



**AVRUPA FİLM FONLARINDAN DESTEK ALAN
TÜRK FİMLERİNİN ORYANTALİZM
BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ**

Hakan ÜN

Doktora Tezi
Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU
2022
Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI**

Hakan ÜN

**AVRUPA FİLM FONLARINDAN DESTEK ALAN TÜRK
FİMLERİNİN ORYANTALİZM BAĞLAMINDA
DEĞERLENDİRİLMESİ**

DOKTORA TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU**

ERZURUM-2022



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Avrupa Film Fonlarından Destek Alan Türk Filmlerinin Oryantalizm Bağlamında Değerlendirilmesi" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

03.06.2022_

Aslı Islak İmzalıdır

Hakan UN

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili **patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda**, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metodların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU danışmanlığında, Hakan ÜN tarafından hazırlanan bu çalışma 03/06/2022 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Naci İSPİR

İmza Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : (Danışman) Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

İmza Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Eyyup AKBULUT

İmza Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Beyler YETKİNER

İmza Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Muhsine SEKMEN

İmza Aslı Islak İmzalıdır

Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	VIII
ABSTRACT	IX
KISALTMALAR DİZİNİ	X
TABLolar DİZİNİ	XI
ÖNSÖZ.....	XII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AVRUPA MERKEZLİ ORYANTALİZM

1.1. ORYANTALİZM KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ	8
1.1.1. “Batı” ve “Doğu” Kavramlarının Ontolojisi	10
1.1.2. Oryantalizm’deki Doğu’nun “Öteki” Olarak İnşası	13
1.1.3. Edward Said’in Oryantalizm Yaklaşımı.....	20
1.2. TARİHSEL SÜREÇTE ORYANTALİZMİN SEYRİ.....	27
1.2.1. Orta Çağ Avrupa’sında “İslam” ve “Türk” İmajları	28
1.2.2. Aydınlanma Oryantalistlerinin Doğusu	36
1.2.3. XIX. Yüzyıl Avrupa Sömürgeciliği Sürecinde Oryantalizm	45
1.2.4. XX. ve XXI. Yüzyılda Oryantalizm: Değişen Aktörler, Değişen Stratejiler	59
1.3. ORYANTALİZM KAVRAMINA ELEŞTİREL BAKIŞLAR	68
1.4. SELF ORYANTALİZM KAVRAMI.....	71
1.4.1. Batı’nın Medenileştirme ve Modernleştirme Misyonları	71
1.4.2. “Doğulular”ın Tepkileri ve Self-Oryantalizm Kavramı	75
1.4.3. Türkiye’de Self Oryantalizm Tartışmaları	80
1.5. ORYANTALİZM VE MEDYA	84
1.5.1. Medyada Oryantalizmin İzleri	84
1.5.2. Sinemada Oryantalizmin Görünümleri	87

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA SİNEMA ENDÜSTRİSİ VE FİLM FONLARININ EKONOMİ- POLİTİĞİ

2.1. SİNEMA ENDÜSTRİSİNİN ÖNCÜSÜ OLARAK HOLLYWOOD	93
---	----

2.1.1. Tür Filmleri	98
2.1.2. Yıldız Sistemi	100
2.1.3. Klasik Anlatı Sineması	101
2.2. AVRUPA SİNEMASININ HOLLYWOOD’LA REKABETİ VE	
ENDÜSTRİLEŞME ÇABALARI.....	104
2.2.1. İlk Dönemler ve “Film Europe” Hareketi	105
2.2.2. Korumacı Politikalar, Ulusal Yapım Destekleri ve Ortak Yapım Politikaları	106
2.2.3. Film Festivalleri ve Film Marketleri	109
2.2.4. Sanat Filmi ve Auteur Kuramı	111
2.2.5. 1980’lerdeki Kültürel Politikalar ve Eurimages.....	120
2.2.5.1. 1980’lerde Avrupa’daki Kültürel Politikalar.....	120
2.2.5.2. Eurimages Fonunun Yapısı ve Destek Türleri	121
2.3. TÜRKİYE’DE SİNEMA POLİTİKALARI	125
2.3.1. Türkiye’de Sinema Sektörü.....	126
2.3.1.1. İlk Yıllar ve Tiyatrocular Dönemi (1896-1939).....	126
2.3.1.2. Geçiş Dönemi (1939-1950)	130
2.3.1.3. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)	132
2.3.1.4. Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1990)	137
2.3.1.5. 1990’lar ve Sonrası Dönemi (1990-2021)	144
2.3.2. Türk Sinemasının Finans Kaynakları ve Uluslararası Fonlarla İlişkileri	153
2.3.2.1. Türk Sinemasının Finans Kaynakları	154
2.3.2.2. Türk Sinemasının Uluslararası Fonlarla İlişkileri	158
2.3.3. Türk Sinemasında Oryantalizm Karşıtı Duruşlar ve Yerellik Arayışları	161
2.3.3.1. Halk Sineması ve Ulusal Sinema.....	163
2.3.3.2. Millî Sinema Akımı	169
2.3.3.3. Derviş Zaim ve Geleneksel Sanatlar Üçlemesi	171
2.4. ALTERNATİF FİLM PAZARI OLARAK FİLM FESTİVALLERİ VE FİLM	
FONLARININ YAPISI VE ORYANTALİZM BAĞLAMINDAKİ	
TARTIŞMALAR.....	171
2.4.1. Film Fonlarının ve Film Festivallerinin Yapıları ve İşlevleri	172
2.4.2. Alternatif Film Pazarında Filmin Yolculuğu; Film Fonlarından Film	
Festivallerine, Eleştirel Bir Bakış.....	177

2.4.3. Avrupalı Film Fonları ve Film Festivallerinde Oryantalizm Tartışmaları	181
2.4.4. Türk Sinemacılarının Film Fonlarında ve Film Festivallerinde Oryantalizme İlişkin Görüşleri.....	186

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ VE BULGULAR

3.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	194
3.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	196
3.2.1. Varsayımlar Ve Araştırma Soruları.....	198
3.2.2. Araştırma Evreni ve Örneklem.....	198
3.2.3. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	200
3.2.4. Veri Toplama Teknikleri.....	201
3.3. ARAŞTIRMA BULGULARI.....	202
3.3.1. Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmlerdeki Temsilleri.....	202
3.3.2. “Doğulu Despot”ın Filmlerdeki Görünümleri.....	226
3.3.3. Doğu’daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmlerdeki Görünümleri	248
3.3.4. Doğu’daki Yoksulluğun Filmlerdeki Görünümleri.....	264
3.3.5. Doğu’nun Otantik ve Egzotik Görünümleri	268
3.3.6. Bulguların Filmlere Göre Sınıflandırılması	277
KAYNAKLAR	298
EKLER.....	325
EK 1. ARAŞTIRMADA İNCELENEN FİMLERİN KÜNYELERİ.....	325
ÖZGEÇMİŞ.....	333

ÖZET

DOKTORA TEZİ

**AVRUPA FİLM FONLARINDAN DESTEK ALAN TÜRK FİMLERİNİN
ORYANTALİZM BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ**

Hakan ÜN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

2022, 334 sayfa

Jüri: Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU (Danışman)

Prof. Dr. Naci İSPİR

Doç. Dr. Eyyup AKBULUT

Doç. Dr. Beyler YETKİNER

Dr. Öğr. Üyesi Muhsine SEKMEN

Avrupa'nın Amerikan sineması karşısında endüstriyel rekabetçi politikalarından biri olan film fonlaması 1980'li yıllardan itibaren Batı-dışı ülkelere uzanan bir nitelik kazanmıştır. Bu fonların, sömürgeci geçmişi olan Avrupa'nın Avrupa merkezci politikalarının bir ürünü olduğuna ilişkin tartışmalar da baş göstermiştir. Bu noktada Türk sinemacılarının da filmlerinin yapımını gerçekleştirmek üzere bu Avrupalı fonlardan yapım destekleri aldıkları ve filmleriyle uluslararası film festivalleri döngüsüne katıldıkları bilinmektedir. Bununla birlikte Türkiye'de sinemacılar, yazarlar, eleştirmenler arasında bahsi geçen bu filmlerin kimilerinde oryantalist bakış açısının yer aldığına ilişkin görüşler ileri sürülmeye başlanmıştır. Buradan hareketle, bu çalışmada çeşitli Avrupalı film fonlarından yapım destekleri alan filmlerde tarihsel süreçte oryantalizme ilişkin görünüşleri tespit etmek amaçlanmıştır. Bunun için amaçsal örneklem yoluyla seçilen Güneşe Yolculuk, Parçalanma, Fotoğraf, Mutluluk, Yengeç Oyunu, Mustang, Hayaletler, İki Şafak Arasında filmleri tarihsel süreçteki oryantalist imajlardan uyarlanan beş kategori çerçevesinde niteliksel içerik analizine tabi tutulmuştur. Bahsi geçen filmlerde oryantalizmin çeşitli unsurlarının yer aldığı, farklı yıllarda yapımı gerçekleştirilen bu filmler arasında oryantalizme ilişkin basmakalıp temsillerin metinler arası boyutta görüldüğü, oryantalist temsil biçimlerinin filmler yoluyla bir oryantalist söylem biçimine dönüştüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Avrupa, Film Fonu, Film, Oryantalizm, Uluslararası Film Festivali, Türk Sineması

ABSTRACT**Ph. D. DISSERTATION****ORIENTALISM-BASED ANALYSIS OF TURKISH FILMS FUNDED BY
EUROPEAN FILM FUNDS****Hakan ÜN****Advisor: Assoc. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU****2022, 334 pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU (Advisor)****Prof. Dr. Naci İSPİR****Assoc. Prof. Dr. Eyyup AKBULUT****Assoc. Prof. Dr. Beyler YETKİNER****Assist. Prof. Dr. Muhsine SEKMEN**

Film funding, as one of the competitive industrial policies of Europe against American's cinema, has gained a status extending to non-Western countries since 1980s. Followingly, discussions about these funds claiming the funds as the products of Europe's European-focused policies, with the colonial past, have arised, as well. At this point, it is known that Turkish film makers outsource from European Funds and participate in the loop of international film festivals with their films. Adjunctly, film makers, film writers, critics have started to assert that some of these afore-mentioned films embody orientalist perspective. Moving on this discussion, this study aimed to identify the orientalist side of the Turkish films funded by European funds diachronically. To this aim, the films -Journey to the Sun, The Split, Photograph, Bliss, Crabs Game, Mustang, Ghosts, Between Two Dawns-, sampled through purposive criterion sampling, were analyzed on the basis of five categories modified from orientalist images depicted in the historical process through qualitative decsriptive analysis technique. Accordingly, it is deduced that, in the films; some orientalist elements were observed; in intertextual dimension, streotyped orientalist evidences were identified despite different years they were made; and, as a result of orientalist representation through different types, an orientalist discourse was seemingly seen to emerge.

Keywords: Europe, Film Fund, Film, Orientalism, International Film Festival, Turkish Cinema

KISALTMALAR DİZİNİ

AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.	: Bakınız
CD	Compact Disc
CNC	: Centre National du Cinéma et de l'image Animée [Fransa Ulusal Sinema Merkezi]
DVD	: Digital Video Disc
Eurimages	: Avrupa Sinema Destekleme Fonu
FIPRESCI	: Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu
HBF	: Hubert Bals Fund
Hız.	: Hazreti
İKSV	: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
Lab	: Laboratuvarı
MEDIA	: Measures to Encourage the Development of the Audiovisual Industry [Audiovisual Endüstrisinin Gelişimini Teşvik Edici Önlemler]
MPEA	: Amerika Film İhracat Birliği
NFFC	: National Film Finance Corporation [(İngiltere) Ulusal Film Finansmanı Kurumu]
s.	: Sayfa
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSD	: Türk Sinematek Derneği
UFA	: Universum Film-Aktiengesellschaft, [Alman Film Yapım Şirketi]
vb.	: Ve Benzeri
VCD	: Video Compact Disk
vd.	: Ve Diğerleri
VOD	: Video On Demand, Seç-İzle
yy.	: Yüzyıl
ZDF	: Zweites Deutsches Fernsehen, [Alman Kamu Televizyon Kanalı]

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 3.1. Filmlerin Kategorilere Göre Değerlendirilmesinin Özeti	277
Tablo 3.2. Güneşe Yolculuk Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi	278
Tablo 3.3. Parçalanma Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi	279
Tablo 3.4. Fotoğraf Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi	280
Tablo 3.5. Mutluluk Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi ...	281
Tablo 3.6. Yengeç Oyunu Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi	282
Tablo 3.7. Mustang Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi	283
Tablo 3.8. Hayaletler Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi .	284
Tablo 3.9. İki Şafak Arasında Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi	285

ÖNSÖZ

Yıllar önce yaptığımız bir filmle ilgili gerçekleştirilen bir söyleşide hangi filmlerden ilham aldığım bana sorulmuştu. Ben de pek düşünmeden İran sinemasının beni çok etkilediğini söylemiştim. Aradan zaman geçince İran sinemasından ziyade aslında kendi topraklarımızdan çıkan hikâyelerden daha çok etkilenmiş olduğumu fark ettim. Sinemanın benim için başlı başına bir yaşama sebebi olmasındaki en önemli etkenlerden biri Türk Sineması idi. Bu tez çalışmasında ise çok sevdiğim filmleri farklı bir perspektifte okuma şansına sahip olduğum için çok mutluyum.

