarafından "muhafazakar Doğu" imajı vurgulanmaktadır. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde en dikkat çeken oryantalist söylem "Doğu geri kalmıştı" mesajıdır. Türkiye'den Almanya'ya göç eden aile arasında yaşanan olaylar sonucunda Türkiye kökenli aile, Batı'nın disiplinine saygı duymakta ve onların örnek alınması gerektiğini belirtmektedir. Ailenin Batı'yı ileri medeniyet olarak imlemesi ve Doğu'nun onu örnek alması gerektiğinin karakterler üzerinden vurgulanması oryantalist bakıştır. Said'in belirttiği üzere Batı'nın kendinde olmayan olumsuz özellikleri öteki olarak karşısında konumlandırdığı yerde Doğulu medeniyetler yer almaktadır. Yönetmenin filmde Türkiye'yi konumlandırdığı yer ile self oryantalizm yapılmaktadır. Doğu olarak işaretlenen Türkiye'nin temsil edilişinde bu etiketlemelerin varolması ile Yasemin Şamdereli filminde self oryantalizme yer veren aksanlı bir yönetmen konumuna gelmektedir.

3.3.6. İlker Çatak'ın Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm

1984 yılında Berlin'de dünyaya gelen İlker Çatak lise eğitimini Türkiye'de tamamladı. Üniversite eğitimi için Almanya'ya döndü. Üniversite eğitiminden sonra bir süre reklam filmi çekti. 2011-2014 yılları arasında Hamburg Media School'da yüksek lisans eğitimini tamamlayan yönetmen

bitirme projesi olarak yaptığı *Sadakat* filmi uluslararası festivallerde birçok ödül aldı (İlker Çatak, 2022). Senaristlik ve yönetmenlik çalışmaları ile Almanya, Japonya, Türkiye, ABD, İtalya ve Yunanistan gibi birçok ülkedeki üniversitelerde sinema dersleri vermektedir (İlker Çatak, 2022).

Filmin Adı	**Senaryo**	**Yapımcılar**	**Tür**
Ayda (2008)	Ayda M. Arbatlı, Çetin Büyükakın, İlker Çatak	24LiesPerSecond	Kısa Film
Eski Moda (2013)	Georg Lippert	Hamburg Media School	Kısa Film
Günaydın (2014)	Georg Lippert	-	Kısa Film
Sadakat (2014)	Georg Lippert	Bayerischer Rundfunk, Hamburg Media School	Kısa Film
Bir Zamanlar Kızılderili Ülkesinde (2017)	Nils Mohl	Riva Film, Westdeutscher Rundfunk, Hessischer Rundfunk, ARTE	Kurmaca Film
Söz Senettir (2019)	Nils Mohl, İlker Çatak, Johannes Duncker	İf… Productions, Loin Derriere L'Oural, Zweites Deutschs Fernsehen, ARTE	Kurmaca Film
İstanbul Bahçesi (2021)	Finn-Ole Heinrich, Gabriele Simon	Flare Film	Kurmaca Film

Tablo 20: İlker Çatak Filmografi

İlker Çatak Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisindedeğerlendirilen ismi geçen yönetmenlerden daha farklı konumdadır. Yönetmen Almanya'da doğup büyümesinin yanında lise eğitimini Türkiye'de tamamlayıp üniversite eğitimi için tekrar Almanya'ya dönmüştür. Yönetmenin ikinci kuşak göçmen olarak Türkiye ile kurmuş olduğu bu ilişki Almanya'daki yönetmenlerin ilişkisi karşısında daha kişisel tecrübelere dayanarak ilerlemiştir. İki kültür arasında olma hali yönetmenin gelişim çağında iki kültür ile sıkı ilişkiler kuracak bir dönemden geçmesi ile doğrudan alakalıdır. Keza yönetmen çekmiş olduğu filmlerde Türkiye'nin keşfi üzerinde durmaktadır. Oryantalist bakış açısında Batı ve Batılının Doğu'ya gelip orayı keşfetmesinin hikayesine Çatak yönetmenliğinde çekilen

filmlerde görmek mümkündür. *Söz Senettir* filminde Türkiye'ye gelen Marion'nun Türkiye'yi keşfetmesi gösterilirken *İstanbul Bahçesi* filminde Alman Janik ve Samuel'in İstanbul'u keşfetmesi gösterilmektedir. Oyuncular adeta bir gezginmiş gibi İstanbul sokaklarında gezmekte ve Doğu'nun bilinmez gizemli oryantalist kapısını aralamaktadır

Yönetmenin bitirme projesi olarak çektiği *Sadakat* filmi Türkiye'deki demokrasi hareketini konu almaktadır. Film 2015 yılında Sinema Öğrencileri Oscar Yarışmasında "Yabancı Dilde En İyi Film", ve "Altın Öğrenci" ödülleri almıştır. Türkiye'deki siyasal atmosfer ve aktivistleri, aktivist karşıtı bireyleri, kolluk kuvvetlerinin tutumunu konu etmiştir. Yönetmenin son filmi olan *İstanbul Bahçesi* Almanya'dan Türkiye'ye gelen iki Alman karakterin hikâyesine odaklanmaktadır. Batı'dan gelen iki karakterin gözünden metropol olarak tarif edilen İstanbul gösterilmektedir. Tıpkı Batılı oryantalist gezginler tarafından gerçekleştirilen Doğu keşfi, bu filmde Samuel ve arkadaşı tarafından gerçekleştirilmektedir. Samuel karakteri babasının Türk olduğu fikrine kapıldığı için arkadaşı ile Türkiye'ye babasını aramaya ve İstanbul'u keşfetmeye gelir. Batı'dan Doğuya gelen karakterin keşif hikâyesine odaklanan film konu ve kullanılan geleneksel kodlar itibari ile self oryantalisttir. Filmde tıpkı oryantalist İstanbul tabloları gibi sokaklar tasvir edilmiştir. Ayrıca filmde cami, boğaz, ezan vb. Avrupa tarafından etiketlendirilen birçok öğeye yer verilmiştir. Ayrıca film aksanlı sinemanın önemli hikayesi olan ev/yurt arama yolculuğu üzerine odaklanmaktadır. Filmde Samuel kendi evini aramanın yolculuğuna çıkmış ve filmin sonunda İstanbul'da kalarak yolculuğunu tamamlamıştır. Samuel'in çıkmış olduğu ev/yurt arama yolculuğunda ona eşlik eden arkadaşı Janik'de kendi keşif hikâyesini yaratmış, filmin sonunda kendi evine geri dönerek hikayesini tamamlamıştır. Filmde ayrıca bir yere ait olamama, gezinme hali karakterlerin bir süre dolmuş tarzı bir arabada ve otelde yaşamaya çalışmaları ile verilmektedir. Aksanlı sinema unsurları arasında yer alan bu motifler filmin genelinde hakimdir. Filmde Almanca, Türkçe, İngilizce dili konuşulmakta ve Türkiye ve Almanya'dan oyuncular yer almaktadır. Filmde çokdilli ve çok uluslu bu yapı aksanlı sinemanın bir başka önemli figürüdür.

3.3.6.1. *Söz Senettir* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Adı/ Türü	*Söz Senettir* (2019) / Romantik- Dram
Yapımcı	İf… Productions, Loin Derriere L'Oural, Zweites Deutschs Fernsehen, ARTE
Yönetmen	İlker Çatak
Senaryo	Nils Mohl, İlker Çatak, Johannes Duncker
Oyuncular	Anne Ratte-Polle (Marion), Oğulcan Arman Uslu (Baran), Godehar Giese(Raphael)
Dil/Süre	Türkçe, İngilizce, Almanca, Fransızca/ 1 Saat 57 Dakika

Tablo 21: Film Künyesi

3.3.6.1.1. Filmin Konusu

İlker Çatak yönetmenliğinde çekilen *Söz Senettir* filmi "Geçmiş, Şimdiki Zaman ve Gelecek Zaman" olarak üç bölümden oluşmaktadır. Filmin ilk bölümünde başrol karakteri olan Baran'ın ve Marion'un Türkiye'de tanışması anlatılmaktadır. İkinci bölüm Baran'ın Türkiye'yi terk edip Almanya'ya gelmesi ve Marion ile anlaşmalı evlilik ile yeni bir hayat kurma çabası anlatılmaktadır. Filmin son bölümü Baran'ın Türkiye'ye geri dönmesi anlatılmaktadır. Filmin olay örgüsü; Kayseri'de askerliğini tamamlamasının ardından Marmaris'te jigololuk yapan Baran ile Almanya'da pilot olarak çalışan ve meme kanseri teşhisi konulan Marion'un moral toplamak için sevgilisi ile Marmaris'e gelmesi ve tesadüf eseri Baran'la tanışması ile başlar. Baran ile Marion arasında gelişen diyalog sonrasında Marion, Baran'ın hayatını değiştirmek için onunla evlenir ve onu Almanya'ya götürür. Vatandaşlık almak amacıyla anlaşmalı olarak evlenen Barban, havalimanında bagaj görevlisi olarak işe girer. Baran, kendine Almanya'da yeni bir hayat kurmaya başlar. İlerleyen süreçlerde anlaşmalı evlilik gerçek bir ilişkiye dönüşür ve Marion hamile kalır. Baran'ın hayatını yaşayış şeklinden emin olamayan Marion hamilelik haberini Baran'a söylemez. Tartıştıkları bir günün ertesinde Baran, Marion ve Almanya'yı terk edip Türkiye'ye geri döner. Film Baran'ın Türkiye'de havalimanında sorumlu personel olarak işe başlaması ile son bulur. Yönetmenin çocukluk gözlemlerinden

faydalanarak çektiği *Söz Senettir* filmi seks turizmi aracılığı ile Doğu'dan Batı'ya mülteci kaçışını anlatmaktadır.

İlker Çatak yönetmenliğinde çekilen *Söz Senettir* filmi aksanlı sinema ve self oryantalist temsil bağlamı ile eleştirel söylem analizi yapılarak incelenecektir. Bu incelemeyi Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosudan referans alınarak oluşturulan ve self oryantalist temsilleri belirlemek için kullanılan EK1'deki tablo kullanılarak analiz yapılacaktır.

3.3.6.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekân Kullanımı

Aksanlı sinema unsurları bağlamında self oryantalist öğelerin incelendiği *Söz Senettir* filminde geleneksel kod kullanımı, etiketlemeler, stereotip kişiler, aksanlı konuşma, çokdilli konuşma, ev/yurt arama yolculuğu, kimlik gibi belirli aksanlı sinema ile bütünleşen self oryantalist temsillere yer verilmiştir.

Film ilk dakikasından başlayıp son dakikasına kadar Baran karakterinin ev/yurt arama yolculuğunu hikâyenin merkezine yerleştirmektedir. Aksanlı sinema unsurlarından biri olan eve/yurda dönüş, ev/yurt arama yolculuğunun anlatıldığı yol hikayesi *Söz Senettir* filminde de mevcuttur. Filmin başkahramanı olan Baran, yeni bir hayat kurabilmek için askerden sonra yollara düşer ve bu yolculuk onu Almanya'ya kadar görür. Baran karakteri elinde çantasıyla ilk olarak Marmaris'e gelir ve geldiği ilk gün, evi olmadığı için sahilde şezlongda geceyi geçirir. Sabahında iş bulur ve iş arkadaşlarının evine yerleşir. Filmin ilk bölümü olan "Geçmiş" te Baran ilişki yaşadığı kadınlarla evlenmek ve ülkeyi terk etmek istemektedir. Para karşılığı birlikte olduğu Collete'ye "*Seninle birlikte olmak istiyorum. Fransa'da*" der. Collette "*Ben Belçikalıyım*" cevabını verir. Baran için hangi ülke olduğu önemli değildir. Türkiye'den ayrılıp yeni evini bulmak istemektedir. "*Evlenebiliriz. Pasaport için üç yıl*" cümlesini kurar. Beklediği tepkiyi alamayınca sinirlenerek oradan ayrılır. Baran, Filmin bir diğer başrolü olan Marion ile karşılaştıktan sonra herhangi bir yakınlaşma olmadan tekrardan benzer cümleleri kurar. "*Beni de götür. Buradan gitmem gerekiyor. Evlenebiliriz… Bana pasaport lazım*." Baran, ülkesinden kaçmak ve yer değiştirmek için evliliği bir araç olarak görmektedir. Evlenmek istemesinin nedeni, farklı bir ülke vatandaşlığına geçmenin yolunun bu olduğunu düşünmesidir. Baran, Almanya'da bir süre yaşadıktan sonra tekrardan Türkiye'ye döner ve burada yaşamaya başlar. Baran karakterinin film süresince bir yere ait olmaması vurgulanarak yersiz yurtsuz olma hali filmin tamamına hâkimdir.

Filmde Doğu ve Doğululuğu vurgulamak amacıyla birçok geleneksel kod-değer/kültürel öğelere yer verilmiştir. Türk kahvesi kültürel öğe olarak filmde sıklıkla kullanılmıştır. Marion

Marmaris'e geldiğinde sıklıkla Türk kahvesi içmektedir. Baran'ın Almanya'da "*buranın kahveleri berbat*" cümlesini kurması kültürel öğelerden biri olan türk kahvesini görünür kılmaktadır. Kültür turizimi için kullanılan öğeler arasında Türk kahvesi ve kahve ikramı self oryantalist tutum olarak nitelendirilmektedir. Türk kahvesi 2013 yılında UNESCO tarafından "Somut Olmayan Kültürel Miras" temsil listesine dahil edilmiştir (Özünel, 2014: 13). Türk kahvesi Türk kültürü içerisinde farklı geleneksel değerler ile harmanlanarak kendi kültürel tarihini yaratmıştır. Örneğin, kız isteme töreninde kahvenin ikram edilmesi geleneksel değerlerle özdeşmiştir. Film süresince Türk kahvesine yapılan vurgu ile Özünel'in çalışmasında da belirttiği gibi self oryantalizm vurgulamaktadır. *Söz Senettir* filminin Türkiye'de geçen sahnelerinde kullanılan ezan metaforu önemli bir self oryantalist göstergedir. İslamiyet dininin önemli öğelerinden biri olan ezan oryantalist temsillerde Doğu/Doğulu ve Müslüman bireyi nitelemek için sıklıkla tercih edilen bir koddur. Aksanlı sinema ürünü veren Türkiye ve birçok Doğulu ülke cami ve ezan motifini sıklıkla kullanmaktadır. Yönetmenlerin kendi bölgelerini işaretlemek adına yapmış oldukları bu temsil şekli self oryantalisttir. *Söz Sennettir* filmde de ezan metaforuna yer verilerek Türkiye-Müslüman toplum vurgusu yapılmaktadır. Ayrıca filmin ilerleyen sahnelerinde Marion, arkadaşı Mark ile arasında geçen konuşmada "*Günde 5 kez namaz kılıyor. Alışmam zaman aldı. Ama başörtü konusunu kapattık. Kararı bana bıraktı. Zaten bana yakışmazdı*" cümlelerini kurar. Marian, Baran'ın Türkiye kökeni ve Müslüman kimliği üzerinden muhazakar etiketlemesi yapmaktadır. Halbuki film süresince izleyici Baran'ı hiçbir zaman namaz kılarken görmemekte, Baran ile Marian arasında böyle bir konuşma geçmemektetir. Marian'ın arkadaşı Mark'a bu tarz cümleler kurmasının nedeni oryantalist bakış açısında Müslüman bireyin dinine düşkün olması ve eş olan erkeğin İslam dinine göre kadının kapanması gerektiği düşüncesine sahip olması genel geçer düşünce yapısını vurgulamaktadır. Batı, standart bir Müslüman erkekten bu tür davranışlar beklemektedir. Baran, Doğulu ve Müslüman olduğu için bu tarz davranışlar sergilemesi gerekmektedir. Marian filmin herhangi biry yerinde bu tarz söylemlerin ve davranışların olmamasına karşılık olduğunu belirten cümleler kurması ile oryantalist bakışın devam etmesini sağlamaktadır. Yönetmenin Müslüman-Türkiyeli/Doğulu etiketini filmde tercih etmesi self oryantalist etiketlemedir. Filmin sonlarına doğru Türkiye'de geçen sahnede Türkiye'de olunduğu vurgulanmak için karakterin arka planında Mustafa Kemal Atatürk ve Türk bayrağı resmi yerleştirilmiştir.