Öncelikle, kişisel yolculuğumda ufuk açıcı bir çalışmaya vesile oldukları için, sekiz yılı aşkın bir süredir çalıştığım Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü’nün bölüm başkanları Prof. Dr. Fatma GEÇİKLİ ve Prof. Dr. Raci TAŞCIOĞLU hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Bir anlık tercih yanılgısının ardından hayalim olan sinemaya dönüş yapmamda Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÜÇÜKALKAN, Doç. Dr. Sait Sinan ATILGAN ve Prof. Dr. Fatma GEÇİKLİ hocalarım, tez sürecimde Prof. Dr. Raci TAŞCIOĞLU hocam bana destek oldular. Bu süreçte bana en büyük desteği veren, değerli zamanını benden esirgemeyen, her daim ilkeli duruşunu örnek aldığım “daimi danışmanım” Doç. Dr. Eyüp AKBULUT’a, benimle tez sürecinde çalışmayı koşulsuz kabul eden, ihtiyacım olduğu her an yanımda olan kıymetli danışmanım Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU’na şükranlarımı sunarım. Tezimi yazarken deneyimleriyle bana yol gösteren Prof. Dr. Naci İSPİR, Dr. Öğr. Üyesi Gül TURANLI, Dr. Öğr. Üyesi Semra KOTAN hocalarıma, yüksek lisans ve doktora tezimdaki destekleri için Doç. Dr. Merve GEÇİKLİ hocama, tez yazım sürecindeki desteklerinden ötürü arkadaşım Araş. Gör. Dr. Hatice Nur YILDIZ’a ayrıca teşekkür ederim.

Dualarını, sevgilerini, desteklerini her daim yanımda hissettiğim annem Sevim ÜN’e ve eşim Serpil AKTÜRK ÜN’e minnettarım.

Erzurum, 2022

Hakan ÜN

GİRİŞ

İnsanlığın mağaralarda ilk resimleri çiziktirmeye başladığı andan itibaren bugüne değin farklı mediumlarda ürettiği bütün imgeler kültür, tarih, toplum gibi çeşitli dinamiklerle şekillenen insan bilincinin bir ürünü olmuştur. İnsanlık belirli deneyimlerle, malumatlarla, öğrendiği toplumsal ve kültürel pratiklerle, içinde bulunduğu toplumun geleneksel inançlarıyla şekillenmiş ve içselleştirilmiş bu bilincini ürettiği imgelere yansıtmıştır. Bu nedenle insanlığın ürettiği imgeler belirli temsil biçimlerini öne çıkarmasını, bunları kabul etmesini ve olumlamasını sağlamıştır. Bu temsillerin zaman içerisinde farklı ortam ve araçlarda yeniden üretimi onların basmakalıp imgelere dönüşmelerine neden olmuştur. Sinema da toplumsal temsillerin, buna bağlı klişelerin sıklıkla kullanıldığı ve yeniden üretilmelerini sağladığı temsil araçlarından biri olagelmıştır. Sinema tarihine bakıldığında farklı toplumlarda yetişmiş, farklı inançlara, deneyimlere, kültürlere, ideolojilere sahip sinemacıların birbirlerinden farklı temsiller ürettikleri görülmektedir. Farklı ülkeleri gezip buradaki yaşamları, kültürleri kayıt altına alan ilk sinemacılardan itibaren, çalışmanın konusu olan, sinemada oryantalist temsillerden söz edilmeye başlanmıştır.

Oryantalizm Müslümanlığın hızla yayılmaya başladığı dönemlerde Avrupa'daki Hristiyanlar tarafından Müslüman toplumların inanç yapısını, yönetsel işleyiş biçimlerini anlamak; dilini, kültürünü ve geleneklerini tanımak; Müslümanlığın yayılmasını önlemek için reddiye çalışmaları yapmak gibi gerekçelerle başlamış, Avrupa'nın XVIII. yüzyıldaki Aydınlanma hareketleri sonrasında bilimdeki ve teknolojiadaki atılımlarının ardından diğer toplumlara karşı üstünlük sağlamasıyla, devamında Kuzey Afrika'yı sömürgeleştirme sürecine geçmesiyle birlikte hız kazanmıştır. Bununla birlikte Avrupa'da bilimin, akılcılığın ve bireyin özgürleşmesi ve ön plana çıkmasıyla yaşanan zihinsel dönüşümle peyda olan Avrupamerkezcilik anlayışı sömürgeciliğin ideolojik olarak ussallaştırılmasına hizmet etmiştir. Batı-dışı toplumların gelişmeleri, ilerleme sağlayabilmeleri için Avrupa'yı referans almaları gerektiği anlayışı kimi Batı-dışı toplumlarda da karşılık bulmuş ve Avrupa'nın bir merkez olduğu inancı yaygınlık kazanmıştır.

Önceleri İslam ve Türk coğrafyasına da atfedilen Doğu kavramı ise zaman içerisinde coğrafi mekân tanımını aşmış, Avrupalı olmayan toplumsal, kültürel, inançsal

özelliklere sahip olan bir zihniyete ithafen kullanılmaya başlanmıştır. Doğu toplumlarını ekonomik, dinsel, etnografik, filolojik, siyasi ve tarihsel amaçlarla araştırmaya başlayan Batılılar özellikle sömürgeleştirme politikalarının hayata geçtiği dönemlerde Doğu'nun farklı kültürlerini, yaşam biçimlerini, alışkanlıklarını belirli kalıplara indirgeyerek onları daha kolay kontrol etmeyi amaçlamış, Edward Said'e göre (2016: 106) oryantalizm bir araştırma söyleminden emperyal bir kuruma dönüşmüştür. Oryantalizmin emperyal bir kuruma dönüşmesinde ve Batılı olmayan toplumlarda Avrupalı değerlerin kabul görmesinde Doğu toplumlarının da katkıları olmuştur. Batılı olmayan toplumların değişme ve gelişme göstermedikleri, Batı'nın yardımı olmadan modern bir şekilde gelişemeyeceği, değişemeyeceği inancı Doğu toplumlarında da karşılık bulmuştur. Böylelikle Batılı olmayan toplumlarda Batı gibi modernleşmeye, Batı ekseninde toplumsal ve kültürel değişimlerin ve dönüşümlerin gerçekleşmesi gerektiğine inanan, böylelikle oryantalizmin gönüllü taşıyıcılığını yapan ve etki alanını genişleten self oryantalistler ortaya çıkmıştır.

Batı'nın değerlerinin üstün nitelik olarak kabul edilmesindeki etkenlerden birisi yüzlerce yıllık bir süreçte üretilen Doğu'ya ilişkin metinler yığınındaki basmakalıp imgelerdir. Edward Said'in öne sürdüğü üzere, farklı çağlarda farklı Doğu metinleri arasında bağlantılar yer almış, oryantalist yazında birbirine benzer imgeler tekrarlanarak Doğu yeniden üretilmiş ve nihayetinde Doğu'ya durağan, değişmesi mümkün olmayan bir görünüm kazandırılmıştır. Batılı toplumların deneyimlerinden, korkularından, yeknesak bakış biçimlerinden, emperyalist politikalarından harmanlanan önyargılarını yeniden dolaşıma geçiren düşünsel ve kurgusal ürünlerin katkısının bu imgelerin kurulmasında önemli bir payı bulunmaktadır. Bu nedenle oryantalizm metinlerinde insan, toplum, tarih, kültür gibi karmaşık, dinamik ve birbirine bağlı çok sayıda değişken indirgemeci bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu saiklerle üretilen, Batılı toplumların tarihin gerisinde olarak addettikleri bir nitelik kazanan Doğu kavramının varlığı, Batı kavramının ilerlemeci, modern, çağdaş bir nitelik kazanması için gerekli olmuştur. Böylelikle Avrupa'nın siyasal alanda elde ettiği kazanımlar kültürel alanda da pekiştirilmiştir. Bu nedenle oryantalizm yazın alanından itibaren resim, heykel, fotoğraf, sinema gibi farklı dallarda da görünür olmuştur.

Sinemada oryantalizmin görünümünün yer aldığına ilişkin çok sayıda akademik çalışmadan söz edilebilir. Bu çalışmaların önemli çoğunluğu küresel film pazarına

egemen olan Hollywood sinemasındaki oryantalizm temsillerine ilişkindir (Erkan, 2008; Güngör, 2011; Meriç, 2011; Bozyer, 2012; Yiğit, 2013; Çıtak, 2014; Ekinci, 2014; Işıkman, 2014; Alca, 2016; Kılınç, 2016; Shodmatova, 2018; Türk ve Şahinoğlu, 2018; Güven, 2018; Türkmen ve Özçınar, 2020; Atalan, 2021; Söylemez ve Göktürk, 2021; Fidan, 2021). Türk sinemasında (Engin, 2004; Soydan, 2007; Uluç ve Soydan, 2007; Şen, 2009; Diker, 2016; Beyazyüz, 2018; Şirin, 2019; Çözeli, 2019; Ali, 2019) ve Türk dizilerinde (Yazıcı, 2014; Yıldırım, 2016; Yıldırım ve Hira, 2016) oryantalizm temsillerini konu edinen çalışmalar bulunmaktadır. Bunların yanı sıra literatürde ABD ve Türk yapımlarını oryantalizm ve oksidentalizm çerçevesinde karşılaştırmalı olarak inceleyen (Sağır ve Kırımlı 2016; Beyazyüz, 2017), Avrupa sinemasında oryantalizme değinen (Güngör, 2012; Dinç, 2016; Satır ve Özer, 2018) ve İran filmlerinde oryantalizmi ele alan (Şakrak, 2019) çalışmalar da yer almaktadır. Bu tez çalışması Türk sinemasının seyirci kaybetmeye başladığı yıllardan itibaren sinemacıların ayakta kalmak amacıyla alternatif üretim ve dağıtım kaynaklarıyla olan ilişkilerinde Avrupalı sinema politikalarına eklemlenmesiyle birlikte ortaya atılan oryantalizm tartışmalarına, bu fonlardan destek alarak ürettikleri filmlerdeki oryantalizm temsilleri üzerinden bakmayı konu edinmiştir.

Sinema endüstrisinde küresel film pazarına egemen olan Amerikan sinemasıyla rekabet eden Avrupa’da yerel sinemayı destekleyici çeşitli politikalar geliştirilmiştir. Sinema okullarının yaygınlaştırılması, sinema sektörünün kamu fonlarıyla desteklenmesi, Amerikan filmlerine kota uygulanması, yerli filmlere vergi indirimlerinin sağlanması gibi tedbir ve teşvik politikalarının yanı sıra filmlerin çeşitli Avrupa ülkelerinin işbirliğiyle bir ortak yapım olarak gerçekleştirilmesi; yenilikçi ve deneyci konuları ve biçimleri ele alma, yönetmeni bir sanatçı olarak ortaya çıkarma gibi yönlerden farklılaşan sanat filmi tarzının; film festivallerinin öne çıkarılması gibi film üretim ve dağıtım biçimlerinde de farklı politikaların geliştirildiği görülmektedir. Bu politikalar Avrupa sinemasının üretim ve dağıtım anlayışına daha yakın ülkelerin sinema sektörlerinde de benimsenmiştir. Bunda Avrupa’daki ortak yapım teşviklerinin Avrupa Birliği üyesi olmayan ülkeleri de kapsamaya başlamasının, film festivallerinin çeşitli ulusal sinemaları gösterim seçkilerine dahil etmesinin, onları görünür kılarak küresel çapta dağıtımları için bir fırsat yaratmasının payı büyüktür.

Film festivalleri ilk zamanlarında faşist yönetimlerin turizm ve propaganda amaçlarıyla başlatılmış, zaman içerisinde devlet güdümünden kurtularak daha özerk bir kurum haline gelmiş, dünya sinemasından filmlerin gösterildiği, ödüllerin verildiği ve küresel film pazarına film dağıtımının gerçekleştirildiği merkezî bir pazar niteliği kazanmıştır. Bunun yanı sıra 1980’li yıllardan itibaren çeşitli film festivalleri kapsamında başlatılan ve gittikçe yaygınlaşan çeşitli yapım ve dağıtım destekleri; Avrupa Birliği politikaları kapsamında 1980’lerin sonunda Eurimages gibi sinema sektörüne yönelik ortak yapım, dağıtım, gösterim destekleri Avrupa sinemasında film üretiminin ve dağıtımının endüstriyel olarak gelişmesini ve atağa geçmesini ve Avrupa sinemasının Amerikan film endüstrisi karşısında güçlü bir rakip haline gelmesini sağlamıştır.

Tüm bu endüstriyel gelişmelerin yanı sıra, Said’in “Batılı Şark’ın karşısına, öncelikle bir Avrupalı ya da Amerikalı olarak çıkar, bireyliği arkadan gelir” (2016: 21) önermesini doğrularcasına, özellikle Batı-dışındaki ülkelerden yapım desteği talebi ile bu fonlara müracaat eden sinemacıların kimi projelerine Avrupamerkezci bir bakış açısıyla yaklaşıldığı, bu bakış açısının kimi projelere verilen desteklerde belirleyici nitelikte olduğu tartışmaları baş göstermiştir (Ross, 2011; Halle, 2018; Öcal, 2013; Kirel, 2010). Avrupa’daki bazı fonların Batı-dışındaki filmlerin yapımlarını özellikle desteklemeyi politika olarak benimsemiş olanlarının (Hubert Bals Fund, World Cinema Fund vb. gibi) bu ülkelerdeki politik, siyasi, etnik, azınlık, ekonomik meselelerinin öne çıkarılmasını, Batılı politikalar ve değerler sistemiyle filmlerin üretilmesini sağladıkları ve destekledikleri bu filmleri film festivalleri yoluyla küresel film pazarına dağıttıkları, böylelikle Avrupamerkezci zihniyetin üretilen sinema filmlerinde temsil edildiği konusu gündeme gelmiştir. Bu konunun Batı-dışından gelen sinemacılar üzerinde birtakım etkilerinin olabileceğine dikkat çekilmiştir: Yapılan filmlerin öncelikle Batılı seyirciye sesleniyor olması nedeniyle projelerin seçiminde kimi önceliklerin ve tercihlerin olabileceği, sinemacıların projelerinin seçimlerinde bu beklentileri gözetme, kendilerini, hikâyelerini Batılı gözüyle görme, yaratıcılıkları açısından bu süreçlere bağımlı hale gelip kendini sınırlama ve bu eğilimin sinemacılar arasında bulaşıcı hale gelebilme ihtimalleri (Kirel, 2010) sorgulanmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra kimi sinemacıların bu süreçlerde direnç gösterdikleri kimi self oryantalist sinemacıların ise bu süreçlere uyum sağladıkları söylenebilir.

Türk sinemacıları da 1970'lerden itibaren daha sık olarak festivallerde boy göstermeye, 1980'li yıllardan itibaren çeşitli festivaller kapsamında başlatılan yapım fonlarından ve Eurimages gibi Avrupa Birliği politikalarının sinemaya olan maddî desteklerinden yararlanmaya başlamıştır. Filmlerinin fonlarla desteklenerek yapımının gerçekleştirilmesi, uluslararası festivallerin döngüsüne katılarak daha geniş kitlelerce izlenmesi, kâr elde ederek hem kazanç sağlanması hem de bir sonraki filmin yapımının kolaylaşması, sinema sanatında görünür olmanın arzu edilmesi gibi nedenler sinemacıları bu yapım kaynaklarına başvurmalarındaki etkenler olmuştur. Bu girişimler filmlerin bazılarının uluslararası platformlarda başarı elde etmesiyle bazılarının da seyircileri ülke içinde salonlara çekmesiyle sonuçlanmıştır. Avrupalı film fonlarının Türk sinemasına olan destekleri ülkede kimi eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Avrupalı film fonlarından yapım destekleri alan, uluslararası film festivallerinde gösterilen ve/veya ödül kazanan kimi Türk filmlerinde sinemacıların Avrupalı bir perspektifte Türkiye'ye baktıkları, filmlerin oryantalist bir bakışa haiz olmaları nedeniyle desteklendiği veya gösterildiği, bu nedenle biçim ve içerik olarak ulusalcı, millî nitelikte olmadıkları iddiaları (Basutçu, 1996; Akpınar, 2009; Özdemir, 2019) öne sürülmüştür. Bu argümanlardan hareketle, Avrupa nazarında “Doğulu” ve “gelişmekte olan” ülke statüsünde olan Türkiye'nin sinemacılarının Avrupalı çeşitli film fonlarından aldıkları yapım desteklerinde Avrupamerkezci bir bakış açısının, oryantalizmin görünümünün olup olmadığı meselesi önem kazanmaktadır. Bu konuda özellikle Eurimages desteklerindeki self oryantalizm temsillerini doğrudan ve dolaylı olarak konu edinen çalışmalar (Diker, 2015; Turan, 2020) literatürde yer almaktadır.

Bu çalışmada Avrupa film fonlarından çeşitli yapım desteği alan filmlerde oryantalizm kuramıyla ilişkili görünümünün yer alabileceği varsayımından hareket edilerek, Türk sinemacılarının Eurimages gibi başlıca Avrupalı film yapım fonunun desteğinin yanı sıra diğer festivallerin bünyesindeki fonlardan ve kamu kaynaklarından yapım ve dağıtım desteği alan ve uluslararası film festivalleri seçkilerinde, film pazarlarında yer alabilmiş Türk filmlerindeki tarihsel süreçte oryantalizmde Doğulular ile ilişkilendirilen unsurlara bakılarak, oryantalizme ilişkin temsilleri saptamak amaçlanmaktadır. Bu çalışmada ele alınan filmlerde tarihsel süreçte Avrupa'daki Doğu imgelerinin yer alış biçimlerini göstermek, filmlerdeki oryantalizm temsillerini somutlaştırıp ayrıntıyla açıklamak, oryantalizmin filmler özelinde okunma biçimlerine

yöntemsel olarak katkı sunmak hedeflenmektedir. Bundan dolayı oryantalizmde “Doğulu” karakterlere, yönetim biçimlerine, cinsiyet rollerine, egzotik ve otantik görünümlere ilişkin kategorik bir sınıflandırmaya gidilmekte, bu unsurların filmlerde yer alanları niteliksel içerik analizi yöntemiyle incelenmektedir. Araştırmadaki kategorileştirme tarihsel perspektifteki oryantalist imajların çeşitliliği gözetilerek özgün bir biçimde oluşturulmakta, incelemede tümden gelimci bir araştırma yaklaşımı benimsenmektedir. Araştırmada örneklem seçiminde örneklemin bahsi geçen fonların en az birinden destek alması, uluslararası film festivallerinin en az birinde gösterilmesi, ayrıntılı incelemeye tabi tutabilmek için oryantalizm unsurlarının belirgin olarak yer alması kriterleri gözetilmekte, bu nedenle inceleme için amaçsal örneklem yöntemiyle filmler seçilmektedir. Bu araştırmada incelemek üzere *Güneşe Yolculuk*, *Parçalanma*, *Fotoğraf*, *Mutluluk*, *Yengeç Oyunu*, *Mustang*, *Hayaletler*, *İki Şafak Arasında* adlı filmler ele alınmaktadır. Yapılan ön araştırmada bahsi geçen kategorilerdeki unsurlara kısmen haiz olan filmlerin ele alınmasının aşırı yoruma sebebiyet vereceği gerekçesiyle çalışmaya dahil edilmediği belirtilmelidir. Ayrıca, yine ön araştırmada, araştırma için belirlenen kriterlerde olup oryantalizm perspektifinde değerlendirilemeyecek filmlerin de bulunduğunu belirtmek gerekmektedir.

Çalışmada araştırmaya konu olan temsillerin yanlışlığı, çarpıklığı, gerçek olana sadık olup olmaması, Batı aleyhtarlığı, Doğu savunmacılığı gibi suçlayıcı, hedef gösterici veya aklayıcı, koruyucu olabilecek herhangi bir tutumdan özellikle kaçınılmıştır. Araştırmada kategorik olarak belirlenmiş oryantalist unsurları işaret eden konu, sahne, karakter, olay örgüsü, diyalog, kılık-kıyafet, aksesuar, mekân, görsel ve sessel unsurlar gibi elemanların filmlerde tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk iki bölümünde literatür bilgisi verilirken üçüncü bölümde araştırmaya yer verilmektedir. Çalışmanın “Avrupa Merkezli Oryantalizm” başlıklı birinci bölümünde oryantalizm konusu ele alınmaktadır. Bu bölümde oryantalizm kavramının anahtar kelimeleri olan Batı ve Doğu kavramlarının ontolojisine, Doğu’nun “öteki” olarak inşa edilmesine, Edward Said’in oryantalizm yaklaşımına değinildikten sonra İslam’ın ortaya çıkışından XXI. yüzyıla kadar olan tarihsel süreçte oryantalizm kavramının ve zaman içerisinde değişen-dönüşen oryantalist imajların izi sürülmekte, ardından oryantalizme getirilen eleştirilere yer verilmektedir. Bölümde ayrıca Doğulu toplumlarda Batı’nın değerlerini kabul eden,

kendi toplumunun Batılı çizgide modernleşmesini, bu doğrultuda değişimlerin dönüşümlerin gerçekleştirilmesi gerektiğine inanan ve böylelikle Doğulu toplumlarda oryantalizmin yayılmasını kolaylaştıran self oryantalizm olgusu ele alınmaktadır. Bu bölümde son olarak oryantalizmin medyadaki ve sinemadaki görünümüleri açıklanmaktadır. Bu bölümde eş anlamlı kavramlar olan Şark/Doğu ve şarkiyatçılık/oryantalizm kavramlarının her biri kullanılmış, ağırlıklı olarak Doğu ve oryantalizm terimlerinin kullanımı tercih edilmiştir. Ayrıca bu bölümde, Said'in de üzerinde durduğu gibi, oryantalizm tarihine yer verilirken, XX. yüzyılın ortasından itibaren Amerika'nın oryantalizm politikalarına kısmen değinilmektedir. Fakat çalışmanın kapsamı bakımından Avrupa'nın oryantalizmi konusuna ağırlık verilmiştir. Oryantalizmi yüzlerce yıllık bir tarihsel süreçte bütün teferruatıyla açıklamak mümkün olmadığından, oryantalizmin tarihçesinin genel hatlarıyla ve araştırma kapsamında yararlanılabilecek öne çıkan önemli noktalarıyla alınmasına özen gösterilmiştir.

Çalışmanın “Dünyada Sinema Endüstrisi Ve Film Fonlarının Ekonomi-Politiği” başlıklı ikinci bölümünde Hollywood ve Avrupa sinemasının yapılarına, Avrupa sinemasındaki endüstrileşme çalışmalarına, Türkiye'deki sinema sektörünün yapısına, ülkedeki sinema politikalarına genel hatlarıyla değinilmektedir. Ardından çalışmanın konusuyla ilgili olan, Türk sinemasının finans kaynakları ve uluslararası fonlarla ilişkileri, sinemada yerellik arayışları ele alınmaktadır. Devamında film fonlarının ve festivallerinin yapılarının ve işlevlerinin liberal bir perspektifte açıklanmasının ardından, bunların ideolojik yapılarına, politikalarına eleştirel yaklaşımlar ışığında bakılmaktadır. Araştırmaya kaynaklık eden Avrupalı film fonları ve film festivallerinde oryantalizm tartışmalarına değinildikten sonra Türk sinemacılarının film fonlarında ve film festivallerinde oryantalizme ilişkin görüşlerine yer verilmektedir.

Bu çalışma, Avrupalı çeşitli film fonlarından alınan yapım destekleriyle üretilen ve uluslararası film festivallerinde gösterilen ve/veya ödül alan ve küresel film pazarında dağıtılan, oryantalizmin görünümüne sahip olduğuna ilişkin tartışmalara konu olan Türk filmlerindeki oryantalizm temsillerinin açıklanması; Avrupa film fonlarının Batı-dışındaki film yapımına etki ettiği konusunu bu fonlardan yararlanan Türk sinemacıları özelinde değerlendiren çalışma literatürüne katkı sunması bakımından önem taşımaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

AVRUPA MERKEZLİ ORYANTALİZM

Çalışmanın birinci bölümünde öncelikle oryantalizm kavramına genel bir bakış yapılacak, Edward Said'in Oryantalizm adlı çalışmasındaki oryantalizm tanımlamasıyla kavrama kazandırdığı yeni boyutlar üzerinde durulacaktır. Peşinden Orta Çağ'dan günümüze kadar olan tarihsel süreçte oryantalizmin seyrine yer verilecektir. Oryantalizm kavramının ve tarihsel sürecinin açıklanmasının ardından oryantalizm kavramına, Said'in Oryantalizm'ine yönelik getirilen genel eleştiriler üzerinde durulacaktır. Ardından tezin araştırma konusuyla ilişkili olan self-oryantalizm kavramı açıklanacak, Türkiye'deki self-oryantalizm tartışmalarından söz edilecektir. Birinci bölümde son olarak medyada ve sinema özelinde oryantalizmin ve self oryantalizmin görünümüne değinilecektir.