Söz Sennettir filmde dikkat çeken bir diğer temsil Türkiye'nin Doğulu bir ülke olduğu Batı tarafından gözle görülür şekilde konumlandırılmasıdır. Doğulu olarak konumlandırılan Türkiye ötekileştirilerek Doğu coğrafyasında olumsuz özellikleri ile ön plana çıkan ülkelerle aynı kefeye konulmaktadır. Marion'ın sevgilisi Mark Türkiye'de tatil aldığını söylediğinde Marion "*Suriye ve*

Kuzey Kore dolumuydu?" cümlesini karşılık Mark "*Dyongyang* 'ı mı tercih ederdin?*" cevabını verir. Batı ve Almanya'yı temsil eden Marion karakterinin Türkiye ile karşılaştırdığı ülkelere bakıldığında oryantalist üstten Batı bakışı kendini göstermektedir. Suriye'de film çekilen tarihte iç savaş devam etmekteydi ve ülkede can güvenli tehlikesi yaşanmaktadır. Kuzey Kore rejim olarak diktatörlükle yönetilen bir ülke olması nedeniyle turistler için güvenli olmayan ülkeler arasında yer almaktadır. Bu iki ülke Batı karşısında tekinsiz olarak konumlandırılmaktadır. Batı'nın karşısında Doğu ve Doğulu olarak konumlandırılan Türkiye, Marion'nun söylemleri ile tehlikeli bir bölge olarak imlenmektedir. Oryantalizm öteki olarak nitelendirilen Doğuyu hayal etmeye ve imgeler yüklemeye yaramaktadır. Marion karakterinin Türkiye'ye yaptığı bu işaretleme ile kendi Batı bilincinde Türkiye'ye hayal ve imge yüklemektedir.

Mekan kullanımı olarak sınırdan geçmeye ait alanlardan biri olan havalimanı filmin merkez mekanı arasındadır. Marion karakteri pilotken Baran karkateri filmin ilerleyen sahnelerinde havalimanında çalışmaya başlamıştır. Aksanlı sinema unsurları arasında yer alan sınırdan geçmeye ait alanlarından biri olan havalimanının filmin merkezlerinden biri olması filmi aksanlı sinema içerisinde ön plana taşımaktadır. Ayrıca, filmin kapanış sahnesinin havalimanında olması bu nitelendirmeyi güçlendirmektedir. Filmin Anadolu'da geçen sahnelerinde Anadolu bir keşif mekanı olarak gösterilmektedir. Anadolu, geniş plan çekimlerle geniş araziler, uzun yollar ve şehirleşmeden uzak kasaba, tatil yeri havası ile keşfedilmeye hazır yerler olarak işaretlenmektedir. Anadolu, Batıyı temsil eden Marion gözünden keşfedilmektedir. Bu keşif sırasında Batı olarak Marion, Türkiye-Marmaris'nin cinsel dünyasınıda keşfeder. Orta Çağ'da başlayan Müslüman, Doğulu imgesi cinsellik düşkünü, barbar, büyücü, sahtekâr etiketlemeleri 16. yüzyıl Avrupası'nda başlayan ve 17. yüzyıl Avrupası'nda belirgin hale gelen egzotik, otoriter Doğu, Doğulu imgesini güçlendirmiştir (Erkan, 2009: 35). Marion'un Türkiye'de karşılaştığı Baran ve birçok Türkiyeli erkeğin jigololuğu açık bir şekilde yapması ve bunun Marmaris'te normal olarak karşılanması egzotik-erotik bölge olarak tasvir edilen Doğu ve cinsellik düşkünü Doğulu etiketini karşılamaktadır. Karakterler üzerine yüklenen bu tarz etiketlemeler self oryantalisttir.

Söz Senettir filmi ses görüntü ilişkisi anlatı yapısı içerisinde aksanlı sinema ve self oryantalizmi desteklemektedir. Film, önemli aksanlı sinema unsurlarından biri olan çokdilli yapı kullanılmaktadır. Almanca, İngilizce, Türkçe ve Fransızca dilleri filmde kullanılmaktadır. Doğulu olan Baran, Türkçe haricinde İngilizce ve Almanca dilini kısmi olarak konuşmaktadır. Marion karakteri anadili Almanca olmasına rağmen İngilizce'yi aksansız ve hatasız olarak konuşmaktadır. Batılı

* Kuzey Kore Başkenti

Marion ve Doğulu Baran karakterleri yabancı dili kullanma şekli olarakta karşılaştırılmaktadır. Baran'ın kullandığı yarım İngilizce Marion karakteri tarafından komik bulunmaktadır. Marion Baran'ın kullandığı dili komik bularak üstten bakış sergilemektedir.

Filmde Batı'nın Doğu'yu öteki olarak konumlandırması hakim temadır. Ayrıca filmde Batılı birey üzerinden örtük ırkçı bir söylem üretilmiştir. Zira filmde Türkiye kökenli yoksul erkek karakterin kurtarıcısı, gücü imleyen Batılı kadındır. Burada dikkat çeken şey karakterin kadın olması değil Batılıyı temsil eden gücü imlemesidir. Batı eril Doğu ise dişil olanı temsil etmektedir. Örtük olarak gerçekleştirilen bu ırkçılık öteki bağlamında oryantalist bakışı karşılamaktadır.

Söz Senettir filmi self oryantalist temsil bağlamında aksanlı sinema unsurlarını içinde barındırmaktadır. Filmde üst paragraftaki analizlerde de görüldüğü üzere self oryantalist bakışa sahiptir. Filmde özellikle kimlik ve ötekilik üzerinden Batı'nın üstten bakışı gösterilmektedir. Başrol Baran, Türkiye yani Doğu'dan kurtulmak için bütün yolları denemektedir. Onun için Türkiye'den-Doğu'dan ayrılmak önemlidir. Baran için Batı'ya gidip ülke ve kimlik fark etmeksizin kendini Batı vatandaşı olarak tanımlamak önem arz etmektedir. Baran karakterinin Batı'yı yerleştirdiği yer itibari ile Doğu geleceği olmayan bir yer olarak imlenirken, Batı geleceğin kendisi olarak gösterilmektedir. Baran karakterinin Türkiye'de jigololuk yaparken gittiği Almanya'dan öğrendiği iş ile Türkiye'ye uzman olarak dönmesi ve burada görevli olarak işe başlaması self oryantalizmin görünürlüğünü arttırmaktadır. Filmin Türkiye'de geçen sahnelerinde cinselliğin yoğun şekilde vurgulanması geçmişte oryantalist metinlerde cinsellik ile özdeşleştirilen Doğu temsili ile örtüşmektedir. Türkiye'nin cinsellik ile imlenmesi ve bu imlemenin Türkiye kökenli yönetmen tarafından gerçekleştirilmesi self oryantalisttir. Filmde Doğu despotluğunu vurgulamak adına Türkiye totoliter rejimle yönetilen Güney Kore ve Suriye ile karşılaştırılmaktadır. Türkiye, yönetim şekli olarak demokrasiyle yönetilen bir ülke olamasına rağmen Batı'nın "Doğu despottur" imajını vurgulamak için diğer ülkelerle karşılaştırılarak Batı'nın oryantalist bakışına maruz bırakılmaktadır. Türkiye, Batı bakışında çekilen *Söz Senettir* filminde Doğu olarak işaretlendiği için Batı'nın gerici olarak imlediği din motifini filmde cami ve ezanla vermektedir. Cami ve ezan dini değerleri işaret ettiği için ve Batı tarafından gericilik olarak yorumlanması nedeniyle oryantalist bir bakışla filmde yer almaktadır. Mekan olarak cami ses olarak ezan öğelerinin kullanılması oryantalist değildir. Batı'nın İslami değerler içinde yer alan bu öğeleri gerici olarak işaretlediği için oryantalizm olarak okunmaktadır. Batı tarafından çekilen filmlerde kullanılan kilise ve çan, bu tarzda temsil edilmemektedir. Batı'nın Doğu'yu ve İslamiyeti işaretlediği geri kalmışlık oryantalisttir. Türkiye kökenli bir yönetmen olarak İlker Çatak'ın bu tarz bir imlemeyi filminde kullanması self oryantalisttir.

3.3.7. Buket Alakuş'un Aksanlı Sinemasında Self Oryantalizm

1971 yılında İstanbul'da doğan Alakuş ailesi ile Hamburg'a yerleşmiştir (Bagley, 2004: 212). Berlin Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olduktan sonra yönetmen olarak film üretmeye başlamıştır. İlk uzun metrajlı filmi *Anam* ile uluslararası birçok ödül alan yönetmen göçmen hikâyesi, kadın hikâyesi üzerine filmler çekmektedir. Yönetmenin çekmiş olduğu birçok filmde aksanlı sinema ve self oryantalist öğelere rastlanmaktadır. Yönetmenin belirli öğeleri tercih etmesinde süreklilik tespit edilmesi yönetmenin self oryantalist bakış açısı taşıdığının göstergesidir.

Filmin Adı	**Senaryo**	**Yapımcılar**	**Tür**
Anahtar (1997)	Buket Alakuş	-	Kısa Film
Anam (2001)	Buket Alakuş	ARTE, Wüste Film, Zweites Deutsches Fernesehen	Kurmaca Film
Başka Bir Lig (2005)	Buket Alakuş, Jan Berger	Wüste Film, Breve New York Filmproduktions	Kurmaca Film
Ömür Boyu Kız Arkadaş (2006)	Ruth Toma	Network Movie-und Fernsehproduktion	Tv Filmi
Fin Tangosu (2008)	Marcus Hertneck	Geisberg Studios, Norddeustecher Rundfunk, Pinguin Fimproduktion, Radio Bremen	Kurmaca Film
Acı Soslu Hans (2013)	Ruth Toma, Hatice Akyün	Wüste Film, Norddeustecher Rundfunk, ARTE	Kurmaca Film
Yeni (2015)	Chris Silber	Hofmann & Voges Entertaiment, Odeon Fiction	Tv Filmi
Hodscha ve Piepenkötter	Birand Binguel, Gernot	Viola Jäger, Harald Kügler	Tv Filmi

(2016)	Gricksch		
Bir Gelin Nadiren Yalnız Gelir	Lailla Stieler	Bavaria Fiction,Conradfilm, Rundfunk Berlin-Brandenburg	Tv Filmi

Tablo 22: Buket Alakuş Filmografi

Buket Alakuş Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema içerisinde yer alan tireli kimlik ile karşımıza çıkmaktadır. Aksanlı sinema içerisinde yer alan ve filmlerde genel olarak konu edilen yerleşilen topraklardaki bireylerin uyum sağlaması ve melez kimlik yapısı Alakuş'un filmlerinin merkezindedir. Yönetmen çekmiş olduğu filmlerde özellikle kadın karakterler üzerinde iki kültür arasında kalmanın getirilerini kullanmaktadır. Yönetmenin filmlerinde tercih ettiği Türk-Alman yani "tireli" kimlik yapısına sahip karakterler filmin merkezindedir. Türkiye'den getirilen kültürel değerlerin birçoğunu filmlerine yediren yönetmen bu değerlerin temsilinde çoğu zaman self oryantalist bakışa yer vermektedir.

Alakuş'un çektiği *Başka Bir Lig* filminde Türk pop müziği ile batılı ezgiler bir arada kullanılarak bir karma yapı oluşturulmuştur. Kadın merkezinde çektiği filmlerden biri olan bu filmde ve diğer filmlerinde ikinci ve üçüncü kuşak göçmen olan Türkiyeli bireylerin yaşadığı din, sosyal sınıf, cinsiyet, etnik kimlik ve siyasi konulara söylemlerle değinilmektedir.

Anam filminde, 40'lı yaşlarında temizlikçi olarak çalışan başrol karakteri başına taktığı başörtüsü ile kültürel olarak diğer insanlardan ayrılmaktadır. Başörtüsü, Doğulu kimliğinin etiketi olarak filmde karakterin saçını örtmektedir. Batı'nın eril söylemle Doğu'ya yaklaşma fikrini destekleyen en önemli öğe peçe fantazisidir. Peçe, Batı için Müslüman kadınların yüzlerini gizlemek için kullandığı öğeden çok daha fazlasıdır. Peçe, Doğulu Müslümanlar ile Batılı arasında olan şeylerin bütünüdür. Batı öteki olarak konumlandırdığı Doğulu olan her şeyde ve her yerde peçeyi görmüştür. Batının öteki olarak konumlandırıp bakmak istediği her şey peçenin altında gizlenmiştir. Batı ve Batılı peçeye baktığında nüfuz etme fantazisini görmektedir. Oryantalist bakış açısı ve oryantalist söylemde cinsel ve kültürel farklar peçe aracılığı ile eklenmektedir. Özellikle 19. yüzyıldaki seyyahlar peçe figürüne saplantılı şekilde ilgi duymuştur. Gözü kamaştıran ve peçenin arkasında ne var gizemi meraka neden olduğu gibi öfkeyide beraberinde getirmiştir. Peçe vasıtası ile Batılı, Doğulu kadının yüzünü kapatarak kendini Batılı bakışından koruduğu ayrıca bişeyler gizlediğini düşünmüştür. Peçe aracılığı ile Doğulu kadın bir gizeme dönüştürülmüştür. Bu gizem dolu öğe Doğulu kadının gizemli

bir metefor olarak üretilmesine neden olmuştur (Yeğenoğu, 1996: 116-118). Batı'nın Doğu ve Doğulu kadın üzerine bu bakışı peçenin Doğu'nun kimliğini gizlenmesini sağlayan bir nesne olarak yorumlanır. Batı tarafından Doğu'ya itaaf edilen bu peçeli kimlik ile Doğu maskeli bir şekilde gizemini korumakta ve bilme, ortaya çıkarma arzusunu doğurmaktadır. Peçe için söz edilen bütün bu oryantalist bakışlar başörtüsü için de geçerlidir. Peçede olduğu gibi başörtüsü de Batılı bireyler için Doğu-Doğulu bir metafordur. Bu metafor İslam dini üzerinden yapılan etiketlemeyi ve kültürel farkı vurgulamak için kullanılmaktadır. Filmde başrol karakteri uzun süre Almanya'ya göç eden mağdur Türkiyeli kadın imajını devam ettirse dahi filmin ilerleyen süreçlerinde yönetmenin kadın olmasının getirisiyle erkek desteği olmadan ataerkil düzenden sıyrılmayı başarmaktadır. Yönetmen çektiği filmlerde, göçmen bireylerin yaşam deneyimi içerisinde kimliklerini cinsiyetlere özgü şekilde temsil etmektedir. Bu tarz temsillere başvuran yönetmen "tireli" kimlik inşası üzerinde de durmaktadır (Soares, 2021: 250).