1.1. ORYANTALİZM KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

Etimolojik olarak “Oryantalizm” kavramına bakıldığında, kavramın Latince’de “doğu” anlamına gelen *oriens* (Uluç ve Soydan, 2007: 37), “güneşin doğuşu veya yükselmesi” anlamına gelen *orior* kelimelerinden türediği (Çaycı, 2018: 11) öne sürülmektedir. Fransızcada “Doğu” anlamına gelen *Orient* kelimesi, kelimenin sonlarına gelen ve eklendiği kelimeyi bir eylem, akım, doktrin ve zihniyet kavramına dönüştüren -izm ekini alarak “*orientalisme*” kelimesini meydana getirmiştir.

Türkçe’de Şarkiyatçılık kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılan “Oryantalizm” kavramının Fransızca *orientalisme* kelimesinden Türkçe’ye geldiği ve “Doğu bilimi” anlamında kullanıldığı belirtilmiştir (TDK, 2020). Kelimenin düz anlamıyla terime bakıldığında, “Doğu” olarak belirlenmiş bir coğrafyanın sahip olduğu birtakım özelliklerinin -belirli ölçütler ve işlemler ışığında- bir bilim olarak incelendiği anlaşılmaktadır. Peki, Doğu neresidir, ne zaman doğu olarak tanımlanmaya başlamıştır? Doğuyu belirleyen merkez bölge nedir, nasıl merkez olarak belirlenmiştir? Bir inceleme alanı olarak Doğu hangi özellikleri ile incelenmeye haizdir ve neden incelenecektir? İnceleme sonucu edinilmiş olan bilgi ne için kullanılacaktır? Bu sorulara yanıt bulmak için Doğu Bilimi teriminin ne anlama geldiğine bakıldığında ise; “Avrupa’ya göre

doğuda yer alan ulusların dillerini, tarihlerini, kültür ve törelerini inceleyen bilim, “Şarkiyat, oryantalizm” olarak açıklandığı görülmektedir (TDK, 2020). Bu tanımda Doğu olarak belirlenen bölgenin Avrupa’ya göre doğuda yer aldığı, ulusların inceleneceği alanlar özetlenmekte ama yine “doğu” terimi ile tam olarak nerenin ima edildiği anlaşılmamaktadır. Bununla birlikte ulusları inceleyen bilimin yapan etken öznesi ise gizli kalmaktadır.

Cambridge Dictionary’de (2020) *orientalism* kelimesinin anlamına bakıldığında, yukarıda verilen tanımlardan biraz daha ayrıntılı ve farklı bir tanıma yer verildiği görülür: “Orta Doğu ve Doğu ve Güneydoğu Asya hakkındaki Batılı fikirler, özellikle de bu toplumların gizemli olduğu, asla değişmediği veya Batı’nın yardımı olmadan modern bir şekilde gelişemeyeceği konusunda çok basit veya doğru olmayan fikirler”. Bu tanımlamada “Doğu” olarak tanımlanan bölgelerin kendi içerisinde de birçok bölüme ayrıldığı, bu “Doğu”lar hakkında birtakım fikirler öne süren “Batı” adlı bir bölgenin bulunduğu, Doğu’nun Batı desteğiyle modern bir şekilde gelişmeye ihtiyacının olduğu, bu ve bunun gibi fikirlerin ise çok basit olduğu veya doğru fikirler olmadığı ifade edilmektedir. Burada Batı, fikirleri öne süren araştırma öznesi, Doğu ise Batı araştırmalarına konu edinilen, edilgen bir araştırma nesnesidir. Yani Doğu kendi bilgisini üretememektedir ve bilgisinin üretimi için Batı’ya ihtiyacı bulunmaktadır. Üretilen bilgi Batı’nın gözünden bakılarak elde edilecek ve buradan yansıtılacaktır.

Ahmet Cevizci “Felsefe Sözlüğü” adlı yapıtında (2015) oryantalizmi “Batı’nın İslami Doğu’yla ilgili olarak geliştirmiş olduğu, kendi emperyalizmini şu ya da bu şekilde meşrulaştırmaya yarayan vizyon ya da bakış açısı” (s.331) olarak tanımlamaktadır. Bu tanımda Doğu dini bir kimlik kazanmıştır. Batı ise uzun zamandan beri (muhtemelen karşıt kavramı olan doğuya karşı) emperyalist politikalar güden bir vizyona sahiptir. Batı’nın bir vizyona sahip olması ise, bu politikaları hala sürdürmekte olduğu ve gelecekte de bu politikayı sürdüreceği anlamına gelmektedir.

Yukarıdaki oryantalizm tanımlarının birbirlerinden farklı olmaları, her bir tanıma farklı kavramların dâhil olması ve anlamların dikkat çektiği noktaların çeşitliliği oryantalizm kavramının zaman içerisinde geçirdiği bağlamsal dönüşümü, bugün kavramın akademik literatürde sahip olduğu liberal ve eleştirel yaklaşımları da özetler

niteliktedir. Oryantalizmi açıklamak için bu tanımlamalarda yer alan, tarihsel süreç içerisinde coğrafi terim kullanımlarını aşan kavramlar haline gelen “Doğu” ve “Batı” kavramlarına yönelik ontolojik bir bakışa ihtiyaç bulunmaktadır.

1.1.1. “Batı” ve “Doğu” Kavramlarının Ontolojisi

Coğrafi terim olarak kullanılan Doğu ve Batı kavramları keskin bir sınırla birbirlerinden ayrılmış, zıt yönlerde konumlandırılmış tarafları ifade etmektedirler. Birbirleriyle asla bir araya gelemeyecek, iç içe geçemeyecek yapıdadırlar. Oryantalizmde yer alan Doğu ve Batı kavramları, daha sonra söz edileceği gibi, esas itibariyle coğrafi terimlerinin bu yapısal özelliklerine sahip olsalar da, basitçe, reel coğrafi mekânlar değil, tarihsel ve söylemsel kurgulardır. Batı’yı merkezleyen bu “dünya” kurgusunun oluşumu, elbette Batı ile dünyanın gerisi arasındaki ekonomik ve siyasal güç ilişkilerine bağlıdır (Keyman vd., 1996: 10).

Tarihsel süreçte ilk kez Doğu/Batı karşıtlığı Roma İmparatorluğu’nun ‘imperium’unun idari anlamda parçalanmasıyla yaşanmıştır. Roma Barışı döneminde Roma şehrinin siyasi ağırlığına karşın, Ege havzasının görece iktisadi ve kültürel ağırlığı, imparatorluğun bölünmesi ve bu bölünmenin idari olarak kurumsallaşmasıyla (Bizans ve Batı Roma İmparatorluğu), nihai aşamada siyasi ve kültürel bir parçalanmayla sonuçlanmıştır. Ayrıca bu bölünme/parçalanma, Hristiyanlığın kendi içindeki siyasi bir kırılma ve aynı zamanda, Hristiyan aleminin içindeki ruhani iktidarın çatallaşması, bölünmesi ve böylece Doğu-Batı karşıtlığının billurlaşması olarak belirginleşmiştir (Hentsch, 1996:34-35’den aktaran Arlı, 2018: 17).

Oryantalizm’deki Doğu Batı ayrışması, bugün Avrupa’nın Orta Çağ’ı olarak adlandırılan döneminde Arap yarımadasında İslamiyet’in ortaya çıkması ve yayılmasıyla başlamıştır. İslam dininin Arap yarımadasından Kuzey Afrika’ya oradan İber Yarımadası’na yayılması, Avrupa’da da yayılma korkusunu beraberinde getirmiş, bu nedenle İslam Hristiyanlık dini mensuplarınca bir bozguncu rakip olarak görülmeye başlanmıştır. İber Yarımadası’ndan Müslümanların atılması için başlatılan “Reconquista (Yeniden Fetih)” hareketi daha sonra Müslümanlar tarafından fethedilen, Hristiyanlık tarihi için önem taşıyan “Kutsal Toprak”ları kurtarmak için bir ilham kaynağı olacaktır. Papa’nın çağrısıyla İslamın yayılmış olduğu topraklara başlatılan Haçlı seferlerinin

zihni ve epistemolojik sonuçları konusunda Thierry Hentsch (1996: 53-8'den aktaran Arlı, 2018: 18) “kuzeybatı Avrupa’nın İslam’la karşılaşmasının, XI.-XIII. yüzyıllar arasında, bugünkü tarihsel anlamıyla Batı olarak ortaya çıkacak bilinçlenmenin başlangıcını belirlediği doğrudur”, demektedir. Katolik Kilisesi, hem Haçlı Seferleri sırasında hem de sonrasında, ‘Doğu’ olarak işaretlenen ötekinin tanımlanmasının önderi konumunda olmuştur. Bu dönemden itibaren yüzyıllar boyunca Batılı için Doğu İslam ile özdeş tutulmuştur. (Sunar, 2006: 32). “Hristiyanlık” terimi ise Batı’yı temsil etmek için tarihçiler dışında nadiren kullanılmıştır. Hristiyanlık teriminin bugün Batı veya Avrupa olarak adlandırılmasındaki neden ise eskiden bu isimle anılan uygarlığın bir reform ve sekülerleşme sürecinden geçmesi olmuştur (Lewis, 2017: 8).

Bununla birlikte oryantalist çalışmalarda karşımıza tek bir “Doğu” imgesi çıkmamaktadır. Farklı şartlarda ve zamanlarda Doğu değişik biçimlerde sunulur (Bulut, 2012a: 8). Aynı şekilde Doğu olarak adlandırılan coğrafyaların çeşitliliği de söz konusudur.

Arap yarımadasından sonra Doğu olarak tanımlanan coğrafya Osmanlı İmparatorluğu’nun coğrafyası olmuştur. İslam dininin bayraktarlığını yapmaya başlayacak bir imparatorluk olan Osmanlı İmparatorluğu’nun 1453 yılında İstanbul’u fethetmesiyle Bizans İmparatorluğu’na son verilmiş, devlet genişlemesini sonraki yüzyılda Balkanlarda sürdürmüş, Viyana kuşatması ile Avrupa’nın doğu komşusu olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu bu döneme kadar Avrupa için büyük bir tehdit haline gelmiştir ve Avrupa bu hayati tehlike altında birleşmek, birleşik bir cephe halinde teşkilatlanmak ihtiyacını duymuştur. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda ise Avrupa, Osmanlı karşısında ezici bir üstünlük kazanınca, Osmanlı ülkesini istila ve paylaşma konusu önem kazanmıştır; paylaşmada rekabet bu kez Avrupa devletleri için ortak hareket etme ve uzlaşma politikasını gündeme getirmiştir (İnalcık, 2008: 219). Osmanlı İmparatorluğu’nun bu dönemden itibaren zayıflıklarının ve geri çekilmelerinin yarattığı sorunlara “Doğu Sorunu” (Şark Meselesi) adı verilmiştir. Bu sorun, Avrupa’nın sınır komşusu Osmanlı İmparatorluğu’nun –ister gücünün verdiği korkuyla isterse zayıflığının getirdiği cazibesıyla— yol açtığı bir sorundur. Bu nedenle Avrupalılar için Doğu sınırı tehlike ve istilanın kaynağı olagelmıştır ve o dönemlerde bu bölge dışında bir Doğu bilinmemektedir (Lewis, 2017: 184-185).

İpek ve Baharat Yolu gibi, dönemin önemli ticaret güzergâhlarının Osmanlıların elinde oluşu, Avrupalıları yeni ticaret güzergâhları aramaya iten nedenlerden biri olmuş ve Avrupa’da “Coğrafi Keşifler” dönemi başlamıştır. Avrupalılar daha büyük, yabancı, zengin ve çok daha uzak bir Doğu’yla karşılaştıkça, zamanla eski, tanıdık, komşu Doğu’yu ötesinde uzananlardan ayırt etmek için “Yakın” ve “Orta” gibi terimlerle tanımlamaya başlamışlardır. Portekizliler ve Hollandalılar, İngilizler ve Fransızlar, Hindistan ve Güneydoğu Asya’nın efsanevi topraklarına gitmek için Ümit Burnu’nu dolaşmışlar; bazıları Çin’e ve Japonya’ya kadar gitmiştir (Lewis, 2017: 185). Çaycı (2018: 106), “Yakındoğu”, “Ortadoğu” ve “Uzakdoğu” ifadelerinin İngilizlerin XIX. yüzyıldan itibaren dünyanın büyük bir kısmını sömürgesi haline getirmesinden sonra yerleşiklik kazanmaya başladığını belirtir. O zamanlarda, Avrupa merkezli dünya tasavvurunda, Yakındoğu kavramıyla vurgulananın Avrupa’nın doğusunu oluşturan Balkan toprakları, yani Osmanlı’nın batısındaki toprakların kastedildiğini; Ortadoğu’nun Akdeniz’in doğusundaki yarımadadan Pakistan’a kadar (yani Osmanlı’nın elindeki diğer topraklar) uzanan toprak parçası olduğunu; Uzakdoğu’nun ise Asya’nın doğusu ve güneydoğusundaki Pakistan, Hindistan, Çin, Japonya, Malezya, Endonezya gibi ülkeleri kapsadığını ifade eder. İkinci Dünya Savaşı’ndan önce İngilizlere ait bir askerî emir tanımlaması ise bu eski tanımlamayı geçersiz kılıp, şu anda olduğu üzere, Yakın Doğu’yu Orta Doğu yapmıştır (Williams, 2016: 405). Günümüzde de aynı coğrafi sınıflandırmaların hemen hemen aynı bölgeler için, doğal bir sınıflandırmaymışçasına, gündelik dilde yerleşik bir biçimde kullanılıyor olduğu görülmektedir.

Doğu-Batı tanımlamalarının dönemin siyasi atmosferine, ekonomik gücüne, politikalarına, askerî güçlerine göre biçimlenmesine bir örnek de geçtiğimiz yüzyılda Avrupa’da Slav halklarının Doğulu olarak tanımlanmasına verilebilir. Osmanlı’nın 1699’dan itibaren zayıflamaya başlamasından sonra Avrupa için tehdit, Rus İmparatorluğu’ndan, Çarlık Rusya’sından ve Komünist Rusya’dan gelmiştir (İnalcık, 2008: 232). Osmanlı’nın ardından Avrupa bir kez daha ortak bir tehdide karşı birlikte hareket etme gereği duymuştur. Böylelikle Rusya bir dönem Avrupa için Doğu kapsamında tanımlanmıştır. Özellikle geçtiğimiz yüzyılda, İkinci Dünya Savaşı’nı kaybeden Almanya’nın Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin (SSCB) sosyalist yönetimi etkisi altındaki topraklarının Doğu Almanya olarak tanımlanmasında olduğu

gibi, bu tanımın niteliği o zaman, Batılı ya da Batı'nın serbest girişime dayalı ya da kapitalist toplumları, özellikle de onların siyasal ve askerî ittifaklarını kapsayacak biçimde genişletilmesine ve Doğulu'nun da, daha az yaygın olmakla birlikte, sosyalist ya da komünist toplumları kapsayacak biçimde genişletilmesine olanak vermiştir (Williams, 2016: 405). 1991'de SSCB'nin dağılmasından sonra ise bu bağlam ortadan kalkmıştır.

Bugüne bakıldığında ise genel olarak Batı zihniyetini yansıtan coğrafyalar Batı Avrupa, Kuzey Amerika, Avustralya'dır. Japonya, Amerika, Kanada gibi ülkeler Batı'yı yansıtırken, bu ülkelerle aynı kıtada yer alan komşu bölgeler olan Doğu Avrupa ve Latin Amerika ülkeleri Batılı olmaya çalışan Batı-dışı bir mekânı simgelemektedirler. Bakic-Hayden (2014), Batı'nın kendisini sürekli olarak “uygar dünya” diye tanımlarken, Doğu Avrupa'yı genellikle “gerikalmışlık”la, Balkanlar'ı “şiddetle” bağdaştırdığından söz eder (s.356). Bu da Batı, Batılılaşma, Batılı olma gibi kavramların tarihsel ve söylemsel yapılar olduğunu göstermektedir (Kahraman ve Keyman, 2019: 76).

1.1.2. Oryantalizm'deki Doğu'nun “Öteki” Olarak İnşası

Oryantalizmin temelinde iktidarların yabancı olanı tanıyıp ondan gelebilecek tehditlerin neler olabileceğini öngörmek, onlardan korunmak, onlardan güçlü ise etki alanlarını genişletmek gibi amaçlarla çeşitli bölgeleri, burada yaşayan halkları, kültürlerini, ekonomik yapılarını, inanç sistemlerini, yönetim yapılarını tanımak için edindikleri bilgilerin birikmesiyle oluşan imajlar yığını bulunmaktadır. Kendisine benzeyen ama kendisi gibi olmayana tanımaya, onun nasıl bir kültüre sahip olduğunu öğrenmeye, düşünme biçimini kavramaya çalışma süreci aynı zamanda kendini tanımlama, kendi kimliğini oluşturma sürecini de meydana getirmektedir. Bütün toplumlarda ve çağlarda görülen bu kimlik oluşturma sürecinde karşıtlar “öteki” olarak belirlenmekte, “biz”den farklılıklarına ilişkin yorumlamalara konu edilmektedir.

Kabbani (1993: 9-10), *Avrupa'da Doğu İmajı* adlı çalışmasında, bilgi toplama ve kaydetme aracı olarak seyahat etme fikrine daha çok güçlü politik iktidarların yönettiği ülkelerde rastlandığını, güçlü bir ulustan olup, daha az güçlü toplumların topraklarında merakları gidermek için yola çıkan bir gezgine pek çok farklı uygarlıklarda

rastlanabildiğini anlatır. Örneğin, VII. ve XIV. yüzyıllar arasında geniş topraklara hükmeden İslam dünyasından devlet temsilcileri, araştırmacılar diğer devletler, toplumlar hakkında bilgi almak üzere gezgin olarak gönderilmişler, Arapların siyasi ve politik olarak güçlenmelerine paralel olarak literatürdeki gezi kitaplarının sayısı artmış ve bu kitapları da almaya eğilimli bir okuyucu kesim de oluşmuştur.

İslam dünyasının politik olarak güçlü olduğu bu dönemdeki seyahatler, gezginlerin literatür oluşturacak denli bilgi toplamaları, gezi kitaplarını tüketen bir okur kesminin oluşmaya başlama süreci, İslam dünyasından daha sonra “güçlü olan” pozisyonuna geçecek Avrupa’da da görülecektir. Avrupa’nın Doğu’yu tanıması için yapılan toplumsal, siyasal, iktisadi araştırmalar da esas itibariyle ticaret, dinler arası rekabet ve askerî çatışmadan kaynaklanmıştır (Turner, 2003: 37). Oryantalizm de Avrupa’nın bu araştırmalarındaki tanıma stratejilerinin bir dalı olarak Doğu hakkında bilgiler elde etmek amacıyla ortaya çıkmıştır.

Oryantalist çalışmalar önceleri bir resim ekolü ve filoloji çalışmalarını niteleyen anlamlara sahiptir. Bernard Lewis’e (2017: 183) göre Kuzey Afrika, Orta Doğu gibi bölgeleri ziyaret eden ve buralarda gördüklerini veya hayal ettiklerini, ölçsüz ve romantik bir üslupla ele alan Batı Avrupalı bir grup ressam; Rönesans döneminden itibaren Batı Avrupa’da temel metinleri gün ışığına çıkaran, inceleyen ve yorumlayan filologlar oryantalistler olarak adlandırılmışlardır. Gerek resim gerek filoloji çalışmalarındaki yorumlamalar olsun, buradaki öznel bakışın Doğulu toplumları çarpıttığı, küçük gösterdiği ve Avrupa’nın siyasi faydasına olacak şekilde resmederek Batılı halklara propaganda amaçlı sunulduğuna ilişkin yorumlamalar özellikle Doğu toplumlarından bir itiraz olarak yükselmektedir. Bulut (2012a: 7) oryantalist arşivin sunduğu tarihsel verilere bakıldığında, bu çalışmalarda her daim İslam, Müslümanlar, Doğu ve Doğulular karşısında Kilisenin veya Avrupalı devlet idarecilerinin siyasî menfaatlerinin olmayabileceğini belirtir. Buna göre, oryantalizm kavramına bakarken, Batılı toplumların Doğulu toplumların etnografik yapısını, tarihini, kültürünü tanıma amacının fetih, sömürge amacıyla gerçekleşmemiş olabileceği de göz önüne alınmaktadır. Bununla beraber, eğer bu tanıma merakı güçlü iktidarların dış ilişkiler siyasetlerinin birer parçası ise, farklı uygarlıklarda da aynı eylemlere rastlanıyorsa, o halde şu sorular akla gelmektedir: İslam dünyasının siyasi, politik ve askeri bakımlardan güçlü olduğu daha önceki döneme ilişkin çalışmalar niçin oryantalizm gibi bilimsel bir

nitelik kazanamamıştır? Batı'nın Doğu üzerindeki tanıma çalışmaları niçin özellikle bir bilim haline gelmiştir? Bilimsel etkinlik süreci sonunda elde edilen veriler hangi amaçlara hizmet etmek için kullanılmıştır? Bugün neden hâlâ oryantalizm akademik bir disiplin olarak ele alınmakta, tartışmalar niçin güncelliği koruyabilmektedir? Bu sorulara yanıtlar bulabilmek için İslam'ın ortaya çıktığı ve yayılmaya başladığı dönemlerdeki Müslüman olmayan topluluklara bakışından, Avrupa'da yüzyıllara yayılan oryantalizm çalışmalarından söz etmek gerekmektedir.

İslam dünyasının kendisinden daha zayıf olan Batı'ya yönelik tanıma, keşfetme çabaları oryantalizme benzer bir bilim dalı ortaya çıkaramamıştır. Kalın'a (2019: 15-20) göre XI. ya da XVI. yüzyılda İslam coğrafyasında yaşayan bir aydın yahut sanatçı için “Batı” diye bir şey yoktur. Bununla birlikte İslam toplumları kendilerini hiçbir zaman “doğuda” ya da “doğulu” addetmemişlerdir. İslam'ın bu dönemdeki ben tasavvuru daha kapsamlıdır. Bunun nedeni ise İslam'da hakikatin evrenselliğine inanılması, İslam'ın kendi dışındaki din ve kültürleri kucaklayabilecek esnekliğe sahip bir dünya görüşüne dayanmasıdır. İslam dininin Kur'an ve Sünnet gibi iki temel kaynağı dinî değerlerle evrensel değerler arasında bir bütünleyicilik ilişkisi kurulmasını sağlamıştır. Bu nedenle Müslüman olmayan topluluklara hukukî bir statü verilmiş, gayrimüslimlerin temel hak ve özgürlükleri güvence altına alınmıştır. Kalın'a (2019: 19) göre tüm bunlar da İslam'ın diğer dinleri kati suretle bir öteki olarak inşa etmediğinin göstergesidir. Bulut (2019: 27) da İslam'ın yayılırken Avrupa ülkelerini yıkıp geçmediğini, bunun yerine var olan ticarî, ekonomik ve kültürel düzenin devam ettirildiğini yahut yeni bir düzenin kurulduğunu, bu nedenle fethedilen bölgelere huzur ve barış ortamının getirildiğini ve nihayetinde bölge halklarının teveccühünün ve bağlılıklarının kazanıldığını ifade eder.

Oryantalizm ise ilk olarak XIV. yüzyılın başlarında Viyana Kilise Konseyi tarafından doğu dillerinin ve kültürlerinin anlaşılmasını teşvik etmek için bir dizi üniversitede kürsülerin kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan bir bilim dalı olmuştur (Turner, 2003: 37). 1312'de Vienne'de toplanan Kilise Şûrasının “Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca” üniversitelerinde “Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice” kürsülerinin kurulmasını kararlaştırmasıyla birlikte Hristiyan Batı'da resmi biçimiyle Şarkiyatçılığın başladığı kabul edilmektedir (Said, 2016: 59). Bu dönemden başlayarak, on sekizinci yüzyıla kadar geçen yüzyıllar içerisinde çeşitli seyyahlar tarafından Doğu'ya keşif yolculukları düzenlenmiş, filoloji çalışmaları sürdürülmüş,

ticaret ya da savaş vesilesiyle bu bölgeyle bağlantılar kurulmuştur. Yine bu süre zarfı içerisinde oryantalizm Doğu'da yaşayan halkları ve kültürleri incelemede önemli bir akademik alan oluşturma yanında, seyyahlar, ticari girişimler, yönetimler, askeri seferler, roman ve egzotik macera hikâyesi okurları, doğa tarihçileri ve Şark'ı özel mekânlar, halklar, uygarlıklar hakkındaki özel bir bilgi türü olarak gören hacılar tarafından belirlenmiş bir ilgi alanı da olmuştur (Said, 2016: 215). Aynı amaçlar doğrultusunda çeşitli vakıflar, cemiyetler kurulmuş, böylelikle oryantalizm kurumsallaşan bir özellik kazanmıştır.

Jale Parla (2018: 21) oryantalizmden söz etmenin XVI. yüzyıldan başlayarak İngiliz ve Fransız emperyalizminden söz etmekle bir olduğunu belirtir. Buna göre oryantalizm önemli ölçüde İngiliz ve Fransız projesidir ve bu proje de Hindistan'ı, Levant'ı, İncil'in coğrafyasını, Baharat ve İpek Yolu'nu, sömürgeci ordularını, idarecilerini, sayısız Doğu uzman ve teknisyenini, Doğu despotizmi, ihtişamı gibi çok sayıda kavramlar dizisini ve daha fazla konuyu içerisine almaktadır.