3.3.7.1. *Acı Soslu Hans* Filmi'nin Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Adı/ Türü	*Acı Soslu Hans* (2013) / Komedi- Dram
Yapımcı	Wüste Film, Norddeustecher Rundfunk, ARTE
Yönetmen	Buket Alakuş
Senaryo	Ruth Toma, Hatice Akyün
Oyuncular	İdil Üner (Hatice), Adnan Maral (İsmail), Şiir Eloğlu (Emine), Sesede Terziyan (Fatma)
Dil/Süre	Türkçe, Almanca,1 Saat 29 Dakika

Tablo 23: Film Künyesi

3.3.7.1.1 Filmin Konusu:

Almanya'ya göç etmiş ailenin üç kızından en büyüğü olan Hatice'yi merkezine alan filmde kızını bir an önce evlendirmek isteyen baba ve Türk kültürü, aile ilişkisi komedi türü temelinde anlatılmaktadır. Hatice Türkiye kökenli olmasına rağmen kendini daha çok Alman hisseden ve ailesi

dışında sosyal çevresinde Türkiye'nin geleneksel yapısını reddeden bir kadındır. Bu yapı gereği ilişki yaşadığı insanların Türkiye kökenli olmamasını zorunluluk olarak belirtmektedir. Hatice, İngiltere kökenli erkek arkadaşını ailesi ile tanıştırmaya götürürken erkek arkadaşının Türkiye'nin kültürel değerlerine olan ilgisi ve yönelimi tartışmaya neden olmakta ve sonucunda ayrılığı getirmektedir. Evin en küçük kızı Fatma, anne ve babasının haberi olmadan hamile kalır ve bu nedenle evlenmek ister. Fakat baba öncelikle Hatice'nin eş adayı ile tanışma şartını getirince genç kadın kendine erkek arkadaş bulmaya çalışır. Hatice ailesini ikna edebilmek için çeşitli erkek karakterleri ailesi ile tanıştırmaya başlar. Filmin genelinde Hatice karakteri üzerinden Türk aile yapısı, kızına düşkün bir babanın hikâyesi anlatılmaktadır.

Buket Alakuş yönetmenliğinde çekilen *Acı Soslu Hans* filmi aksanlı sinema ve self oryantalist temsil bağlamı ile eleştirel söylem analizi yapılarak incelenecektir. Bu incelemeyi Naficy'nin aksanlı stilin unsurları tablosudan referans alınarak oluşturulan ve self oryantalist temsilleri belirlemek için kullanılan EK1'deki tablo kullanılarak analiz yapılacaktır.

3.3.7.1.2. Karakter, Konu-Temsil, Anlatı Yapısı ve Mekân Kullanımı

Aksanlı sinema ve self oryantalizm bağlamında film incelendiğinde filmin bütününü kapsayan konu, karakterin kendi kimliğini arama yolculuğu "tireli" kimliğe sahip olması nedeniyle yaşadığı kimlik bunalımıdır. Aksanlı sinemanın merkezine aldığı konular arasında yer alan kimlik ve göç, filmin ana hikâyesini oluşturmaktadır. *Acı Soslu Hans* filmin anlatısının merkezinde göç, birinci kuşak, ikinci kuşak karakterlerin yaşadıkları durum/ kimlik çatışması yer almaktadır. İkinci kuşak göçmen olan Hatice karakterinin toplum ve aile arasında geçen diyaloglarla çatışma hali belirginleştirilmektedir. Aksanlı sinema unsurlarının belirgin ögelerinden biri olan "tireli" kimlik Hatice karakteri ile verilmektedir. Hatice'nin Türkiye/Almanya kimliği- kültürü arasında kalma hali self oryantalist bakışla gösterilmektedir. Hatice filmin açılış sahnesinde "*Ben Hatice. Alman pasaportlu bir Türk kadınıyım.*" cümlesini kurarak kimliğindeki "tireli" olma halini vurgulamaktadır. Bu diyalog ile aksanlı sinema unsurlarından biri olan kimlik ve performans arasındaki kayma, Alman ve Türk kimliği arasında kayma yaşayan Hatice karakteri ile verilmektedir. 1960'lı yıllarda Almanya'ya Türkiye'den göç eden vatandaşların çocukları ile birlikte başlayan kültür ve geleneklerdeki dönüşüm iki kültür arasında kalma, iki kültürü bir arada götürme veya sıkışma gibi sonuçları doğurmuştur. Ailelerden gelen Doğulu geleneksel-muhafazakar düşünce yapısı Batı'nın entelektüel-kültürel özellikleri ile harmanlanmıştır. İkinci kuşak ve üçüncü kuşak Türkiye kökenli göçmen bireyler bu nedenle melez kimlik yapısına sahiptir.

Filmin genelinde Hatice karakteri ne zaman geleneksel olarak Doğu'ya-Türkiye'ye yüklenen değerlerin zıttı hareket etse hayali karakterler karşısında çıkmakta ve arada kalma halini vurgulamaktadır. Örneğin Hatice ailesinin yanına giderken mini etek giydiğinde hayali karakterler ortaya çıkarak "*Türk kadınları böyle giyinmez. Eteğin çok kısa*" gibi cümleler kurmaktadır. Hatice'nin hayali olarak ürettiği bu karakterler kendi kültürel kimliği ve Almanya kimliği ile çatışmaktadır. Hatice karakteri üzerinden Alman- Türk kimliği "tireli" kimlik üzerinde sıklıkla durulmaktadır.

Hatice'nin sevgilisi Stefan, Batı tarafından işaretlenen Türkiye'nin kültürel özellikleri ile ilgilenmektedir. Stefan Hatice'nin ailesi ile tanışacağı için bıyık takar. Bunun üzerine Hatice "*Tepeköylü Hasan amca gibi olmuşsun*" cümlesini kurar. Almanya'da Türkler için çizilen genel tip özelliği bıyıklı ve şapkalıdır (Kundakçı, 2020: 207). Stefan karakterinin bıyık takıp Hatice ile bıyık üzerinden bir diyaloğa girmesi Batı tarafından stereotip özellik olarak işaretlenen bıyığın self oryantalist araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Filmde Batı tarafından geleneksel öğeler olarak işaretlenen birçok şey vardır. Filmde Stefan sıklıkla Türk usulü çay içmektedir. Kültürel öğeler olarak kabul edilen birçok yemek ve içecekler filmlerde bireyleri etiketlemek için sıklıkla kullanılmaktadır. Türk usulü çay, kavrulmuş toz halde demlenmekte, dem ve su isteğe göre ayarlanarak ince belli cam bardakta ikram edilmektedir (Güneş, 2013: 237). Stefan karakterinin belirtilen tarzda çay içmesi Türk kültürüne göndermedir. Yeme içme kültürü üzerinden filmde kullanılan bir diğer işaretleme yemek ve yemek sofrasıdır. Hatice erkek arkadaşı arasında yaşanan baklava, lokum diyaloğu ve aile evindeki büyük yemek sofrası bunlara örnek sahnelerdir. Baklava, lokum gibi geleneksel tatlılılar bakanlıklar dâhil olmak üzere oryantalist öğeler olarak kullanılmakta ve turistik bir öğe olarak sergilenmektedir (Torlak, 2020: 74). Filmde Hatice ve diğer kadın aile bireyleri tarafından yapılan baklava vurgusu self oryantalist bir işaretlemedir. Daha önce analiz edilen filmlerde örneğine rastlanan gidenin arkasından su dökme ritüeli bu filmde gösterilmektedir. Batı tarafından Doğulu toplumlar için kullanılan bu geleneksel ritüel filmde de kendine yer bulmuştur.

Acı Soslu Hans filminde Hatice ve Stefan arasında geçen kültürel değer diyaloğunda Stefan'ın yani Batı'nın bakışında Doğulu-Türkiyeli oryantalist bakışla verilmektedir. Özellikle Türkiye-İslam toplumu etiketlenmesi Stefan ve Hatice'nin Batılı bakışı üzerinden gösterilmektedir. Stefan ve Hatice arasındaki diyalog şu şekildedir; "*Beni Mekke'ye götürür müsün*?", "*Babam Cuma günleri camiye gider*", Hatice ailesinin yanına giderken mini eteğini çıkartıp uzun etek giyerken "*Kıyafetim korkunç oldu*" cümlesini kurar buna karşılık Stefan Müslüman olduğunu vurgulayarak "*Mini etek size uygun değil*" cümlesini kurar. Hatice "*Başörtüsü takıp arkandan yürümeli miyim?*" cümlesine karşılık Stefan "*Bence başörtüsü harika*" cümlesini kurar. İki karakter arasında geçen diyaloglar Doğulu/ Müslüman/ Muhafazakâr bakışın birbiriyle örtüşmesini sağlamakta ve bu bakışı görünür hale gelmektedir. Hatice

karakterinin kendini konumlandırdığı yer self oryantalisttir. Batı'nın Doğu için işaretlediği olumsuz etiketler ve oryantalist bakışlar Hatice'nin söylemlerinde de vardır. Türkiye kökenli karakterin kendini Batı üzerinden açıklamaya çalışması self oryantalizm olarak okunmaktadır. Steafen ve Hatice arasında geçen bu diyaloglar dil düzleminde self oryantalizmin yeniden üretilmesidir.

Aksanlı sinema unsurları içinde yer alan duygu yapılar başlığına bağlı olarak film; Türk, İngiliz, Alman vb. çok uluslu karakterlerden oluşturulmuştur. Filmde sağlanan bu hibrit çok uluslu, çok kültürlü yapı filmi aksanlı sinema içerisine dahil eden önemli öğelerden biridir. Filmin anlatı yapısı içerisinde çokdilli yapı mevcuttur. Aksanlı sinema unsurları arasında gösterilen çokdilli yapı, aksanlı konuşma, çok seslilik ve yerli, müzik kullanımı filmde mevcuttur. Film ikinci kuşak bireylerin hikâyesi çok kültürlü ve çokdilli olarak anlatılmaktadır. Filmde çokdilli yapı, anadil ve farklı dillerin aksanlı konuşulması aksanlı sinema unsurları içinde sıklıkla tercih edilin bir özelliktir. Filmde Türkçe ve Almanca olmak üzere iki dil konuşulmaktadır. Bu iki farklı dil çokdilli karakterler üzerinden verilmektedir. Ağırlıklı olarak Almanca konuşulmaktadır ve aile kendi aralarında bile Türkçe'yi daha az kullanmaktadır. Hatice, Fatma ve abla Türkçe dilini konuşulurken aksanlı şekilde zorlanarak konuşmaktadır. Film, Hatice'nin hayatına odaklanması nedeniyle Hatice'nin ağzından sesli anlatı ile işlenmektedir. Filmin belirli sahnelerinde Hatice karakteri araya girerek geçmiş ve bugünü hikâyeci tarzda anlatmaktadır.

Filmde Türkiye ile alakalı diyalogların geçtiği ve Türkiye kültürüne değinildiği sahnelerde Doğu ezgilerine yer verilmiştir. Vurmalı çalgıların ağırlıkta olduğu egzotik Doğu'yu çağrıştıracak ezgiler kullanılmıştır. Kullanılan bu ezgiler ile egzotik Doğu yinelenerek self oryantalist tutum sergilenmiştir.

Acı Soslu Hans filmi özellikle mekân kullanımı açısından self oryantalist birçok temsile yer vermektedir. Ailenin yaşadığı ev incelendiğinde geleneksel olarak tasarlandığı dikkati çekmektedir. Adanır ve İleri daha önce film analiz ederken değinilen alıntısında bahsedildiği gibi Batı, Doğulu bireyleri mekânda tasvir ederken duvar halısını sıklıkla kullanmaktadır. Doğulu bireylerin mekan tasviri için Batı sıklıkla duvara halı asmayı kullanmaktadır. Halı, duvar halısı kullanımı bir çeşit Doğu'yu etiketme aracıdır. Batılı oryantalist ressamların tercih ettiği Doğu mekanında kullanılan duvar halısı, Hatice'nin ailesinin yaşadığı evin salonunda yemek sofrasının arkasında yer almaktadır. Halıda İstanbul, cami, boğaz gibi birçok yerel öğeye yer verilmiştir. Türkiye ile alakalı belirli özelliklerin yer alması ve Doğulu geleneksel bireylerin evi için standartlaştırılmış özellik olarak mekanın bir öğesi olması özelliği ile duvar halısı self oryantalist öğe olarak kullanılmıştır. Filmde self oryantalist temsil olarak kullanılan en dikkat çekici mekan hamamdır. Hamam, Batı tarafından tercih

edilen önemli oryantalist mekanların başında gelmektedir. Ingres'in resmettiği tablolardaki Türk hamamı görüntüleri tam anlamıyla hayali Doğu dünyasına dayanmaktadır. Avrupalı oryantalist ressamların resmettikleri tabloların üsluplarında benzerlikler göze çarpmaktadır. Oryantalist resimler figürlü kompozisyonlar ve manzara olarak iki grupta yer almaktadır. Figürlü kompozisyon çalışmalarında Müslüman Doğu ve Doğulu kişiler figür olarak konumlandırılmaktadır. Av, savaş gibi kompozisyonlar kadını cinsel nesne olarak konumlandırmakta ve erotik harem, hamam ve dans sahneleri Batı'nın hayal gücünde gündelik hayat resmedilmeye çalışılmaktadır. İkinci kategoride yer alan manzara resimleri ile Doğu arkeolojik ve mimari olarak tanıtılmaktadır (Germaner & İnankur, 1989: 22-42). Doğu, Batı entelektüel ürün üreticilerinin elinde biçimlenen, gerek görüldüğü tarzda şekil verilen bir ürün olmuştur. İlerleyen dönemde oryantalist temsil fotoğrafa ardından sinema alanına sıçramıştır. Oryantalist bakış açısı ile eser veren Batılı sanatçılar kendi fantezi dünyalarında kurdukları Doğu'yu eserlerinde yansıtmıştır. Batı resim sanatı ile başlayan harem, hamam tasvirleri Batı'nın hayal gücüne dayanmaktadır. Eski dönemdeki oryantalist Fransız sanatçılar Orta Doğu'ya yaptıkları seferlerde bu mekânların kapalı ve erişilemez olduklarına şahit oldular. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Batılılar tarafından sıklıkla tercih edilen oryantalist temsillerden biri hamam ve harem sahneleridir. Batı tarafından Batılı sanatçıların ve seyyahların sıklıkla bu motifleri kullanmalarının nedeni bu mekanlara girilmenin yasak olmasıdır. Fransız, İtalyan, Alman, Flaman olan birçok sanatçının ilgi odağında olan Osmanlı'nın şehirlerinden olan İstanbul, Avrupalı sanatçılar tarafından en çok resmedilen kenttir. Avrupalı sanatçıların yaptıkları gravürlerin olduğu kitaplar ile Batı'da Türk kıyafetlerine, kültürüne ve Doğu mimarisine karşı ilgi duyulmaya başlanmıştır (Germaner & İnankur, 1989: 57). Nasıl ki Doğu ülkelerinde peçe motifi Avrupa için bir gizem teşkil edip bunun üzerine birçok Avrupalı sanatçı fantezi dünyası yarattıysa harem ve hamam içinde bu şekilde bir yaratı gerçekleşmiştir. Batı'nın yaptığı oryantalist çalışmalar ile Doğu'nun üzerinden peçesini kaldıran sanatçılar Osmanlı sarayı ve İstanbul temsillerinde harem ve hamam motiflerini sıklıkla kullanarak yasak olan bölgeyi kendi fantezi dünyalarında işgal etmiştir. *Acı Soslu Hans* filminde Doğulu olarak nitelendirilen Türkiye kökenli Hatice ve Almanya kökenli kız arkadaşı hamamda peştamal ile sohbet ederken temsil edilmektedir. Batı için Doğu'nun gizemi ve erotizm- egzotizminin en belirgin merak uyandıran mekânlarının başında gelen hamam, filmde egzotik bir şekilde gösterilmektedir. Kullanılan ışık ve buharın yarattığı atmosfer ile yönetmen self oryantalizmi kullanmaktadır. Yönetmenin mekân olarak hamamı kullanması ve Doğu'ya özgü Batı etiketlemelerini filmde bilinçli olarak tercih etmesi self oryantalizmi filmin birçok sahnesinde kullandığı yorumunu yaptırmaktadır.