XVIII. yüzyıl Avrupa tarihinin sömürgecilik faaliyetlerinin yoğunlaştığı bir dönem olmuştur. Avrupa'nın sömürgeleştirdiği-sömürgeleştirmeye çalıştığı Doğu üzerindeki faaliyetlerini meşrulaştırmak, bu topraklardaki hâkimiyetinin devamını sağlamak için daha fazla bilgi edinmeye ihtiyacı olmuştur. Bununla birlikte Avrupa yağmalamak, zor kullanmak yolunu tercih etmek istememiştir. Bu nedenle oryantalizm çalışmaları hız kazanmış, Doğu dinlerinin, kültürlerinin, geleneklerinin, tarihsel kökenlerinin incelemeleriyle edinilen bilgi giderek genişlemiş, düzenli bir hale gelmeye başlamıştır. Revaçta olan filolojik çalışmaların yanı sıra sömürgelerle kurulan ilişkilerle etnolojinin bir bilim dalı olarak geliştiği, karşılaştırmalı anatominin yapıldığı, arkeoloji disiplininin ortaya çıktığı; bunların yanında romancılar, ozanlar, çevirmenler ve yetenekli gezginlerce üretilen koca bir yazın bütünü de bu düzenli bilgiye eklendiği görülmektedir (Said, 2016: 49). Böylelikle Doğu incelemeleri farklı disiplinlerce ele alınmaya başlanmış, hatta disiplinlerarası bir boyut kazanmıştır. Oryantalizm üzerine yapılan çalışmaların birbirinden haberli ve sistemli bir şekilde yürütmesi için dernekler oluşturulmuş, uzmanlık alanlarına özel dergiler çıkarılmıştır. Sonraları bilginin paylaşılması, sağlamasının yapılması ve mevcut bilginin geliştirilmesi gibi amaçlarla kongreler tertip edilmiştir (Bulut, 2019: 105). Bulut'a (2019) göre bu birlikte çalışma ve bilgileri paylaşma arzusu ve bu örgütlenmeler yalnız bilim yapmak amacıyla

açıklanabilecek bir durum değildir. Ona göre bu akademik örgütlenme biçimi Batı dışında kalan bölgelerin emperyalist paylaşımına tüm Batılı ulusların kendi güçleri ve yetenekleri oranında katılımını göstermesini ifade etmektedir (s.105).

Keyman (1996: 72) oryantalist bilginin üretiminin Batı'nın bilim anlayışı doğrultusunda oluşturulduğunu ve bunun yöntemsel bir gelenek halini aldığını belirtir. Ona göre; Batı tarafından diğer halklar, uluslar, bölgeler ve kültürler hakkında çeşitli "ampirik" bilgilerin toplanmasıyla Öteki'nin bilinebileceği varsayımı da egemen bilgi üretim biçimi olarak kabul edilmektedir. Geçmişte yararlanılan ve bugün de devam eden yönteme göre, kültürler arası farklılıklar ve benzerliklerin keşfedilmesi için Öteki kültürler egemen bilimsel söylemin içine yerleştirilir (böylece Batı evrenselliği yeniden üretilir), diğer yandan da, tarihsel gelişmenin rotası ilerleme olarak tanımlanır ve bu ilerlemenin taşıyıcı gücü modern Batılı kimliğe ait kabul edilir.

Kahraman ve Keyman, (2019: 76-77) Batı'nın pek çok işleve sahip olduğunu ifade eder. Batı, bir söylem olarak toplumları niteler ve onları farklı kategoriler içerisinde yerleştirir, böylelikle akademik ve günlük dilde Batılı ve Doğulu nosyonlar üretilmesine yol açar. Bir imaj ya da imajlar seti olarak Batı farklı kimliklerin, toplumların, kültürlerin hem görsel hem de sözel dil içinde modern, geleneksel, medeni, vahşi gibi temsilini oluşturur. Bununla beraber Batı'nın değerleri, Batı-dışı toplumlarla kendisi arasında benzeşim ve farklılıkları karşılaştırılır, kendisine yakınlık ve uzaklık derecesine göre değerlendirilir. Oryantalizm de daha çok farklılıklar üzerinde duran/farklılıkları ön plana çıkartan/farklılık yaratma gayreti içerisinde olan bir disiplindir (Metin, 2013: 45). Başka bir deyişle Batı, oryantalizm yoluyla Doğu'da kendisinden farklı olan noktaları ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte oryantalizm Doğuya tümel olarak yaklaşır. Yani Doğu içerisinde var olan Müslüman, Hindu, Çinli vb. fark edilmeden, tek bir varlık kategorisinden ibaret varsayılır ve Doğu toplumları hakkında genellemeler üretilir. Doğu yabancıdır, gizemlidir ve yeknesaktır, tekdüzedir. Böylece öteki basitleştirilmiş olmaktadır (Şentürk, 2003: 45). Doğu'nun nesneleştirilerek tek tip bir kategori haline getirilmesi de Oryantalizmin ana düşüncesini oluşturur. Nesneleştirilen ve basmakalıp hale getirilen Doğu da kendi hakikatinden koparılarak Batı'nın ürettiği temsili bir bilgi kıvamına getirilir ve Avrupa'nın Doğu'ya yaklaşımında kaçınılmaz bir egemenlik ve üstünlük durumunu oluşturur. Yani Doğu ve

Doğu insanının kimliği “biz Avrupalılar” tarafından hazırlanır: Doğu, ötekidir (Turna, 2019: 115-118).

Bu noktada, “biz Avrupalılar” zihniyetini oluşturan etkenlerden söz etmek gerekmektedir. Mahcupyan’a (2019: 45) göre bu zihniyet, Batı Avrupa’nın daha homojen bir toplum yapısına sahip olmasından kaynaklanmıştır. Bu nedenle Batı Avrupalılar farklılıkları birbirinden ayırmaya ve aralarında ‘doğal’ bir çatışmanın varolduğuna inanmaya daha eğilimlidirler. Doğu’da ise daha heterojen bir toplum yapısı bulunmaktadır ve bu yapıda uyum içinde bir arada yaşanmaktadır.

Avrupa zihniyetini oluşturan en önemli etmenlerden biri de Rönesans ve Refom süreci ile Orta Çağ’dan çıkan Avrupa’nın geçirdiği zihinsel dönüşüm olmuştur. Bu düşünsel hareketlerle yaşanan dönüşüm sonucunda; kilisenin düşünceyi ve bilimi yasakladığı, gelenekselci, batıl inançların ve irrasyonel düşüncenin hâkim olduğu Orta Çağ anlayışı yerini seküler, akılcı, deney ve gözlemin bilimsel yöntem ilkeleri haline geldiği, doğanın matematiksel formüllerle anlaşılabilceği inancının yerleştiği, bilginin birikerek ilerlediği anlayışına sahip Aydınlanma Çağı’na bırakmıştır. Seküler sosyal teorilerin XIX. yy’da ortaya çıkışına kadar, Batı ötekini dinî ölçütler, kategoriler ve kavramlar kullanarak tanımlamıştır. Ancak seküler sosyal bilimlerin ortaya çıkışı ve yayılmasıyla birlikte, öteki ekonomik, sosyal ve siyasi ölçütler kullanılarak tanımlanmaya başlanmıştır (Şentürk, 2003: 45).

Avrupa’daki Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi, modernleşme gibi süreçler Aydınlanma Çağı ile birlikte ortaya çıkmıştır. Rasyonalite ile kuşanmış Batılı modern öznenin egemen olarak kurulması; adalet, demokrasi gibi kavramların üstün evrensel değerler olarak kabul edilmesi; diğer dünya ülkelerinden teknolojik üstünlük gibi Aydınlanma Çağı’nın kazanımları Avrupa’ya üstün akıl olduğuna dair etnomerkezci bir bakış açısı kazandırmıştır. Avrupa, zamanla bu akıllı evrensel bir kültürün temeli, kendi değerlerini evrensel olarak tanımlayışının ve evrensel değerleri tanımlama konusunda hak iddia edişinin meşruiyeti olarak görmeye başlamıştır. Böylelikle Avrupa kendisini evrensel bilginin öznesi kılmıştır ve söylemsel üretimin merkezi haline gelmiştir. Avrupa’nın bu değerlerine sahip olmayan Doğu da bu bakıştan nasibini almıştır. Doğu, Batı’nın sahip olduğu modernlik, rasyonalite, evrensellik gibi değerlere sahip olamaması nedeniyle Batı tarafından bir üst kültürün astı olarak tanımlanmıştır. “Öteki

olma durumu,” geriliği, irrasyonel oluşu ve değerlerinin kısmiliğiyle ilişkilendirilmiştir (Morley ve Robins, 2011: 186-187). Söz gelimi, Batı’nın kendi tarihini, zamanını ve kısaca kendini, Doğu ile arasındaki farka dayanarak, yani Doğu’yu tarihten, sivil toplumdan, kentsel yapılardan, bireysellikten vb yoksun diye damgalayarak kurmuş olması buna örnek verilebilir (Mutman, 1996: 44).

Yapısalcılığın perspektifinden ifade etmek gerekirse, insan bilincinin birbirini dışlayan kavramların yarattığı karşıt anlamlardan, yani ikili karşıtlıklardan yararlanarak dünyayı algılayışında olduğu gibi, Doğu’nun bu şekilde, modernleşmesi imkânsız olan –modern olmayan, barbar- olarak konumlandırılması, modern –medenî- olanı, yani kendisini tanımlayabilmesi için bir bakıma Batı için bir zorunluluktur denilebilir. Doğu Doğu olarak kalmak zorundadır. Bir başka ifadeyle, eğer bu irrasyonel kültür Batı’nın akılcılığına ve bilimine erişirse, Batı’nın farklılık ve eşsiz olma konumu yitirilmiş olacaktır. Bu geri kültür kendini modernleştirdiği takdirde de Batı’nın kendi üstünlüğünü yansıtacağı ayna da olmayacaktır (Morley ve Robins, 2011: 187-188). Buradan yola çıkarak, Batı’nın Doğu’yu ötekileştirme aracı olarak kullandığı oryantalizmin genel itibarıyla Batı dışı toplumlara bakışının temel birkaç özelliği şöylece sıralanabilir (Şentürk, 2003: 45):

- Batı ve Doğu toplumları iki farklı varlık alanı oluşturacak derecede farklıdır.
- Doğu toplumları geridir.
- Batı toplumları ileridir.
- Doğu hep geri kalacaktır çünkü durağan ve gelişme özelliğinden yoksun toplumlardır.
- Batı toplumu dinamiktir bundan dolayı her zaman üstün ve ileri olarak kalacaktır.
- İleri ve geri toplumlar farklı sosyal kanunları izlediler.
- Batılı ve Doğulu toplumlar aynı sosyal teorilerle incelenemez.

Bu dönemden sonra oryantalist çalışmaların ‘Doğu’su, toplumsal bir çıkar (sömürgecilik) ile ideolojik (Avrupamerkezcilik) bir çıkarın (tahakkümün) belirli bir tarihsel/sosyal bağlamda üst üste gelerek çakışması ve çok katlı sosyolojik/tarihsel bir yapıya dönüşmesiyle hayat bulmuştur (Arlı, 2018: 28). Kuşkusuz oryantalizmin bu

perspektiften değerlendirilmesinde Edward Said'in *Orientalism* (Şarkiyatçılık/Oryantalizm) kitabının katkısı oldukça önemlidir.

1.1.3. Edward Said'in Oryantalizm Yaklaşımı

1970'li yıllarda sömürgecilik karşıtı tavır akademik yazın alanında da kendisini göstermiştir. Kudüs'te dünyaya gelmiş Amerikan vatandaşı olan Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü Edward Said, bu dönemde, 1978 yılında yayınlattığı *Orientalism* adlı çalışmasıyla oryantalist çalışmaları eleştirel bir bakışla sistematize ederek kavrama yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Yayımlandığı dönemden itibaren gerek oryantalizm üzerinde çalışanlar gerekse sömürgecilik karşıtları tarafından ilgiyle karşılanan kitap çok sayıda dile çevrilmiştir.