Acı Soslu Hans filmi aksanlı sinema ve self oryantalizm bağlamında incelendiğinde filmin başrolünde yer alan Hatice karakterinin self oryantalizm ile inşa edildiği tespit edilmektedir. Hatice

Türkiye kökenli olmasına rağmen Batı'nın Doğu-Türkiye üzerine yüklediği olumsuz bakış açısıyla kendi kültürüne ve toplumuna bakmaktadır. Türkiye kökenli bireyleri geri kalmış ve muhafazakâr olarak etiketleyerek asla bir Türk'le birlikte olmayacağını belirtmektedir. Hatice'nin kendi kültürüne karşı geliştirdiği bu ön yargılı ve inkâr edici tutum film süresince devam etmektedir. Türkiye yani Doğu geri kalmış/muhafazakâr ve patriarkal bakışın hâkim olduğu bir kültür olarak kendi kültüründen biri olan Hatice tarafından da yargılanmaktadır. Hatice, Doğu kültürü dışında her şey iyidir düşüncesini benimsemektedir. Hatice karakteri aracılığı ile Batı'nın Doğu'ya oryantalist bakış açısı ile konumlandırdığı özellikler Türkiye üzerine yüklenmektedir. Batı'nın bakışına göre Türkiye, eril ve muhafazadır. Gündelik hayatta Doğu-Batı ayrımı olmaksızın muhafazakârlık ve erillik bütün toplumlarda vardır. Ancak dil düzleminde Doğu ve Türkiye üzerine Batı tarafından bu tarz bir etiketlemenin yapılması ve bu etiketlemenin Türkiye kökenli yönetmen tarafından gerçekleştirilmesi self oryantalizmdir. Film süresince Türk kültürü/ değerleri olarak Batının işaretlediği bıyık, başörtüsü, uzun etek motifleri oryantalist bakış açısında Batı'nın Doğu'ya atfettiği peçe fantezisidir. Türkiye Batı'nın yapmış olduğu bu tarz etiketlemeler ile kendi kültürel değerlerine ve özelliklerine peçe örtmektedir. Aksanlı sinema unsurlarını içinde barındıran *Acı Soslu Hans* filmi self oryantalist öğelerle anlatısını harmanlamıştır.

SONUÇ

Dünden bugüne birçok tanımlamaların ve araştırmaların yapıldığı oryantalizm kısaca Batı'nın bilinçli şekilde Doğu'yu olduğundan farklı göstermesi ve Batı'nın penceresinden Doğu'yu açıklamasıdır. Kavram ilk ortaya çıktığında Doğu'yu bilme üzerine iken ilerleyen dönemde Batı'nın bilgi üretim ve dağıtımını elinde tutası ile Batı'nın Doğu'yu kurgulaması ve onu yeniden üretmesi olarak kavramsallaşmıştır. Batı'nın kendi bakışı ve yorumu ile kurguladığı Doğu, Doğu'nun gerçekliğinden ziyade Batı'nın Doğu için yarattığı gerçeklik olmuştur. Temsil olarak karşımıza çıkan oryantalizm siyasetten kültür sanata birçok alanda etkisini göstermiştir. Batı'nın ortaya koyduğu oryantalizm ve bu tarz temsil ideolojik değerlendirme toplumsal ve siyasal bakış açısı ile incelenmiştir. Said'in ortaya koyduğu oryantalizm çalışmasında da belirtildiği üzere Batı Doğu'yu hâkimiyet altına almak, hâkimiyetini pekiştirmek için oryantalizmi araç olarak kullanmıştır.

Batı'nın ortaya koyduğu oryantalizmin temeli ötekileştirmeye dayanmaktadır. Doğu yani Şark Batı için sadece coğrafi bölge değildir. Coğrafi bölgeden ziyade Batı'nın karşıt ötekisi olarak imlenen Doğu, Batı'nın maddi uygarlığının tanımlanmasını sağlamaktadır. Doğu'nun bu tarz bir konumlandırmaya maruz bırakılması egemen ideoloji olan Batı ideolojisinin karşısına öteki olarak Doğu'yu alması ile ilgilidir. Doğu'nun bu tarz bir ötekileştirmeye maruz bırakılmasının öncelikli nedeni Batı'nın özne olarak öne çıkartılması ve karşısına nesne olarak tanımlanan bir öğenin istenmesidir. Batı, karşısında öteki olarak imlediği Doğu'yu açıklarken kendinde barındırmadığı olumsuz olarak nitelendirdiği özelliklerin tamamını ona yüklemektedir. Doğu'yu olumsuz özelliklerle açıklarken bir yandan da kendi olumlu yönlerini ön plana çıkartmaktadır. Oryantalizm içerisinde yer alan Doğu-Batı ayrımı ötekileştirmenin ana mekanizmasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda oryantalist çalışmalar gerçekleştiren bilim insanları dünyayı Doğu ve Batı olarak ikiye ayırmakta ve çalışmalarına bu bakış açısı ile devam etmektedir. Batı, bilgiyi üretme ve siyasal-kültürel olarak elinde bulundurduğu hegomonik güç sayesinde Doğu'nun oryantalist öteki olarak tanımlanmasını meşru kılmaktadır. Batı'nın elimde tuttuğu bilgiyi üretme ve yayma gücü sayesinde Doğu ve Doğulu bireyler Batı'nın istediği tarzda temsil edilmektedir. Bu tarz temsillerin büyük çoğunluğu Doğu'nun ötekileştirilmesi üzerinedir.

Doğu coğrafyası ve III. Dünya ülkeleri olarak tanımlanan ülkelerde ikinci nesne olgusu üzerinden belirli açıklamalar yapılmaya çalışılmıştır. İkinci nesne olgusu self oryantalizm kavramını doğurmuştur. Kavramsal olarak oryantalizm Batı tarafından ortaya çıkartılıp geliştirilen bir silahtır. Bu silahın yönü Doğu'ya bakmaktadır. Self oryantalizm ise Batı'nın icat ettiği bu silahın Doğu'nun kendi elinde tutarak Batı'nın bakışında, Batı'nın kendisini imlediği şekilde kendini imleyen ve Doğulu

bireylerce kullanılan Batı bakışındaki silah olarak tanımlanmaktadır. Self oryantalizm Batı'nın ürettiği Doğu imajını Doğulu bireylerin kendilerinin üretmesidir. Yerel kültür üreticileri ürettikleri eserlerinde self oryantalist temsil aracılığı ile Batı'nın ötekileştirdiği temsiller üzerinden etiketlemeler yapmaktadır. Ötekileştirme ve işaretleme olarak okunabilen oryantalizm kavramı yerel kültür üreticileri tarafından kullanılması oryantalizmi yeniden yaratmakta ve self oryantalist bakışı doğurmaktadır. Yerel kültür üreticileri, Doğu ve Doğulu'nun Batı tarafından oluşturulan imgelerini pozitif olarak yeniden üreterek mevcut sistemde görünür olmaya çalışmaktadır. Self oryantalist bakışın ortaya koyduğu şey Doğu'nun Doğu'yu kurgulaması ile Batı'nın hegomonik oryantalist bakışının yansıtıcı öğesi haline geliyor olmasıdır. Doğulu yerel kültür üreticilerinin self oryantalist bakış açısı ile ürettikleri eserler kendi toplumlarına Batı'nın yüklediği geleneksel kodları kullanmasına neden olmakta Batı'nın Doğu için çizdiği kurgusal Doğu imajını güçlendirmektedir. Doğu ve Doğulu yerel kültür üreticileri Batı'nın arzu ettiği şekilde Doğu'yu sunarak ilgi görmeyi amaçlamaktadır.

Türkiye geçmişten bugüne süregelen süreçte belirli oryantalist bakışlara maruz kalmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan başlayarak belirli ülkeler tarafıdan belirli Batılı etiketlendirmelere maruz bırakılmıştır. Osmanlı döneminde ülke; saray, harem fantazisi, seyyahların İstanbul maceraları ile keşfedilmemiş Doğu coğrafyası gibi birçok konunun nesnesidir. Batı'nın ilk dönemlerde tercih ettiği bu temsil çeşidi Doğu ve Doğulu tarafından benimsenen oryantalizmdir. Batı'nın Doğu'ya sunduğu bu imlemeler ilerleyen dönemlerde Türkiye kökenli yerel kültür üreticileri tarafından benimsenerek self oryantalist eserlere konu olmuştur.

Kültür ürünü olarak değerlendirilecek sinema filmleri eleştirel kuramda da belirtildiği üzere ideolojik bir araç olarak kullanılabilmektedir. Sinema filminin üretim ve dağıtımının ağırlıklı olarak hakim gücün elinde olması nedeniyle hakim gücün ideolojisini pekiştirmek amacıyla kullanılmaktadır. Hakim güçten kast edilen Batı burada Hollywood yani Amerika'dır. Hollywood anaakım sinema sektörünü elinde bulunduran bir endüstri olması nedeniyle birçok ülke sinemasına dağıtım ve gösterim ağı içinde müdahale edebilmektedir. Hollywood'un elinde bulundurduğu bu yapım ve dağıtım gücü onun ülke sinemaları içinde önemli bir nüfuza sahip olmasını sağlamaktadır. Anaakım sinema endüstirisini Amerika elinde tutarken sanat sineması olarak nitelendirilen sinemayı Avrupa elinde tutmaktadır. Dünya genelinde entelektüel camia tarafından kabul gören Avrupa Sanat Sineması, sinema camiası için önemlidir. Birçok kaynakta Batı olarak nitelendirilen Amerika ve Avrupa, üretim ve dağıtım olarak iki farklı sinema endüstrisinin hakimiyetini elinde bulundurmaktadır. Batılı sinema üreticileri elinde bulundurdukları bu güç ile istedikleri konu ve bakışlarda bilgi üretebildikleri gibi bu bilgileri dağıtma gücüne de sahiptir. Oryantalist eserlerde de bilgi üretme gücüne sahip olan Batı, sinema sanatında da bu güce sahipttir ve ürettiği eserlerde bu bakış açısını sıklıkla tercih etmektedir.

Birçok farklı sanatta Batı kendisinin karşısında öteki olarak işaretlediği Doğu'yu filmlerinde öteki olarak imlemektedir. Kültür inşasının önemli araçların başında gelen sinema filmleri izleyicisine daha önce karşılaşmadığı, bilgi sahibi olmadığı bölge, ülke ve kültürleri hakkında bilgi sunabilmektedir. Batı'nın elinde bulunan bu üretim ve dağıtım gücü ile öteki olarak imlediği Doğu'yu kendi süzgeçinden geçirilerek temsil etmektedir. Batı tarafından üretilen birçok sinema filmlerinde imlenen Doğu ve Doğulular belirli stereotiplerde temsil edilmektedir. Batı'nın sinema filmleri ile ürettiği oryantalizm Doğulu yerel kültür üreticilerinde olduğu gibi sinema filmi üreten yerel yönetmenlerde de görülmektedir. Günümüzde self oryantalist temsilin en çok rastlandığı mecra sinemadır. Doğu olarak nitelendirilen birçok ülke sinemasında ve yönetmenlerinde yapım, dağıtım, ödenek vb. kaygılar nedeniyle self oryantalist temsil kullanılmaktadır. Özellikle kendini Batı sinema otoritesine kabul ettirmeyi hedefleyen Doğulu sinemacılar self oryantalizmi araç olarak kullanmaktadır. Doğulu film üreticileri filmlerinde Batı tarafından işaretlenen oryantalist temsillere yer vererek kendi coğrafyası için bu işaretlemeleri sıradanlaştırmakta ve zamanla toplum tarafından bu sıradanlaşma bir değer haline gelebilmektedir. Batı tarafından Doğu olarak işaretlenen Türkiye ve sinemasında self oryantalist imlemeler kullanılmaktadır. Özellikle yurt dışı ortaklığında çekilen filmlerde bu tarz temsillere sıklıkla rastlanmaktadır. Batı desteği dendiğinde ilk akla gelen şey Eurimage'dır. Eurimage desteği ile çekilen birçok filmde self oryantalist işaretlemeler sıklıkla kullanılmaktadır. Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde örnekler üzerinden incelenen self oryantalist temsillere bakıldığında Batı'nın Doğu için atfettiği etiketlemelerin birçoğu Türk filmlerinde kendine yer bulmuştur.

Küreselleşme ve sanayileşme ile birlikte dünya üzerine isteğe bağlı ya da zorunlu olarak yaşadığı coğrafyadan bireyler ayrılarak yeni bir kültürel kimlik oluşturmaktadır. Bu yer değiştirme aksanlı sinemanın ortaya çıkmasında önemli bir itici güce sahiptir. Avrupa başta olmak üzere ülke sinemalarında farklı etnik kimliğe sahip yönetmenler film üretmektedir. Burada aksanlı sinema olarak bahsedilen kavramı ülke sineması içerisinde farklı etnik kökene sahip yönetmenlerin çektiği filmler şeklinde nitelendirmek eksik ve yanlış bir tanımlamadır. Aksanlı sinema üzerine öncü çalışmalar yapan Naficy'nin "*Aksanlı Sinema*" isimli kitabında ayrıntılı olarak belirttiği ve aksanlı sinema unsurları olarak bir çerçeveye oturtmaya çalıştığı aksanlı filmler üreten bireyler arasında Türkiye kökenli yönetmenler de yer almakadır.