1970'lerde Doğu Batı ilişkisi gelişme, azgelişmişlik, emperyalizm ve kolonyalizm gibi sosyo ekonomik kavramlarla açıklanmaktayken, Said'in Oryantalizmi bir söylem olarak öne çıkaran çalışmasıyla birlikte Doğu-Batı ilişkisinin kültürel bir hegemonya ile de şekillendiği, bununla da emperyalizm ve kolonyalizm gibi süreçlerin öncelendiği dikkate alınmaya başlanmıştır. Nihai olarak Batı'nın Doğu'yu Avrupamerkezci bir biçimde algıladığının göz ardı edilemediği ortaya çıkmış ve oryantalizme ilişkin çalışmalar bu perspektiften bakılarak yeniden yapılmaya başlanmıştır (Çırakman, 2019: 183). Said'in oryantalizmi bir hegemonya unsuru olarak tanımlanmasıyla birlikte oryantalizm kavramı belli bir dönemde gelişmiş bir tavır olmaktan öteye geçmiştir. Said farklı tarihsellikleri, oluşumları, süreçleri ve kavramları algılanıp anlaşılmasında yeni bir olanak getirmiş, böylelikle oryantalizm metin çözümlemesini ve amprik nitelemeyi aşarak bir episteme haline gelmiş ve zaman içerisinde jenerik bir kavram özelliği kazanmıştır (Kahraman, 2019: 155-156). Said'in eserinin etkisi Ortadoğu ile sınırlı kalmamış, diğer Batı dışı toplumların kültürünü ve tarihini konu edinen alanlara da yayılmıştır. Postkolonyal incelemeler, sub-altern araştırmalar, feminist teori vb. bu etkinin yayıldığı alanlardır (Bulut, 2008: 547). Robert Young, *Beyaz Mitolojiler Tarih Yazımı Ve Batı* (2000) adlı kitabında Said'in Oryantalizm kitabının yarattığı etkiden “yakın geçmişe ait esaslı bir siyasî eleştiri geleneğinin olmadığı ABD’de siyasî olan için bugünkü baskının çoğunun Said’in eserinden sonra çıktığını söylemek çok abartılı olmaz” (s.201) diyerek söz eder.

Said'in oryantalist çalışmalara bu denli kaynaklık etmesine olanak tanıyan metodolojik tercihleridir. *Oryantalizm*'in büyük çaplı etkisi, Giambattista Vico, Friedrich Nietzsche, Antonio Gramsci, Raymond Williams, Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi farklı düşünsel kaynakları bir arada bünyesinde barındırıyor olmasıdır (Eren, 2013: 164). Burada Said'in oryantalizme kuramsal bakış açısını kurarken Antonio Gramsci'nin "hegemonya" kavramından ve Michel Foucault'nun "söylem" kavramından yararlandığını özellikle belirtmek gerekmektedir. Said (2016) Gramsci'nin hegemonya kavramını tanımlar ve bu kavramın sanayileşmiş Batı'daki kültür yaşamını anlayabilmek için zorunlu bir kavram olduğunu belirtir. Said Gramsci'nin sivil toplum (okul, aile ve sendikalarda olduğu gibi gönüllü, zor kullanılmayan ilişkiler) ile siyasal toplum (ordu, polis, merkez, bürokrasi gibi yönetimde dolaysız egemenlik rolü olan kurumlar) arasındaki ayrımına değinir, kültürün işlerlik kazandığı yerin sivil topluma ait olduğunu belirtir, bu işleyişte kurum, kişi egemenliğı değil, rıza aracı olmaktadır. Totaliter olmayan toplumlardaki belirli düşüncelerin diğerk düşüncelerden daha etkili olması gibi, belirli kültürel biçimler de diğerk biçimlere egemendir. Said'e göre Gramsci'nin hegemonya olarak tanımladığı şey kültürel önderliğinin biçimidir. Oryantalizme kalıcılığını, gücünü kazandıran ise hegemonya ya da mevcut, işleyen kültürel hegemonyadır. Avrupalı olmayanlar karşısında "biz" Avrupalıların kimliğini belirleyen Avrupa kültürünü hegemonyacı kılan anlayış da budur: Avrupalı olmayan halklarla, kültürlerle karşılaştırıldığında Avrupalı kimliğinin diğerklerinden üstün olduğu fikri ve bu fikrin yanına, Doğı'nun geriliğı karşısında Avrupa'nın üstünlüğüne ilişkin düşüncelerin dışında başka türlü düşünmeyi umursamayan düşüncelerin hegemonyası eklenir (s.16-17). Başka bir deyişle, Doğı'nun var edilmesi Avrupa kültürünü hem Avrupa içinde hem de dışında hegemonik hale getirir, Doğı'nun geri kalmışlığı vurgulanarak da Avrupa'ya üstünlük konumu kazandıran ikinci bir hegemonya düzlemi inşa edilmiş olur. Bunlar aynı zamanda oryantalizm stratejisinin bir gereğidir.

Mutman (1996) oryantalizmi yapısal olarak analiz ettiğı çalışmasında oryantalizmin hegemonik yapısının birbirinden farklı heterojen unsurlardan (kurumsal, bilimsel, edebi, politik, coğrafi, imgesel, disiplinler, vb) meydana geldiğini öne sürer. Bu birbirlerinden farklı unsurlarını bir araya getiren bir çeşit merkez olması gerekmektedir. Oryantalist yapıyı karakterize eden bu oluşturucu ilkedeki merkez pek de merkeze benzememektedir. Çünkü kendi içinde ve kendisiyle varolan, tüm ve açık bir kimlik, bir

kendine-özdeşlik yerine bir farklılık, Said'in (2016: 12) deyişiyle "ontolojik ve epistemolojik bir ayrım" vardır. Fakat, bu durum Oryantalizmi "merkezsiz bir yapı" haline getirmez. Burada söz konusu olan herhangi bir yapının merkezinde özdeşlik değil ayrım olmasında temelini bulan bir karşı-işlem için kullanılması uygun bir ifade olan "merkezsizleştirme" (decentering) işlemidir. Dolayısıyla Oryantalizmin merkezini oluşturan kavramın bir fark göstergesinin altına yerleştirilmesi demek Oryantalist söylemin basitçe sabit bir merkeze değil de bir merkezleme işlemine dayandığını göstermek demektir. Bu merkezleme işlemi Oryantalist söylemin en tipik özelliğinde olan "bütünleştirme" ile vücut bulur. Bir eşdeğerlikler zincirinin üretilmesi demek olan bu bütünleştirme Oryantalist söylemin farklı kipliklerini ve tarzlarını boydan boya geçen metaforik bir işlemdir. Said'in sık sık vurguladığı, farklı bir çok toplumun ve kültürün "İslam" veya "Doğu" gibi "soyut özler" altında homojenleştirilmesi tam da bunun örneğidir. Böyle bir homojenleştirme yalnızca Doğu ve İslam gibi kültürel özler kurmakla kalmaz: birbirinden farklı yerleri "Doğulu" damgasıyla aynı hale getirerek, Batı'yı, böylece ima ettiği bir karşıtlığın imtiyazlı ve hâkim kutbu olarak kurar. Yani Oryantalizm hegemonik bir işlemdir, bir merkez-kurma veya merkezleme (centering) işlemidir. Bu işlemin özü de şudur: edebi, bilimsel, siyasal, vb değişik söylem tarzları içinde çoğaltılan ve siyasal, iktisadi, akademik, ahlaksal vb iktidarların değişik kurumsal kertelerinde eklemlenen karmaşık bir stratejik hareket ile Batı kendi kimliğini "öteki" olarak imlediği bir mekândan ayırt ederek kurar (s.29-31).

Said (2016), gerçek bir şeye ilişkin bilgi içerdiği iddiası güden metinlerin yok sayılmasının güç olduğundan söz eder. Bu tür metinler yalnız bilgi üretmekle kalmazlar, tanımlamak üzere ortaya çıktıkları gerçekliğin kendisini de yaratabilirler. Bu bilgi ile gerçeklik, zamanla bir gelenek halini alır. Said Foucault'nun bu geleneğe söylem dediğini belirtir. Bundan üreyecek metinlerden, belirli bir yazarın yaratıcılığı değil, bu gelenek ya da söylemin varlığı veya baskınlığı sorumludur (s.104-105). Aynı şekilde, oryantalist metinlerin meydana getirdiği temsiller gerçek bir Doğu üretimi iddiasını kuran bir gelenek oluşturmuşlardır. Said, aynı şekilde, Foucault'nun söylem kavramını kullanarak, oryantalizmin bir söylem olarak incelenmedikçe, Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Doğu'yu siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel, imgesel olarak çekip çevirebilmesini -hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılmasının olanaksız olduğunu belirtir (Said, 2016: 13). Said'in akademik bilgi ile

öteki kültürleri yönetme ve tahakküm altına alma arasındaki işbirliğine yaptığı vurgu, oryantalizmi, Doğu'nun "hakikati" olarak addedilen şey hakkında nelerin söylenip nelerin söylenemeyeceğini belirleyen söylemsel bir mekanizma olarak incelemesine olanak tanır (Yeğenoğlu, 2017: 22). Aynı zamanda bir söylem olarak, yani gücün dil sorunsalı içinde maddileşmesi olarak Oryantalizm, Batı emperyalizminin hegemonik olduğu andır (Mutman, 1996: 44).

Said, kitabının ilerleyen bölümlerde "gerçekten doğru bir temsil olabilir mi", diye sorar. "Yoksa her temsil, sırf temsil olmasından ötürü, temsil edenin öncelikle dilinde, ardından da kültürüne, kurumlarına, soluduğu siyasal havada mı yerleşiktir?" Said (2016: 285) bu sorulara yanıt olarak kendisinin de ikinci seçeneğe inandığını vurgulayarak "eğer ikinci seçenek doğruysa, temsilin eo ipso [kendi başına] gene bir temsil olan 'hakikat'in yanında başka pek çok şeyle de ima edildiği, iç içe geçtiği ve örüldüğü gerçeğini kabul etmeye hazır olmamız gerekir" diyerek temsili oluşturan etkenlerin çeşitliliğine dikkati çeker. Buna göre Batı'nın Doğu temsilleri oryantalizmden bağımsız olarak düşünülemez ve hayali bir düzeyde kurgulanan ve temsil edilen Doğu'nun gerçeğiyle örtüşemez. Said (2016: 31) için,

Şark'a ilişkin yazılı bir ifadenin değeri, işe yararlılığı, gücü, görünüşteki gerçeğe uygunluğu, Şark'ın kendisiyle pek az ilintilidir; bunların araçsal olarak Şark'ın kendisine dayanması ise olanaksızdır. Şarkiyatçılık tümüyle Şark'ın dışında, uzağında kalır: Şarkiyatçılığın bir anlam taşıması Şark'tan değil tümüyle Batı'dan kaynaklanır; Şarkiyatçılık taşıdığı anlamı, doğrudan doğruya, Batı'nın –Şark'ı görülür, açık, ilgili söylemde "orada bulunur" kılan- türlü temsil tekniklerine borçludur. Bu temsil biçimleri, etkileri açısından, kurumlara, geleneklere, uzlaşımlara, üzerinde uzlaşılmış anlama şifrelerine dayanır, uzak, belirsiz bir Şark'a değil.

Said (2016), İslam'ın ortaya çıktığı dönemin ardından Doğu dendiğinde anlaşılanın Araplar ve İslam olduğunu gerekçe göstererek çalışmasını emperyal güçler olan İngiliz, Fransız ve Amerikalıların Arap-İslam deneyimleriyle sınırlandırır (s.26). Said bu çalışmasında oryantalizmin hem tarihsel yetkesini hem de yetkelerini –kişilerini- betimlemiştir (s.29). Oryantalizmi tek tek yazarlar ile bu yazarların düşünce ve imgelem topraklarında yazılarını ürettikleri üç büyük imparatorluk -İngiltere, Fransa, Amerika- tarafından biçimlendirilen yaygın siyasal kaygılar arasındaki devingen bir alışveriş olarak incelediğini belirtir (s.24).

Said tarihsel varlıkların yanında coğrafi ve kültürel varlıkların da insan yapımı olduğunu söyleyerek sözüne başlar. Ona göre “Doğu” ile “Batı” gibi sözcükler bir doğa olgusu gibi var olan sabit bir gerçekliğe tekabül etmez (s.345). Nasıl Batı’nın kendisi belli bir yer değilse, Doğu da belli bir yer değildir. Bununla birlikte, Doğu-Batı kavramlarının gerçeklikte karşılığı olmayan bir yaratı olduğu sonucuna varmanın da yanlış olduğunu ifade eder. Batı kadar Doğu da, kendisine Batı’da ve Batı için gerçeklik ve mevcudiyet kazandıran bir tarih ile bir düşünme geleneğine, bir ortak imge ve sözcük dağarcığı geleneğine sahip bir fikirdir. Ancak fikirler, kültürler ve tarihlerin gerçekten anlaşılması ve araştırılabilmesi içinse bunların gücünün, yani iktidar yapılarının da incelenmesi gerekir (s. 14-15).