Almanya'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemasında self oryantalist analizin peşine düşmeden önce Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemasının anlatı yapısına bakarak ve aksanlı sinemayı ne şekilde ürettiğini ortaya koyarak bir harita çıkartmak üçüncü bölüm analizine gelmeden açıklanması çalışmayı anlaşılır kılmaktadır. İtalya, Fransa, Avusturya ve Belçika'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin filmleri Naficy'nin çalışması referans alınarak Görsel

Stil, Anlatı Yapısı, Karakter/Oyuncular, Konu/Tema/Olay Örgüsü, Duygu Yapıları, Yönetmenin/ Film Yapımcısının Konumu ve son olarak Üretim Biçimi başlıkları üzerinden analiz edilerek filmlerin ve yönetmenin aksanlı sinema kategorisinde yer alıp alamayacağı tespit edilebilmektedir. Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümünde Türkiye'den en çok göç alan ülkeler arasında başı çeken İtalya, Fransa, Avusturya, Belçika'da sinema üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu ve içinde self oryantalist öğeler barındıran konulu ve belgesel filmler incelenmiştir. Filmler incelenerek Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinema içerisinde nerede durduğu ve filmlerin aksanlı sinema içerisine dahil olup olamadığı tespit edilerek bir harita çıkartılmak amaçlanmıştır. Örneklem olarak İtalya'dan Ferzan Özpetek, Fransa'dan Deniz Gamze Ergüven, Avusturya'dan Umut Dağ ve Belçika'dan Volkan Üce'nin çekmiş oldukları filmler Naficy'nin belirttiği tablo üzerinden incelendiğinde yönetmenlerin belirli ortak temalar etrafında film ürettiği ve aksanlı sinema ürünü verdiği tespit edilmiştir. Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin çalışmanın ikinci bölümünde incelenen filmleri analiz edildiğinde klostrofobik mekân, vatan manzarası, çok dillilik, çok kültürlülük, epistolar, geleneksel kodlar, sınırdan geçmeye ait alanlar, yabancılaşma, kimlik arayışı, ev/yurt arama yolculuğu, evsizlik, eve/yurda dönüş, hibrit- "tireli" karakterler, aksanlı konuşma, gösterim alanları, ortak yapım olma gibi belirli başlıklardaki özellikleri sıklıkla kullandıkları tespit edilmektedir. Aksanlı sinema unsurları arasında yer alan bu başlıkların filmlerde yer alması Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinema içerisinde film ürettiklerini göstermektedir. Yönetmenler film üretirken tercih ettikleri aksanlı sinema unsurlarında benzer özellikleri taşıdığı gözlemlenmektedir.

Türkiye'den yurt dışına göçün en yoğun olduğu ülke Almanya'dır. Almanya, 1961 yılından başlayarak uzun yıllar göç almış, ilerleyen dönemlerde orada çalışanlara aile birleşmesi ve vatandaşlık hakkı verilmesiyle işçi göçleri kalıcı hale gelmiştir. Almanya'da yoğun Türk nüfusunun olması ve oradaki Türkiye kökenli bireylerin Alman ve Türk kültürünü harmanlayarak bir arada yaşatmaları yeni bir kültürel yapı doğurmuştur. Bu karma yapı özellikle sanat alanında görünür hale gelerek kendini göstermiştir. Özellikle sinema bu karma yapının temsilinde ön plana çıkmaktadır. Türkiye'den Almanya'ya göç eden bireylerin devamında gelen ikinci kuşak bireyler sinema ile yakın ilişkiler kurmuş Türk-Alman sineması adı verilen yeni bir sinema anlayışını ortaya çıkarmıştır. İki kültürden beslenerek ortaya çıkan "tireli" çok kültürlü yapıyı Naficy'nin açıkladığı aksanlı sinema kavramı üzerinden açıklanabilmektedir. Naficy'nin ortaya koyduğu aksanlı sinema kavramının yanında aksanlı sinema ve self oryantalizm ilişkisini ortaya çıkarmak amacıyla Almanya'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin filmleri analiz edilmiştir. Naficy'den farklı olarak aksanlı sinema kavramı içerisine ideolojik söylem olarak self oryantalizmin dahil edilmesi ile aksanlı sinema kavramının çerçevesi

genişletilecektir. Naficy'nın açıklamış olduğu kavramın üretim sürecinde self oryantalizmi ortaya çıkarttığı örnek film analizleri ile gözler önüne serilmiştir. Bu çalışmada aksanlı sinema ve self oryantalizm kavramı bir araya getirilerek ideolojik bir süreç olan aksanlı sinemanın temsil düzleminde self oryantalizm ile ilişkili olduğu gösterilmiştir.

Çalışmanın analiz kısmını oluşturan üçüncü bölümde Türkiye'den Almaya'ya göç etmiş ikinci kuşak yönetmenlerin filmleri self oryantalist bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Eleştirel söylem analizi ile Fatih Akın *Yaşamın Kıyısında*, Yılmaz Arslan *Yara*, Hüseyin Tabak *Güzelliğin On Par' Etmez*, Sinan Akkuş *3 Türk 1 Bebek*, Yasemin Şamdereli *Almanya'ya Hoşgeldiniz*, İlker Çatak *Söz Senettir*, Buket Alakuş *Acı Soslu Hans* filmleri Naficy'den referans alınarak self oryantalist öğeleri belirlemek için oluşturulan tablo ile analiz edilmiştir. Yedi filmin analizi sonucunda Türkiye'den Almanya'ya göçüp orada aktif şekilde film üretimi yapan ikinci kuşak Türkiye kökenli bireylerin çekmiş olduğu filmlerde belirli ortak oryantalist temsillerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Filmler izlenip eleştirel söylem analizi ile analiz edildiğinde filmlerde kullanılan temsil şekli ve Türkiye üzerine yapılan bazı etiketlemelerin kendini tekrarladığı tespit edilmiştir. Farklı yıllarda ve farklı türlerde çekilen filmlerin içerisine yerleştirilen belirli etiketlemeler ile yönetmenlerin Batı'nın bakışında Türkiye'yi imlediği analizler sonucunda ortaya çıkartılmıştır. Batı'nın bakışında oryantalist etiketlemeler yapan, kendi coğrafyasına yabancı olmayan bir bireyin bu temsilleri gerçekleştirmesi self oryantalizmdir. Almanya'da üretim yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu filmler incelendiğinde tercih edilen Türkiye-Doğu etikelemelerini birkaç maddede sıralamak gerekirse şu şekildedir;

Almanya'ya Hoşgeldiniz, Acı Soslu Hans filmleri dışında kalan filmler çokdilli yapıya sahiptir. Filmlerin neredeyse tamamında çokdilli, çok kültürlü yapı mevcuttur. Çokkültürlü yapısı ise filmlerin tamamında mevcuttur. Üçüncü bölümde ismi geçen filmlerin tamamında birçok ulustan karakterler yer almaktadır. Ayrıca filmin üretim aşamasında da çok kültürlü yapı kendini göstermektedir.

Filmdeki birçok karakter "tireli" kimlik yapısına sahiptir. Özellikle Türkiye'den Almanya'ya göç eden 2. kuşak ve 3. kuşak göçmen olan bireylerde bu "tireli" kimlik belirgin şekilde varlığını sürdürmektedir. Filmlerin büyük çoğunluğunda"tireli" kimliğe sahip 2. kuşak ve 3. kuşak göçmenler başroldür. Örneğin *Yaşamın Kıyısında* filmindeki Nejat, *Yara* filminde Hülya ve yakın arkadaşı, *Güzelliğin On Par'Etmez* filminde Komşu Cem, *3 Türk 1 Bebek* filminde Mesut, Sami ve Celal kardeşler, *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde torun Cenk tireli kimliğe sahiptir. Tireli kimliğe sahip karakterlerin başrolde olması aksanlı sinema vurgusunu güçlendirmekle birlikte yönetmenlerin iki kültür arasında kalma halini bir mesele haline getirdiğini göstermektedir. Tireli kimliğe sahip bireylerin bakış açısından verilen olay örgüsü sayesinde yönetmen izleyiciyi kendi konumuna

getirmeyi başarmaktadır. Tireli karaklerlerin başrolde yer alması filmleri belirli oranda otobiyografik özellikler yüklemeyi mümkün kılmaktadır.

Filmlerdeki self oryantalist temsiller filmin türüne göre değişmektedir. Komedi, romantik türü altında çekilen filmlerde genel olarak tercih edilen self oryantalist temsil Türkiye'nin Doğu ülkesi olarak Batı'ya göre geri kalmış, muhazakar, eril olduğudur. Bu türe örnek filmler *Acı Soslu Hans, 3 Türk 1 Bebek, Almanya'ya Hoşgeldiniz*'dir. Dram türünde geçen filmlerde ise Kürt meselesi ve Türkiye'de yaşanan etnik problemler üzerinden Doğu'nun yani Türkiye'nin despotluğu ve Türkiye'de can güvenliğinin olmadığının vurgusu yapılmaktadır. *Söz Sennetir, Güzelliğin On Par' Etmez, Yara, Yaşamın Kıyısında* filmleri ağır atmosfer içinde etnik problemlerin işlendiği ve tekinsiz Türkiye imajının vurgulandığı filmlerdir. Türkiye belirli dönemlerde işaret edilen sosyal ve siyasal problemleri yaşamıştır. İsmi geçen filmlerde bu olaylar üzerinden inşa edilen "Doğu despottur" imajı self oryantalisttir. Filmde yer alan karakterlerin kimlik özellikleri ve inançları üzerinden yapılan etiketlemeler oryantalisttir. Ulus kimliği üzerinde kendi ülkesinin ötekisi olarak temsil edilen kişilerin öteki olma durumu filmlerde bilinçli olarak ön plana çıkartılmakta ve "Doğu despottur" söylemini vurgulamaktadır. Batı tarafından vurgulanan mikro kimlikler içerisinde yer alan Kürt kimliği Türkiye'nin ötekisi olarak Batı tarafından işaretlenmektedir. *Güzelliğin On Par Etmez* filminde Veysel'in babasının kimlik mücadelesi için dağa çıktığını belirtmesi ve ülkede varolan baskı nedeniyle iltica etmeleri, *Yaşamın Kıyısında* filminde Ayten karakteri siyasi kimliği-aktivist kimliği nedeniyle ülkeyi terk etmesi, annesi Yeter'in eşini Maraş Olaylarında kaybettiğini belirtmesi ve filmin ikinci bölümünde komiser ile Nejat arasında geçen kürt kimliğine yönelik ön yargı ve etiketlemeler barındıran konuşma ile Türkiye'nin yani Doğu'nun ötekiyle olan olumsuz ilişkisi görünür hale getirilmiştir. Bu olumsuz temsilin karşısında Batı'nın ötekisi olan ülkelerinde barındırdıkları göçmenlerin yaşantıları ve yaşadıkları karşıtlık olarak verilmiştir.

Bazı geleneksel kodlar self oryantalist işaret olarak filmlerde kullanılmaktadır. Bu işaretler; *Acı Soslu Hans, 3 Türk 1 Bebek, Almanya'ya Hoşgelniz* filminde duvar halısı, *Söz Senettir, 3 Türk 1 Bebek* filminde Türk kahvesi, *Acı Soslu Hans, 3 Türk 1 Bebek, Güzelliğin On Par' Etmez* filmleinde çay, *Almanya'ya Hoşgeldiniz, Yara, Acı Soslu Hans* filmlerinde aile sofrası-yer sofrası, *Almanya'ya Hoşgeldiniz, Acı Soslu Hans* filminde gidenin arkasından su dökme, *Yaşamın Kıyısında, Yara* filminde rakı vb.'dir. Belirtilen bu geleneksel kodlar kültürel bir değer olarak oryantalist özellik taşımasa dahi Batı tarafından Doğu toplumunu vurgulamak için bu tür öğeleri işaretleme aracı olarak tercih edilmesi ve toplumu tanımlayıcı araç olarak kullanılması oryantalisttir.

Almanya'ya Hoşgeldiniz, Yaşamın Kıyısında Söz Senettir ve Yara filmlerde olduğu gibi Doğulu bireyler olarak temsil edilen Türkiye kökenli karakterler İslam dinini benimsemeleri nedeniyle

muhazakardır. *Almanya'ya Hoşgeldiniz ve 3 Türk 1 Bebek* filmlerinde olduğu şekilde İslam dinine inanan Türkiye kökenli bireyler dini inançları nedeniyle İslami terör örgütleri ile ilişkilendirilmektedir. Bu tarz temsil 11 Eylül 2001 yılında İkiz Kulelere yapılan saldırı ile doğrudan alakalıdır. İslami terör örgütlerinin gerçekleştirdiği bu saldırı sonrasında Müslüman bireylere bakış ve filmlerde Müslüman bireylerin temsili olumsuz anlamda değişmiştir. İsmi geçen filmlerde ağırlıklı olarak şaka üzerinden bu tarz etiketlendirmeler yapılmış olsa dahi Yasemin Şamdereli ve Sinan Akkuş'un tercih ettiği bu temsil Batı'nın Doğu ve İslam dini için kullandığı oryantalist etiketleme ile benzerdir. Türkiye, Doğu coğrafyasında yer aldığı için Doğu olarak imlenmektedir. Doğu olarak imlenen ülkenin dini inancı olarak İslam dini kabul edilmektedir. Batılı bakışa göre İslamiyet muhafazakarlığı beraberinde getirmektedir ve muhafazakarlık vurgusunun filmlerde yapılması self oryantalisttir.

Batı Türkiye'yi belirli etiketlemelere maruz bırakmaktadır. Türkiye, Doğu ülkesi ve İslam dinine bağlı olduğu için muhafazakar tutum, eril söylem ve kadının örtünmesini gerekli görmektedir. İslamiyet üzerine vurgu yapılan filmler olan *Acı Soslu Hans, Söz Senettir, Güzelliğin On Par' Etmez, Almanya'ya Hoşgeldiniz* ve *Yara* filmlerinin neredeyse bütün sahnelerinde kadın bedeni üzerine müdahale edilme söz konusudur. Örneğin *Acı Soslu Hans* filminde Hatice karakteri daha kapalı kıyafetler giymesi konusunda film süresince uyarılmaktadır. *Yara* filminde Hülya karakteri baygınlık geçirdikten sonra kaldığı köy evinde kadınlar Hülya'nın başını örtmeye çalışmakta ve başını örtmektedirler. Doğu'ya karşı önemli oryantalist bakışlardan biri olan ataerkil bakış, kadının ikinci planda olması ve kadının ulvi işinin ev hizmeti olması fikri filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Dünya genelinde Doğu-Batı fark etmeksizin ataerkil düşünce yaygındır. Batı Doğu'ya atfettiği bu eril bakışı kendi yapmıyormuşçasına yalnız Doğulu ülkelerde olduğunu vurgulaması oryantalisttir. Batı'nın kendini dışarıda bırakarak Doğuyu yani film aracılığıyla Türkiye'yi işaretlemesi oryantalisttir. Bu bakışı, Türkiye kökenli yönetmenin kabul ederek eserlerinde yer vermesi self oryantalisttir.

Türkiye kökenli olan bireyler Doğulu etiketine maruz bırakıldığı için cinsellik düşkünü olarak tasvir edilmektedir. *Yaşamın Kıyısında* filminde Ali Aksu karakterinin kullandığı cinsiyetçi dil, Yeter karakteri ile yaşadıkları, oğlu Nejat ile girdiği diyaloglar ile cinsellik düşkünü Doğulu birey temsili yinelemektedir. *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde torun Canan'ın metroda şahit olduğu Alman kadının çok çocuklu Doğulu aile için kurduğu cümleler, cinsellik düşkünü Doğulu ve kalabalık çocuklu aile vurgusunu yinelemektedir. *3 Türk 1 Bebek* filminde Celal karakterine hastanedeki Türkiye kökenli hemşirenin biz çocuk bakmayı biliriz cümlesini kurması tekrardan bu tarz temsil şekline vurgudur.

Oryantalist söylemin temelini oluşturan Batı'nın ötekisi olma hali ve bu bakışa bağlı olarak eğitim, bilgi konularında geride kalmış olma, Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin çektiği filmlerde açıkça vurgulanmaktır. *Söz Senettir* filmde Baran karakterinin filmin sonunda ülkesine geri

dönüp havalimanında çalışmaya başlaması, *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde babanın Alman disiplini üzerinde durması yani yönetmenlerin çektikleri filmlerin merkezine yerleştirdikleri karakterlerin Almanya'ya yani Batı'ya gelerek iş/ zanaat öğrendikleri hikayesini koyması bu düşünceyi güçlendirmektedir. 1960'lı yıllarda dış göç hareketi ile belirli göçler yaşanmıştır. Fakat ismi geçen filmlerde Batı'nın konumlandırıldığı yer oryantalisttir. Almanya'da iş öğrenen Türkiye kökenli göçmenler Türkiye'ye döndüklerinde Almanya'da öğrendikleri sayesinde iş konusunda uzman olarak gösterilmektedir. Yönetmenlerin tercih ettikleri üstten bakış ve temsil şekilleri, Batı'nın Doğu karşısındaki bilgi üstünlüğünü yineleyerek self oryantalist olarak söylemi devam ettirmektedir.

Doğu olarak işaretlenen Türkiye Batı'nın ötekisidir ve yargının adil yürümediği, yolsuzlukların belirgin olduğu ülke olarak temsil edilmektedir. *Yaşamın Kıyısında* filminde Charlotte, Türkiye'de edindiği tecrübeler doğrultusunda Türkiye'deki yasal süreçleri ve adalet anlayışını Almanya ile karşılaştırarak sorgulamaktadır. Charlotte, Ayten'i hapisten çıkarmaya çalışırken karşılaştığı yasal sıkıntılar ile kendi ülkesi ile Türkiye'yi karşılaştımaktadır. *Güzelliğin On Par Etmez* filminde Veysel'in annesinin görevliler ile konuşmasında yargı yoluyla aklansalar dahi toplum vicdanı düzeyinde aklanmanın olmadığının belirtilmesi, *Yara* filminde karakolda geçen sahnede, Hülya'nın sağlıklı şekilde sorgulanmaması örnekleri ile Türkiye'deki bu yargı ve adalet düzeni Almanya yani Batı ile karşılaştırılmaktadır. Bu karşılaştırma sonrasında aradaki fark verilen sahneler ile belirgin hale getirilmektedir. Bu nedenle Türkiye yani Doğu tekinsiz yer olarak işaretlenmektedir.

Filmlerin Türkiye'de geçen sahnelerinin büyük çoğunluğu geniş plan çekimlerle verilmektedir. *Yara, Söz Senettir, Almanya'ya Hoşgeldiniz ve Yaşamın Kıyısında* filmlerinde geniş plan çekimlerle Anadolu'nun bozkır toprakları gösterilmektedir. Anadolu keşfedilecek hazır mekan olarak oryatalist Batılı'nın gözünde olduğu gibi self oryantalist şekilde Türkiye kökenli yönetmen tarafından gösterilmektedir. Anadolu'da geçen sahnelerin büyük çoğunluğu yollarda ya da köylerde geçmektedir. Köyler medeniyetin olmadığı, teknolojinin kısıtlı olduğu kurak mekanlar olarak tasvir edilmektedir. Oryantalist söylemde sıklıkla Doğu için tasvir edilen Batı'nın modernliğinden uzak geri kalmış olma hali Anadolu'nun köylerine ve evlerine giren kamera ile gösterilmektedir.

Anadolu haricinde genel olarak filmlerde tercih edilen şehir/yer İstanbul'dur. Filmlerin İstanbul'da geçen sahnelerinde İstanbul'a yani Doğu'ya gelen Batılı'nın Doğuyu yani İstanbul'u Batı'nın gözünden keşfetmesi verilmektedir. *Yaşamın Kıyısında* filminde Nejat ve Charlotte'nin sokaklarda dolaşması ile bu söylem güçlenmektedir.

Fatih Akın'ın yönetmenliğinde çekilen *Yaşamın Kıyısında, Duvara Karşı, Temmuzda, İstanbul Hatırası: Köprüleri Geçmek* ve ikinci bölümde aksanlı sinema bağlamında incelenen yönetmenlerden biri olan Ferzan Özpetek'in çektiği *Hamam, Harem Suare* ve *İstanbul Kırımızısı* filmlerinde Boğaz,

İstanbul Köprüsü, Galata Köprüsü, Topkapı Sarayı, Kapalı Çarşı, Ayasofya, Eminönü, Taksim, Balat gibi ikonlaşmış mekanlar kullanılmaktadır. Batı tarafından İstanbul dendiğinde ve cazibe merkezi olarak tursitler için çekici hale getirilen bu yerler filmde gösterilmektedir. İsmi geçen yerler stereotip mekan olarak temsil edilmekte self oryantalist bir silüette yansıtılmaktadır. Turistik mekanların dışında İstanbul temsili Batılı oryantalist metinlerde olduğu gibi arka sokakların gösterilmesi ile yapılmaktadır. İstanbul'da geçen sahnelerin genelinde İstanbul, Batı'nın oryantalist metinlerinde tasvir edilen insan kalabalığı ve yığınların olduğu kargaşa mekanı olarak gösterilmektedir. *Yaşamın Kıyısında* filminde Ayten karakterinin Taksim'deki sekansı gibi kalabalık mekanlar Doğu için işaretlenen önemli oryantalist temsillerden biridir. İstanbul'da geçen sahnelerde kalabalık mekanların tercih edilmesi self oryantalizmi vurgulamak içindir. Metropol olarak adlandırılan ve birçok iş merkezi, eğlence mekanını içinde barındıran günlük hayatın gerçeği olan İstanbul görüntüleri filmde yer almamaktadır.

Türkiye'nin sergilendiği *Almanya'ya Hoşgeldiniz, Söz Senettir, Yaşamın Kıyısında,Yara, İstanbul Bahçesi* ve *İstanbul Hatırası: Köprüleri Geçmek, Evet I Do vb.* filmlerinde ve ikinci bölümde aksanlı sinema bağlamında incelenen *Mustang* filminin sahnelerinde ve ismi geçen yönetmenlerin filmlerinde cami ve ezan kullanılmaktadır. Cami ve ezan yönetmenler tarafından Türkiye için tercih edilen bir temsil öğesi haline gelmektedir.

Batı'nın yaptığı oryantalist çalışmalar ile Doğu'nun üzerinden peçesini kaldıran sanatçılar, Osmanlı sarayı ve İstanbul temsillerinde harem ve hamam motiflerini sıklıkla kullanarak yasak olan bölgeyi kendi fantezi dünyalarında inşa etmiştir. İkinci bölümde aksanlı sinema ürünü veren Ferzan Özpetek *Hamam, Harem Suare* filmlerinde ve üçüncü bölümdeki *Acı Soslu Hans* filminde Türkiye'nin konu edildiği sahnelerde hamam ve harem motifi kullanılmaktadır. Yönetmenlerin bilinçli şekilde bu öğelere başvurmaları ve sahneleri egzotik bir atmosfer içinde seçmeleri self oryantalisttir.

Filmlerde Doğu ile özdeşleştirilen oryantalist vurmalı müziklere sıklıkla yer verilmektedir. *Acı Soslu Hans, Güzelliğin On Par' Etmez, İstanbul Hatıraları: Köprüleri Geçmek, Almanya'ya Hoşgeldiniz* filmleri ve ikinci bölümde analiz edilen *Hamam, Harem Suare, Kuma, Arafta* filmlerinde bu seslere rastlanmaktadır.

Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu ikinci ve üçüncü bölümde ismi geçen *Yaşamın Kıyısında, Mustang, Arafta* filmlerinde dönemin siyasal söylemleri yer bulmaktadır. Örneğin *Yaşamın Kıyısında* filminin çekildiği dönemde Türkiye'nin Avrupa Birliği uyum sürecince olmasının vurgusu yapılmaktadır. *Mustang* filminde dönemin Türkiye'sinden tartışılan "kadın kahkahası", "gezi olayları" gibi siyasal ve toplumsal iklimle ilişkili temsiler yer almıştır. *Arafta* filminde de gezi olayları ile alakalı siyasal ve toplumsal iklim yer almaktadır.

Kısaca özetlenen self oryantalist temsiller, 3. bölümde analiz edilen yönetmenlerin filmleri ve ikinci bölümde incelenen Türkiye kökenli yönetmenlerin çektiği filmlerde benzer şekilde kendini göstermektedir. Ayrıntılı olarak incelenen 7 film ve isimi geçen diğer filmler, 11 farklı yönetmen tarafından çekilmiştir. Filmlerde yönetmenlerin kullandıkları ortak temsiller klasik oryantalist Batı bakışı ile örtüşmektedir. Yönetmenlerin Batı bakışında alt metni doldurmadan yer verdiği etiketlemeler ile Türkiye belirli standart kalıplar üzerinden okunmaktadır. Belirli değer yargıları içerisinde değerlendirilen kültürel öğeler, kültür öğesi yerine işaretleme aracı olarak kullanıldığı zaman oryantalist bakış olmaktadır. Almanya'ya göç eden Türkiye kökenli yönetmenlerin sinemasında bazı kültürel değerler işaretleme aracı olarak kullanılmıştır. Bu tarz kullanım self oryantalizme neden olmaktadır. Almanya'da çekilen filmlerde yönetmenlerin tercih ettiği self oryantalist tutumla ikinci bölümde analiz edilen Avrupa ülkelerdeki Türkiye kökenli yönetmenlerin çektiği filmlerde benzer self oryantalist temsillere rastlanmıştır. Batı coğrafyasında bulunan ülkeler için Doğu, ülke fark etmeksizin belirli standartlara oturtulmuş çerçeve stereotiplerden oluşan bir bölgedir. Türkiye coğrafyası Batı tarafından Doğu kabul edildiği için Batı tarafından kurgulanan mekanlar arasındadır. Batı tarafından ya da Batı desteği ile Doğulu bireyler tarafından Türkiye'ye belirli özellikler yüklemektedir. Ülke ve birey fark etmeksizin Türkiye'nin yani Doğu'nun temsil ediliş şekli benzerdir.

Türkiye'den Almanya'ya göç eden Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu filmler Naficy'nin aksanlı sinema öğeleri ve self oryantalizm içerisinde değerlendirildiğinde filmlerde aksanlı sinema öğeleri ve self oryantalist temsillere rastlanmıştır. Analiz edilen yönetmenlerin geçmişleri, röportajları incelenip ulaşılabilinen filmleri izlendiğinde çarpıcı bir sonuca ulaşılmıştır. Yönetmenlerin birçoğu film üretimine başladıkları ilk dönemlerde self oryantalist temsilleri daha yoğun kullanmıştır. Yönetmenler yavaş yavaş finansal özgürlük kazandığında filmlerindeki oryantalist bakış açısında azalmalar tespit edilmektedir. Örneğin Fatih Akın'ın çekmiş olduğu ilk dönem filmleri ve son dönem filmleri arasında oryantalist tutum açısından gözle görülür azalma mevcuttur. Bu değişim doğrudan finansla alakalı olduğu gibi yönetmenin günden güne ismini duyurarak kendini kanıtlaması ile alakalıdır. Analiz edilen filmlere bakıldığında alınan fon desteklerinin de temsili etkilediği yorumu yapılabilmektedir. Yönetmenler tarafından çekilen filmlerin yapımcılarına bakıldığında neredeyse tamamı ortak yapımcılardan veya üretimin gerçekleştiği ülkenin yapımcılarından oluşmaktadır. Yönetmenler film çekerken Türkiye'deki yapımcılarından nerdeyse hiç destek almamaktadır. Üretimin gerçekleştiği ülkeden alınan finansal desteğin haricinde yönetmenin bireysel olanaklarına dayanarak filmin yapım aşaması tamamlanmaktadır.

Oryantalizmde olduğu gibi bilgiyi elinde bulunduran Batı, Batılı yapımcılar tarafından çekilen filmlerde finans gücünü kullanarak tekrardan Doğuyu kurgulama imkanını kendinde bulabilmektedir.

Aynı şekilde dağıtım ağını elinde bulunduran Batı, elinde bulundurduğu dağıtım ve gösterim ağı sayesinde çekilen filmleri istediği yerlerde gösterime sokabileceği için yönetmenler Batı beğenisine erişme kaygısı ile film üretebilmektedir. Yönetmenlerin yaşamış olduğu bu kaygı onları self oryantalist temsile sürüklemektedir. Çalışmanın başında araştırmanın sorunu olarak belirtilen "Aksanlı sinema içerisinde yer alan Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerde self oryantalist yönelimler var mıdır? Var ise sinemanın anlatı dili olan diyalog, mekân, karakter, çerçeve kullanımı ile self oryantalist temsil ne şekilde üretilmektedir?" sorusunun cevabı ikinci ve üçüncü bölümde yapılan analizlerle ortaya konmuştur. Araştırmanın amacı içerisinde yer alan Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemasının ve Almanya'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin sinemasında self oryantalizmin nedenlerini ve temsil şekillerini ortaya çıkartmak için sorulan soruların cevabı ikinci ve üçüncü bölümdeki film analizleri ile verilmiştir. Bu analizler sonucunda Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerin Naficy'nin belirttiği aksanlı stilin unsurlarını karşıladığı ve Almanya'da film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin belirli ortak self oryantalist temsillere ve söylemlere başvurarak Türkiye'yi ve toplumu yorumladığı tespit edilmiştir. İsmi geçen yönetmenlerin yaşadıkları ülkede film üretimi birçok değişkene bağlı olmakla birlikte ekonomik, sosyolojik, politik ve kültürel değerler ideolojik söylem üretimine neden olabilmektedir. Yönetmenler üzerindeki bu değerler ve kimi zaman filmin üretim aşamasının ekonomik ayağında yaşanan sıkıntılar ve talepler doğrultusunda ya da yönetmenlerin iki kültür arasında oluşturduğu melez/ "tireli" kimlik yapısı ile self oryantalist temsile başvurmaktadır.

Avrupa'daki Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemasını kapsayan bu çalışma yeni çalışmalara kapı aralamaktadır. Türkiye kökenli yönetmenlerin aksanlı sinemasına ilişkin sınırlı çalışmaların olması ileride bu konu ile alakalı çalışma yapacak bireyler için uygun ve özgün çalışma alanı yaratmaktadır. Ayrıca self oryantalizm kavramının ülkemizde yeni yeni görünür hale gelmesi nedeniyle bu kavram ve sinemayı harmanlayan çalışmalar literatüre katkı sağlayacaktır. Bu çalışmaya ek olarak farklı ülkelerde üretim yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin sineması sosyal ve kültürel dinamikler referans alınarak incelenebilir. Ayrıca self oryantalizm kavramı Türk sineması üzerine ve yönetmen sineması üzerine gerçekleştirilebilir.

Kaynakça

Abisel, N. (2010). *Popüler Sinema ve Türler* . İstanbul: Alan Yayıncılık.

Adanır, E. Ö., & İleri, B. (2013). Oryantalist Resimlerde Türk Halıları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(10), 71-80.

Adanır, O. (2001). Occidentalisme! *Doğu Batı*(14), 97-102.

Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi.* (N. Ülner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Aka, H. B., & Nişancı, E. (2015). Neo Oryantalizm ve Orta Doğuyu Anlamak. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi, 5*(9), 9-26.

Akan, S. (2016). Polonyi'nin Modern İktisatın İnsan Anlayışına Eleştirileri. *İnsan ve Toplum, 5*(10), 93-111.

Akın, F. (2013). *Sinema, Benim Memleketim Filmlerimin Öyküsü.* (B. Tut, Çev.) İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Akkuş, S. (2012, 12 11). Yönetmen Sinan Akkuş'un hikâyesi. (D. Türkçe, Röportaj Yapan) https://www.facebook.com/dwturkce/videos/y%C3%B6netmen-sinan-akku%C5%9Fun-hik%C3%A2yesi/10151271555724437/ adresinden alındı

Akman, E. (2009). Türk ve Dünya Kültüründeki Su Kültütürü Üzerine Düşünceler. *Kastamonu Eğitim Dergisi, 10*(1), 1-10.

Aksoy, Z. (2012). Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5*(20), 292-303.

Aktürk, H. (2015). Alevilik Araştırmalarında Self Oryantalist Tutum. *Ekev Akademi Dergisi, 19*(6), 51-67.

Alan, S. (2016). Bekir Fahri (idiz) 'in "Jönler" Romanında Oryantalizm İzleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 5*(4), 1823-1840.

al-Azm, S. J. (2020, 10 02). *Orientalism and Orientalism in Reserve*. Europe Solidaire Sans Frontières: http://www.europe-solidaire.org/spip.php?article20360 adresinden alındı

Appadurai, A. (1998). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Londan: University of Minnesota Press.

Armes, R. (2010). *Arab Filmmakers of the Middle East a Dictionary.* Indiana: University Press.

Asutay, H., & Atik, O. (2012). Fatih Akın'ın "Kurz Und Schmerzlos" Filminde Türk- Alman Gençlik Altkültürlerinin Yansımaları. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks, 4*(2), 37-51.

Avusturya'dan Kuma. (12, 10 2021). DW: (https://www.dw.com/tr/avusturyadan-kuma/a-15744886) adresinden alındı

Ayan, E. (2019). Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Orhan Pamuk'un Anlatıları Üzerine Bir İnceleme. *Yeni Türkiye Edebiyatı Araştırmaları, 11*(21), 38-59.

Ayas, O. G. (2014). Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*(40), 189-221.

Ayas, O. G. (2014). Kemalizm Oryantalizm ve Osmanlı Türk Müziği. *Muhafazakar Düşünce: Muhafazakarlık, 10*(40), 189-230.

Aytemiz, P. (2016). The Uncanny Homes of Fatih Akın's Head-On. *Sinecine, 7*(7), 45-61.

Aziz, A. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri.* İstanbul: Nobel Yayınları.

Bagley, P. M. (2004). The Cosmopolitan Writer on the Orient Express: Leaving Turkey for Germany. *Mediterranean Studies*(13), 211-219.

Balibar, E. (. (2020, 10 26). *Felsefi Antropolojiden Sosyal Ontolojiye ve Yeniden Felsefi Antropolojiye: Marx'ın Feurbach Üzerine Altıncı Teziyle Ne Yapacağız?* Ayrıntı Dergi: https://ayrintidergi.com.tr/felsefi-antropolojiden-sosyal-ontolojiye-ve-yeniden-felsefi-antropolojiye-marxin-feuerbach-uzerine-altinci-teziyle-ne-yapacagiz/ adresinden alındı

Başkurt, İ. (2009). Almanya'da Yaşayan Türk Göçmenlerin Kimlik Problemi. *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, 12*(2), 81-94.

Bauman, Z. (2005). Farklılık İçinde Birlik. Z. Bauman içinde, *Bireyselleşmiş Toplum* (s. 106-122). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Behrens, V., & Töteberg, M. (2013). *Fatih Akın Sinema, Benim Memleketim.* (B. Tut, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.

Beyazyüz, S. (2018). Oryantalizm, Batıcılık ve Modernleşme Kavramları Üzerinden Türk Sinemasına Bir Bakış. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(2), 125-151.

Bezci, B., & Çifci, Y. (2012). Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme. *Akademik İncelemeler Dergisi, 7*(1), 139-166.

Bilgici, Y. (2021, 10 11). *Fransa'nın yeni Türk yıldızı: Deniz Gamze Ergüven*. Radikal Gazetesi: http://www.radikal.com.tr/kultur/fransanin-yeniturk- yildizi-deniz-gamze-erguven-1440357/ adresinden alındı

Bloor, M., & Bloor, T. (2007). *The Practice of Critical Discourse Analysis.* Great Britain: Hodder Arnold.

Bourse, M. (2009). *Melezliğe Övgü.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Boztemur, R. (2002). Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm. *Doğu Batı, 5*(20), 135-153.

Bulaç, A. (1995). Ötekinin Kimliği ve İmajı. *Birikim Dergisi*(71-72), 76-80.

Bulut, Y. (2006). II. DÜnya Savaşı Sonrasında Oryantalist Çalışmalar. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 3*(12), 81-111.

Büyükkantarcıoğlu, N. (2006). *Toplumsal Gerçeklik ve Dil.* Ankara: Multilingual Yayınları.

Cerrahoğlu, İ. (1989). Oryantalizm ve Batıda Kur'an ve Kur'an İlimleri Üzerine Araştırmalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 31*(1), 95-136.

Chaudhuri, S. (2007). *Contemporary World Cinema: Europe.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Chiang, Y.-c. (2004). Chinese Students Educated in the United States and the Emergence of Chinese Orientalism in the Early Twentieth Century. *Taiwan Journal of East Asian Studies, 1*(2), 37-76.

Connolly, W. H. (1995), Kimlik ve Farklılık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics.* Victoria: Blacwell Publishing.

Çelik, C. (2008). Almanya'da Türkler: Sürekli Yabancılık, Kültürel Çatışma ve Din. *Milel ve Nihal inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi, 5*(3), 105-142.

Çetinkaya, B. A. (2009). Batı'daki "Sürgün" Doğulu/ Yabancı Edward Said'in Gözüyle Oryantalizm - "Öteki"nin Tanımlanması-. *Şarkiyat İlmi Araştırmaları Dergisi*(1), 3-23.

Çetinkaya, B. A. (2009). Batı'daki "Sürgün" Doğulu/Yabancı Edward Said'in Gözüyle Oryantalizm "Öteki"nin Tanımlanması. *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*(1), 3-23.

Çiftci, Y. (2013). *Self Oryantalizm ve Türkiye'de Kürtler.* Ankara: Orient Yayınları.

Çıkman, A. (2002). Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi. *Doğu Batı, 5*(20), 181-199.

Çırakman, A. (2002). Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi. *Doğu Batı, 5*(20), 181-199.

Çoruk, A. Ş. (2007a). Oryantalizm Üzerine Notlar. *Sosyal Bilimler Dergisi, 9*(2), 193-204.

Çoruk, A. Ş. (2007b). Oryantalizmin Sergüzeşt'i. *Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi, 36*(36), 79-100.

Day, K. K. (2001). Cinema in Lebanon, Syria,Iraq and Kuwait. O. Leaman (der.) içinde, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Cinema* (s. 364-405). London: Routledge.

Deliormanlı, E. (2006). Fatih Akın'ın "Aksanlı" sineması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi*. Ankara Üniversitesi.

Devran, Y. (2010). *Haber Söylem İdeoloji.* İstanbul: Başlık Yayın Grubu.

Dirlik, A. (1996). Chinese History and the Question of Orientalism. *History and Theory, 35*(4), 96-118.

Doyuran, L. (2018). Medyatik Bir Çalışma Alanı Olarak Eleştirel Söylem Çözümlemesi (Televizyon Dizileri Örneğinde). *Erciyes İletişim Dergisi, 5*(4), 301-323.

Dufoix, S. (2011). *Diasporalar.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.

Edgar, M. (2005). On the Ambiguous Meaning of Otherness in Totality And Infinity. *Journal of the British Society for Phenomenology, 36*(1), 55-75.

Elliott, R. (1996). Discourse analysis: exploring action, function and conflict in social texts. *Marketing Intelligence & Planning, 14*(6), 65-68.

Erdem, B. K. (2019). Freudyen Teorideki "Tekinsizlik" Olgusunun Türk Modernleşmesinde Darbeleri Mümkün Klan Obskürantist ve Self Oryantalist Tututumlarla İlişkiselliği Üzerinden Okunması. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 77-97.

Erkan, H. (2009). *Hollywood SİnemasındaOryantalizm.* İstanbul: Kırmızı Kedi.

Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study Of Language.* New York: Routledge.

Fatih Akın Biyografisi . (2021, 10 1). http://www.biyografi.info/kisi/fatih-akin adresinden alındı

Feighery, W. G. (2012). Tourism and self Orientalism in Women: a critical discourse analysis. *Critical Discouse Studies, 9*(3), 269-284.

Finkielkraut, A. (1995). *Sevginin Bilgeliği.* (A. Ekmekçi, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foulquie, P. (1967). *Varoluş Felsefesi.* (N. Topçu, Çev.) İstnabul: Hareket Yayınları.

Gazioğlu, E. (2012). 60'lardan 90'lara Göçmen Filmlerinde Kuşak Farklılıkları. Z. G. (Ed.) içinde, *Türk-Alman İşgücü Anlaşmasının 50. Yılında Alman Türkleri* (s. 61-76). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Germaner, S., & İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye.* İstanbul: Türk Kültürlerine Hizmet Vakfı Sanat Yayınları 4.

Golden, S. (2009). Orientalisms in East Asia: a theoretical model. *Inter Asia Papers, 12*, 1-26.

Gökdere, A. Y. (1978). *Yabancı Ülkelere İşgücü Akimi ve Türk Ekonomisi Üzerindeki Etkileri.* Ankara: İş Bankası Yayınları.

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması.* Ankara: İmge Yayınları.

Gülaçtı, İ. E. (2018). Oryantalizm'in Ellerindeki Fotoğraf: Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Fotoğrafçılığında 'Öteki'nin Mikrokozmosu Olarak Yansıması. *Art Sanat, 10*, 81-120.

Güneş, C. D. (2013). Micher Foucault'da Söylem ve İktidar. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(21), 55-69.

Güneş, S. (2013). Türk Çay Kültürü ve Ürünleri. *Milli Folklor, 24*(93), 234-251.

Habermas, J. (2012). *"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak Siyaset Kuramı Yazıları.* (İ. Aka, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Halliday, F. (1998). İslam ve Çatışma Miti. F. Halliday içinde, *İslam ve Çatışma Miti* (U. Özkırımlı, & G. Koç, Çev., s. 218-242). İstanbul: Sarmal Yayınları.

Hıdır, Ö. (2007). Silahsız Haçlı Savaşı Oryantalizm. *Eskiyeni*(4), 57-68.

Hıdıroğlu, İ., & Yıldırım , E. (2018). Fatih Akın Filmlerinde Geleneksel Simgelerin Temsili . *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1369-1385.

Hira, İ., & Yıldırım, E. (2016). Türk Televizyon Dizilerinde Oryantalist Yansımalar: Musteşem Yüzyıl Örneği. *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2*(2), 43-53.

Hüseyin Tabak. (2022, 03 08). Kamera Arkası: http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/huseyintabak.html adresinden alındı

İlker Çatak. (2022, 04 08). Kültür Akdemie Tarabya: http://kulturakademie-tarabya.de/tr/resident/ixlker-catak/ adresinden alındı

İlker Çatak. (2022, 04 08). Kısa Kes Film Festival: http://kisakes.org/tr/ilker-catak adresinden alındı

İlter, T. (2006). Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben Öteki İlişkileri ve Ensosantrizm. *Küresel İletişim Dergisi*(1), 1-14.

İnce, G. B. (2014). *Domatesi Çiçek Sananlar.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnceoğlu, Y. (2017). *Medya Nefret ve Ötekileştirme (Söyleşiler) 1. bölüm.* İstanbul: Köprü Kitap.

Kablamacı, A. D. (2013). Gurbet Ne Yana Düşer: Suyun Öte Yanına. *Kadın Araştırmaları Dergisi, 1*(12), 25-54.

Kadı, İ. H. (2002). Hollanda Şarkiyat Araştırmaları. *Doğu Batı, 5*(20), 83-111.

Kahraman, H. B. (2002). İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm. *Doğu Batı, 5*(20), 153-181.

Kalın, İ. (2018). *Ben, Öteki ve Ötesi İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Kamel, A. (2014). *1923'ten Günümüze Türk Dış Politikası ve Diplomasisi.* İstanbul: İnkılap Yayınları.

Kaplan, F. N. (2017). *Göç Kimlik Çok Kültürlülük Türk Sinemasında Almanya'ya Göç.* İstanbul: Der Yayınları.

Kaya, A. (2000). *Sıcher ın Kreuzberg Berlin'deki Küçük İstanbul Diasporada Kimliğin Oluşumu.* İstanbul: Büke Yayınları.

Keyman, E. F. (2002). Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu: 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet. *Doğu Batı, 4*(20), 11-33.

Keyman, F. (1996). Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişkiler Kuramında "Öteki" Sorunu. F. Keyman, M. Mutman, & M. Yeğenoğlu içinde, *Oryantalizm Hegomonya ve Kültürel Fark* (s. 71-107). İstanbul: İletişim Yayınları.

Keyman, F., Mutman, M., & Yeğenoğlu, M. (1996). Giriş: Dünya Nasıl Dünya Oldu. F. Keyman, M. Mutman, & M. Yeğenoğlu içinde, *Oryantalizm, Hegomonya ve Kültürel Fark* (s. 7-25). İstanbul: İletişim Yayınları.

Khatib, L. (2008). *Lebanese Cinema Imagining The Civil War Beyond.* Newyork: I.B. Tauris.

Kierkegaard, S. (2004). *Ölümcül Hastalıklar ve Umutsuzluk.* (M. Yakupoğlu, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kırel, S. (2004). Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması. N. T. (der.) içinde, *Kültürel Üretim Alanları- Renkli Atlas* (s. 99-124). İstanbul: Babil Yayınları.

Kırel, S. (2007). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. E. Biryıldız, & Z. (. Çetin Erus içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçincü Dünya Sineması* (s. 355-417). İstanbul: Es Yayınları.

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema.* İstanbul: Kırmızı Kedi.

Kıyıcı, H. (2021). ABD Terörle Mücadele Stratejilerinde Taliban Hareketi. *Demokrasi Platformu Dergisi, 10*(35), 36-63.

Ko, C. T. (2019). Self- Orientalism and inter-imperiality in Anna Kazumi Stahl Flores de un solo dia. *Latin American and Carribean Ethnic Studies, 14*(1), 70-89.

Kolker, R. P. (1999). *Yalnızlık Sineması.* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınları.

Kontny, O. (2002). Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine. *Doğu Batı, 5*(20), 117-135.

Kömeçoğlu, U. (2002). Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül. *Doğu Batı, 4*(20), 33-51.

Köprülü, M. F. (1954). XXII. Müsteşrikler Kongresi Açılış Nutku. *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, 1*(1-4), 39-42.

Köse, M., & Küçük, M. (2015). Oryantalizm ve "Öteki" Algısı. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, 1*(1), 107-127.

Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü.* (O. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kula, N., & Koluaçık , İ. (2016). Sinema ve Toplumsal BellekTürk Sinemasında Almanya'ya Dış Göç Olgusu. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 6*(15), 384-411.

Kundakçı, E. H. (2020). 2000'li Yıllarda Alman Televizyonun Komedi Furyasında Etnik Komedi Programı Was Guckst Du?! ve Türk Göçmenlerin Temsili. *Global Media Journal, 10*(20), 196-218.

Kurt, B. (2020). Farklı Kültürel Zeminlerde Benzer İfade Biçimleri: Âşıklık Geleneği ve Rap Müzik. *Folklor Akademi Dergisi, 3*(1), 16 -35.

Kuşçu, E., & Aydın, M. (2010). Dini Geleneklerin Fenomenolojisi: Wilfred Cantwell Smith Örneği. *İslam Araştırmaları Dergisi*(23), 41-58.

Kültür, N. (2017). Aksanlı Sinema ve Fatih Akın. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 4*(2), 3-17.

Lee, A. W. (2001). *Picturing Chinatown Art And Orientalism in San Francisco.* Los Angeles: University of California Press.

Lewis, B. (1982). The Question of Orientalism. *New York Review of Books, 29*(11), 145-163.

Lewis, B. (2007). Oryantalizmin Sonu. A. Y. (Ed.) içinde, *Oryantalizm Tartışma Metinleri* (F. B. Aydar, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Little, D. (2008). *American Orientalism The United States and the Middle East Since 1945.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam.* İzmir: Ege Yayınları.

Mardin, Ş. (2002). Oryantalizmin Hasır Altı Ettikleri. *Doğu Batı, 5*(20), 111-117.

Mutlu, Ş. R. (2019). Karikatürlerde Self Oryantalist ve İslamifobik Mesajlar: Leman Dergisi Örneği. *Toplum Bilimleri Dergisi*(26), 283-314.

Mutman, M. (1996). Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam. F. Keyman, M. Mutman, & M. Yeğenoğlu içinde, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (s. 25-71). İstanbul: İletişim Yayınları.

Mutman, M. (2002). Şarkiyatçılık Kuramsal Bir Not. *Doğu Batı, 4*(20), 105-115.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema : Exilic And Diasporic Filmmaking.* New Jersey: Princeton University Press.

Ooi, C. S. (2005). Orientalist Imaginations and Touristification of Museums: Experiences From Singapore. *Asia Research Centre (ARC)*. Frederiksberg,: Copenhagen Business School (CBS).

Oylum, R. (2017). *Uzakdoğu Sineması.* İstanbul: Seyyah Kitap.

Ödemir, H. (1989). Siyasal Tarih (1960-1980). S. Akşin içinde, *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980* (s. 191-264). İstanbul: Cem Yayınları.

Özçalık, S. (2008). Ötekileşme ve İşlevleri. *İzmir: Karaburun III. Bilim Kongresi*, (s. 1-7). İzmir.

Özdal, I. (2013). Oryantalizm, Görsle İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı. *Yedi: Sanat, Tasarım vr Bilim Dergisi*(9), 61-73.

Özer, H. (2017). Bir Oryantalizm Eleştirisi: Gizli Mabet. *Journal of Türklük Bilimi Arastirmalari, 2017*, 257-276.

Özkan, Z. Ç. (2014). Kültürlerarası Etkileşimde Sinemanın Rolü: Ferzan Özpetek ve Fatih AkınFilmlerinde Kültürlerarasılık. *International Journal of Science Culture and Sport, 2*(1), 340-349.

Özkoçak, Y. (2019). Göçmen ve Sinema Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3*(3), 429-453.

Özpetek, F. (2015, 11 25). Ferzan Özpetek'le Hayat, Aşk, Sanat ve Irkçılık Üzerine. (Ş. S. Tamer, Röportaj Yapan) K24. adresinden alındı

Öztürk, S. (1999). *Bilinmeyen Osmanlı.* İstanbul: Osav Yayınları.

Özünel, E. Ö. (2014). Kendini Seyreden Öteki: Halk Kültürü Temsillerinde Öz Oryantalist Yaklaşımlar. *Milli Folklor, 26*(102), 5-16.

Production Luxembourg. (2022, 02 22). Cineuropa: https://cineuropa.org/en/newsdetail/329149/ adresinden alındı

Safran, W. (1991). Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies, 1*(1), 83-99.

Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık Batının Şark Anlayışı.* (B. Ülner, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Sardar, Z. (1999). *Orientalism.* Buckingham: Open University Press.

Sartre, J. P. (2003). *Egonun Aşkınlığı.* (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Alkım Yayınları.

Sarup, M. (2004). *Post Yapısalcılık ve Post Modernizm.* (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki.* (A. Sönmezay, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Scollon, R. (2001). Action and Text: Towards an IntegratedIntegrated action,Mediated Discourse Analysis and the Problem of Social Action. R. Wodak, & M. Meyer içinde, *Medhods of Critical Discourse Analysis.* London: Sage.

Selçuk, S. S. (2012). Postmodern Döneme Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçalıloaştırılması: "Öteki" ve "Ötekileştirme". *Sosyoloji Derneği Türkiye Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 15*(2), 77-99.

Serdar, Z. (2001). *Postmodernizm ve Öteki Batı Kültürünün Yeni Emperyalizmi.* (G. Kaçmaz, Çev.) İstanbul: Söylem Yayınları.

Sevinç, B. (2010). Bir Öteki Yaratmak. *Toplum Bilimleri Dergisi, 4*(7), 195-210.

Sheffer, G. (2003). *Diaspora Politics At Home Abroad.* New York: Cambridge University Press.

Sirkeci, İ., & Erdoğan, M. (2012). Editoryal: Göç ve Türkiye. *Migration Letters, 9*(4), 297-302.

Soares, L. A. (2021). Imagining Transcultural Identities in Turkish. D. S. (Ed.) içinde, *Discourses on Nations and Identities* (s. 249-259). Boston: DEG.

Soykut, M. (2002). Tarih Perspektifinden İtalyan Şarkiyatçı ve Türkologları. *Doğu Batı, 5*(20), 41-82.

Söylem, S. Ç., & Danış, P. (2019). Gülsüm Songül Ercan. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 6*(2), 527-552.

Sözen, E. (1994). *Söylem.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev.* İstanbul: Metis Yayınları.

Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suvağci, İ. (2019). Almanya'daki Türk Yazarların Hikayelerinde Türklerin Almanya'ya Uyumu. *Siiir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7*(13), 116-138.

Şahin, S. (2017). Almanyave Avusturya2da Dördüncü Kuşak Türk Gençleri. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(26), 281-291.

Şakrak, B. E. (2019). Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm ve İki Bacaklı At. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 12*(25), 135-151.

Şamdereli, Y. (2020, 07 02). Dosya: Göç ve Sinema. (H. Ekici, Röportaj Yapan)

Şen, O. (2011). *Din, Terörizm ve El Kaide.* Ankara: Sarkaç Yayınları.

Şölçün, S. (1982). *Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi.* Ankara: Dayanışma Yayınları.

Tabak, H. (2012, 10 21). Hilal Solmaz ile Yönetmen Koltuğu, Hüseyin Tabak. (H. Solmaz, Röportaj Yapan)

Tabak, H. (2020, 06 15). İstanbul Film Festivali Çevrimiçi Gösterim Sohbetleri. (K. Ayan, Röportaj Yapan)

Takış, T. (2002). Oryantalizm Üzerine Tezler. *Doğu Batı, 5*(20), 9-11.

TAT, D. (2016). Avrupa Birliği Aday Ülkelerinde Çocuk İşçiliği: Çocuk İşçiliğini Önleme Politikaları Önerileri. *Birey ve Toplum, 6*(11), 107-147.

TDK. (2021, 08 17). Türk Dil KURUMU: https://sozluk.gov.tr/ adresinden alındı

TDK. (2021, 08 23). TDK: https://sozluk.gov.tr/ adresinden alındı

Thomas, Ö. Ç. (2015). From Early Iranıan Cinema to The Accented Cinema: Hamid Naficy. *sinecine: Sinema Araştırma Dergisi, 6*(2), 91-106.

Toksöy, G. (2006). *Uluslararası Emek Göçü.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Torlak, M. (2020). Destinasyon İmajı, Seyahat Kalitesi, Memnuniyet ve Davranışsal Niyet Bağlamında İstanbul'un Marka Şehir Yönetimine Dair Niteliksel ve Niceliksel Bir Araştırma. *Tüketici ve Tüketim Araştırmaları Dergisi, 12*(1), 61-100.

Tosun, M. (2004, 02 16). İki Kültürlü Olmak Yaratıcılığımı Arttırdı. *Hürriyet Gazetesi*.

Turna, B. (2002). Şarkiyatçılığı Anlamak Edward Said'in "Şarkiyatçılık"ı Üzerine Notlar. *Doğu Batı, 5*(20), 211-235.

Turner, B. S. (1991). *Oryantalizm, Kapitalizm ve İslam.* (A. Demirhan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.

Turner, B. S. (1984). *Marks ve Oryantalizmin Sonu.* (H. Ç. Keskinok, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.

Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm.* (İ. Kapaklıkaya, Çev.) İstanbul: Anka Yayınları.

Tutal, N. (2002). Edward Said'in Oryantalizmi Nasıl Okunur? *Doğu Batı, 4*(20), 115-135.

Türer, C. (2002). Ralph Waldo Emerson'un Oryantalizmi. *Doğu Batı, 4*(20), 150-171.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2020, 10 12). Türk Dil Kurumu: https://sozluk.gov.tr/ adresinden alındı

Türkbağ, A. U. (2002). Şarka Dair: Miladın 24. YılındaŞarkiyatçılık. *Doğu Batı, 5*(20), 199-211.

Ulağlı, S. (2018). *Ötkinin Bilimine Giriş İmgebilim 1. bölüm.* İstanbul: Motto Yayınları.

Uluç, G., & Soydan, M. (2007). Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare. *Bilig Dergisi*(42), 35-53.

Ulusoy, K. (2011). Türk Toplum Hayatında Kahve ve Kahvehane Kültürü. *Milli Folklor, 23*(89), 159-169.

Unat, N. A. (2006). *Bitmeyen Göç-Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Uyan Semerci, P., Erdoğan, E., & Sandal Önal, E. (2017). *"Biz"liğin Aynasından Yansıyanlar Türkiye Gençliğinde Kimlikler ve Ötekileştirme.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ünver, C. (2003). Almanya'ya Türk İşçi Göçü- Geçmişten Geleceğe Sorunlar, İmkanlar ve Fırsatlar. *Sosyal Siyaset Konferanları Dergisi*(45), 177-226.

van Dijk, T. (2003). Söylem ve İdeoloji Çokalanlı Bir Yaklaşım., B. Çoban, & Z. Özarslan (Ed.) içinde, *Söylem ve İdeoloji* (s. 13-112). İstanbul: Su Yayınları.

van Dijk, T. (2003). Critical Discourse Analysis. D. T. D.Schiffrin. içinde, *In The Handbook of Discourse Analysis* (s. 352-372). Oxford : Blakwell Publishing.

van Dijk, T. (2000). Opinions and Idologies in The Press. A. Bell, & P. Garrett (Ed.) içinde, *Approaches to Media Discourse* (s. 21-63). Massachusetts: Blackwell.

Volkan Üce. (2021, 10 19). Halal Amsterdam: https://halal.amsterdam/people/volkan-uce/ adresinden alındı

Winslow, C. (1996). *Lebonan: War and Politics in a Fragmented Society.* London: Routledge.

Woods, O. (2017). (Re)producing Buddhist hegemony in Sri Lanka: advancing the disvursive formations of self-Oriantalism, religious (im)mobility and 'unethical' conversion . *Religon*, 1-21.

Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi.* İstanbu: Anı Yayıncılık.

Yaren, Ö. (2015). Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2*(1), 207-223.

Yavuz, H. (1998). *Modernleşme Oryantalizm ve İslam* . İstanbul: Boyut Yayınları.

Yavuz, H. (2002). "Oryantalizm" Üzerine Bir 'Giriş' Denemesi. *Marife, 2*(3), 53-63.

Yavuz, S. (2013). Göç, Entegrasyon ve Din: Avrupa'da Yaşayan Türkler Bağlamında Bir Değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6*(26), 610-623.

Yeğenoğu, M. (1996). Peçeli Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark. F. Keyman, M. Mutman, & M. Yeğenoğlu içinde, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (s. 107-161). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yelenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel Fark ve Cinsel Fark.* İstanbul: Metis Yayınları.

Yiğit, Z. (2008). Hollywood Sinemasının Yeni Oryantalist Söylemi ve 300 Spartalı. *Selçuk İletişim, 5*(3), 236-249.

Yıldırım, A. K. (2002). Edward Said'in Şarkiyatçılık Düşüncesine Eleştirel Bir Bakış. *Doğu Batı, 4*(20), 135-150.

Yılmaz Arslan. (2022, 02 22). Kamera Arkası: http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/yilmazaslan.html adresinden alındı

Yilmaz Arslan Biography. (2022, 02 22). IMDB: https://www.imdb.com/name/nm0037576/bio?ref_=nm_ov_bio_sm adresinden alındı

Yılmaz, R. (2012). Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu: Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5*(5), 1-11.

Yosef, E. B. (2005). *The Holy Land ın English Culture 1799-1917 Palestine and the Question of Orientalism.* New York: Oxford University Press.

Yoshihara, M. (2003). *Embracing the East: White Woman and American Orientalism.* New York: Oxford University Press.

Zhang, Y. (2012). Directors, Aesthetics, Genres: Chinese Postsocialist Cinema, 1979-2010. Y. Zhang içinde, *A Companion to Chinese* (s. 57-84). West Sussex: Blackwell Publishing.

EK 1.

Self Oryantalizm Temsil Bağlamında Eleştirel Söylem Analizi	
UNSURLAR	**Unsurların filmlerde gösterim şekli:**
Karakter	Self oryantalist bağlamda film içinde kimlik sunuş şekli:
Kimlik- Etnik kimlik tasviri	
Cinsiyet kullanımı	
Karakter ve onlara yüklenmiş oryantalist kodlar	
Yabancı olarak tasvir edilen	
Stereotip kişiler	
Anlatı Yapısı	Self oryantalist bağlamda film içinde anlatıyı destekleyen unsurların kullanım şekli:
Kullanılan diller	
Çok dilli karakterler	
Aksanlı konuşma	
Çokseslilik	
Sesli anlatım (hikâyecilik)	
Yerli müzik kullanımı (Doğu ezgileri kullanmış)	
Konu-Temsil	Self oryantalist bağlamda film içinde olay örgüsü ve bireylerin temsil ediliş şekli:
Yol hikâyesi (Keşif)	

Geleneksel kodların kullanımı	
Etiketler	
Erotizm-Cinsellik	
Egzotizim	
Kadın temsili	
Erkek temsili	
Öteki olarak sunulma	
Ataerkil sisteme vurgu	
Turistik ögelerin yerel değer olarak sunulması	
Batı'nın üstün bakışı	
Mekân	Self oryantalist bağlamda film içinde mekanların temsil ediliş şekli
Kent manzarası	
Kırsal mekân	
Kalabalık mekânlar	
Stereotip mekânlar	
Dekor alanları	