Edward Said oryantalizmi ifade ederken birbirine bağlı olduğunu düşündüğü birkaç şeyi birden kastettiğini belirtir ve oryantalizmin üç farklı düzeyde tanımlamasını yapmış olur: İlk olarak oryantalizm akademik bir çalışma alanıdır. Doğu hakkında yazan, ders veren ya da Doğu’yu araştıran kişi oryantalisttir, yaptığı iş de oryantalizmdir (s.12). Oryantalizm ikinci olarak, “Doğu” ile (çoğu zaman) “Batı” arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir. Romancılardan, yöneticilere, akademisyenlerden, imparatorluk yöneticilerine kadar çok sayıda yazarın Doğu insanı hakkında, Doğu’ya yönelik ürettikleri tüm çalışmalarda Doğu ile Batı arasındaki temel ayrım başlangıç noktası alınmıştır. Said’e göre bu noktada oryantalizm ile Aiskhylos, Victor Hugo, Dante, Karl Marx gibi farklı çağlarda yaşamış farklı türlerde eserler vermiş ancak Doğu’ya bakış noktasında benzer düşüncelere sahip isimler bir araya getirebilirler (s.12). Said bu tanımla farklı çağlardaki farklı Doğu metinleri arasında bağlantılar kurar, yüzyıllar içerisinde sistematik bir biçimde oryantalist yazınının meydana geldiğini ileri sürer. Bu oryantalist metinlerde metnin yazarı bilginin üreticisi olarak Doğu’yu üretme iktidarına sahiptir. Oryantalistlerin egemenliğinde üretilen bu metinlerde Doğu birbirine benzer imgelerle, tekrar tekrar tanımlanır, sonuç olarak Doğu durağan, değişmesi mümkün olmayan bir görünüme sahip olur. Oryantalizmin üçüncü tanımı ise onu tüzel bir kurum olarak betimler. XVIII. yüzyıl sonundan itibaren Doğu hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek- uğraşan ortak kurum olarak, Doğu’ya egemen olmakta, Doğu’yu yeniden yapılandırmakta, Doğu üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçimidir (s.13).

Said çalışmasında oryantalizmi XVIII. ve XIX. yüzyıllardaki Avrupa emperyalizminin şekillendirdiği bir bakış açısı olarak nitelendirerek, kavramın Doğu toplumlarını, kültürünü, dillerini ve halklarını inceleyen Batı kökenli bir araştırma geleneği olduğu geleneksel bağlamından uzaklaştırmıştır. Böylelikle oryantalizm Doğu'nun yönetilmesi, ekonomik, sosyal ve kültürel bakımlardan gözetim altında tutulması için Batı tarafından kurgulanan, düşünce ve araştırma alanında temsil edilen bir stratejiler bütünü anlamı kazanmıştır (Erkan, 2009: 13). Burada oryantalizmin stratejik olarak devamının akademik çabalarla desteklenmesinin yanında, zımnen toplumda yaygın olan önyargıları yeniden dolaşıma geçiren düşünsel, kurgusal üretimlerin de katkısı bulunmaktadır. Said bu nedenle oryantalizm kuramında oryantalizmi açık ve örtük oryantalizm olarak ikiye ayırır. Doğu bilgisini oluşturan, Doğu toplumuna, dillerine, yazınlarına, tarihine, sosyolojisine vb. ilişkin olarak açıkça dile getirilmiş, daha çok akademik nitelik taşıyan, görüşler açık oryantalizmdir. Said'in bilinçsiz ve dokunulmaz olarak tanımladığı örtük oryantalizm ise Doğu hakkında Flaubert, Dante, Marx, Nerval gibi çok sayıda ünlü düşünür ve yazarın, Doğu ile Batı arasındaki farkları içselleştirmiş olarak, Doğu'ya yönelik önyargıları ve fantezileri dile getirmiş olmalarını ifade etmektedir.

Bart Moore-Gilbert (2000: 47-48'den aktaran Lee, 2005: 32-33), Said'in her tarihsel evrede oryantalizmin gelişimine dikkat ettiğini iddia eder. Antik Yunan'dan Rönesans'a kadar olan ilk dönem; Ronesans, Napolyon'un Mısır'ı Fethi ve Avrupa'nın genişlemesi dönemlerini kapsayan XVIII. yüzyılın ortalarından XIX. yüzyılın ortalarına kadar ikinci dönem; XIX. yüzyılın ortalarından 1950'lere kadar Avrupa sömürgeciliği ve nihayet günümüze uzanan, küresel olarak egemen emperyal güç ABD'nin öne çıkışı üçüncü dönemdir. Said'in tanımlamasına göre, ilk dönem filoloji çalışmalarına ayrılan geleneksel dönemi ifade ederken, ikinci dönem Doğu'yla Avrupalıların karşılaşmaları dizisinin başlangıcıdır, yani Said'in ifade ettiği, kolonyal kullanıma sunulan oryantalizmin kuruluşunun başlangıcıdır. Üçüncü dönem ise, Avrupa kolonilerinin dekolonizasyonunun ardından Amerikan dış politikasına odaklanan, önceki iki dönemin yoğunlaştığı, alan araştırmalarının oryantalizmin yerini aldığı modern oryantalizm dönemidir.

Said, Doğu ile Batı arasına konan sınırın İlyada'dan beri belirgin bir sınır olduğunu öne sürer: En etkili Doğu çağrışımlarından ikisi, mevcut en eski ve en yeni

tarihli iki antikçağ Atina oyununda –Aiskhylos’un Persler’i ile Euripides’in Bakkhalar’ında- ortaya çıkar (s.65). Irkları, bölgeleri, ulusları, zihinleri birbirinden ayıran sınıflandırıcı bilgi birikimini zenginleştirenlerse Klasik Yunan ve Roma’da, coğrafyacılara, tarihçilere, Sezar gibi kamusal figürler, hatip ve ozanlar olmuşlardır. Ona göre, bu birikimin büyük kısmı, Romalılarla Yunanlıların diğer insanlardan üstün olduğunu kanıtlamak için vardır. Ancak Doğu ilgisi kendine ait bir sınıflandırma ve hiyerarşi geleneğine sahiptir (s.67).

Said, yukarıda belirtildiği gibi, resmi biçimiyle oryantalizmin 1312’de Vienne’de toplanan Kilise Şurasının çeşitli üniversitelerde doğu dilleri kürsülerinin kurulmasının kararlaştırılmasıyla başladığını söyler. Oryantalizmin modern ve belirleyici metinlerinin ise Napolyon’un 1798 Mısır Seferi’nin ardından görünür kılındığını belirtir. Bu dönemden itibaren Batı’nın etkinlik alanları genişlemiş, Doğu’yu alımlamakta kullanılan teknikler daha da inceltilmiş, Batı her zamankinden daha bilimsel bir Doğu bilgisine varmış, Doğu’da daha güçlü bir yetkeyle, disiplinle yaşar hale gelmiştir. Ve Batı’daki bir bilgi bütünü olarak Doğu da modernleşmiştir; XIX. ve XX. yüzyıl oryantalizminin temeli atılmıştır (s.31-53).

Said (2016) İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan Amerikan hâkimiyeti dönemine kadar oryantalizmde İngilizlerin ile Fransızların faaliyetlerinin öne çıktığını belirtir (s.13). İngiliz ve Fransızların sömürgecilik faaliyetleri için Doğu uzmanları yetiştirmeleri; araştırmalar yaparak bilgi birikimi elde etmeleri; Doğu’ya ilişkin zorbalık, şehvet, acımasızlık gibi karmaşık fikirleri dizisi öne sürmeleri; Avrupa’da yerel kullanım için Doğu mezhebi, felsefesi, bilgeliği gibi çok sayıda kavramı ehlileştirmeleri gibi pek çok çalışma gerçekleştirmişlerdir. Bu oryantalist söylemin oluşmasında ve kenetlenmesinde toplumsal-iktisadi ve siyasal kurumların birliktelikleri olmuştur (s.13-16). Said neticede oryantalizmin üzerinde nesillerdir parasal yatırımların yapıldığı, yaratılmış bir kuram ve uygulama bütünü olduğunu ifade eder.

Oryantalizm eleştirilerinde değinileceği gibi, Said’in ortaya attığı tezi yöntem, kapsam gibi noktalarda oldukça eleştiri almıştır. Buna rağmen Said’in Oryantalizm’i XXI. yüzyılda da oryantalizm çalışmalarında bir kaynak olmayı sürdürmektedir. Oryantalizm kavramına Said’in çerçevesinden yapılan genel bir bakışın ardından

oryantalizmin süreçlerini daha detaylandırabilmek için tarihsel süreçte oryantalizmin seyrine bakmak gerekmektedir.

1.2. TARİHSEL SÜREÇTE ORYANTALİZMİN SEYRİ

İnalçık (2019b: 27) insan grupları, kavimler, milletler, din ve medeniyetler arasında ben ve öteki bilincinin kendisini gösterdiğini ve bu gruplar arasında çatışmaların ortaya çıktığını ifade eder, Batı medeniyeti ile İslam arasında yüzyıllarca süren Haçlı savaşlarının da öteki etkenlerin yanı sıra din ve kültür ayrılığı olgusu ile açıklanabileceğini ileri sürer. Bu farklı din ve kültür ayrılığı bilinci, oryantalizm bağlamında, İslâm'ın ortaya çıkıp yayılmasıyla başlamış, politikalar, savaşlar nedeniyle yüzyıllar boyu süregelmiştir. Geçtiğimiz yüzyıldaki ağır savaşların ardından ne kadar barışçıl atmosferler içerisinde olursa da bu temel farklılıklar günümüzün siyasetine de – ister istemez- yansımayı sürdürmektedir.

Onur Bilge Kula, *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi* (2018) adlı çalışmasında yapıtlarını incelediği Leibniz, Voltaire, Herder, Kant, Marx, Engels gibi düşünürlerin Türkiye ve İslam imgelerinin, olumsuz içerikleri bakımından büyük ölçüde Orta Çağ'da biçimlenen barbar, yakıcı ve yıkıcı Türk önyargısına dayandığını belirtir. Söz konusu gelenek çizgisinin tümüyle yok olmadığını ve bugün de değişik yoğunlukta etkisini sürdürdüğünü söyler (s.XXIV). Said'e göre (2016) "İslam'ın Roma'ya üstün gelmesi, Roma'yı gölgede bırakması, geçmişte ya da günümüzde hiçbir Avrupalının zihninden silinmiş olamaz" (s.84). "İslam'ın Avrupa'ya musallat olduğu günlere ve Batı'yı mütemadiyen rahatsız etme konusundaki gizil gücüne dair anılar sürekli canlı tutulmuştur" (2008: 77). Sözelimi, Avrupa için, geçmişten gelen ve bugün daha farklı bir boyut kazanan Türk ve Müslüman imgesinin Türkiye-Avrupa Birliği ilişkileri, Türkiye'nin birliğe üyelik süreçleri gibi siyasi ilişkilerde hiçbir etkisinin olmadığı öne sürülemez. Benzer biçimde, resmî ya da gayri resmî ilişkilerde Türkiye'nin Avrupa'ya bakışında da aynı gözlüklerin takılı olduğu yadsınamaz. Yani din ve kültür ayrılığı bilinci gizil bir etmen olarak uluslararası siyasette sürmektedir.

Avrupa'nın bugünün Türk ve Müslüman dünyasına bakışını biçimlendiren, aynı zamanda oryantalizmin ortaya çıkmasına vesile olacak, Orta Çağ dönemindeki siyasi

duruma ve Hristiyan dünyasında karşılık bulmuş ilk İslam-Müslüman imajlarına bakmak gerekmektedir.

1.2.1. Orta Çağ Avrupa'sında “İslam” ve “Türk” İmajları

VII. yüzyılın ilk çeyreğinde, Arabistan'ın henüz İslamileşmiş orduları Bizans'a ilk saldırılarını Akdeniz'de gerçekleştirmeye başlamış, Doğu ve güney kıyılarında İslam dininin egemen olduğu Akdeniz, Hristiyan Avrupa için bir ticari ve kültürel alış-veriş yolu olmaktan çıkmıştır (Kabbani, 1993: 23). VII. yüzyıldan sonra Akdeniz havzasını büyük oranda eline geçiren Müslümanlar, özellikle Hint ve Uzakdoğu'nun geçiş güzergâhlarını denetim altına almışlar, böylelikle hem malların geçişi hem de bilgi ve görgünün kavşak noktalarını uhdesine geçirmiştir (Çaycı, 2018: 61). Böylelikle İslam ortaya çıktığı dönemden itibaren oldukça kısa denilebilecek bir zaman diliminde siyasal, askeri ve ekonomik bir güç haline gelmiştir. İlerleyen dönemlerde

...büyük İslam orduları ve donanmaları yüzlerce yıl boyunca Avrupa'yı tehdit etmiş, ileri karakollarını yerle bir etmiş, topraklarını sömürgeleştirmiştir. Adeta Doğu'da Hristiyanlığın daha genç, daha gözüpek, daha enerjik bir versiyonu doğmuş; Antik Yunan'dan aldığı bilgilerle donanmış; sade, korkusuz ve cengaver bir inançtan güç alarak Hristiyanlığı yok etmek üzere yola çıkmıştır ve yüzyıllar boyu İslam Avrupa için doğrudan bir tehdit oluşturmuştur (Said, 2008: 77-85).

VII. yüzyılın sonundan 1571 İnebahtı savaşına değin, gerek Araplara ve Osmanlı'ya özgü biçimiyle gerekse Kuzey Afrika'yla İspanya'ya özgü biçimiyle İslam, Avrupa Hristiyanlığına egemen olmuş ya da onu fiilen tehdit etmiştir (Said, 2016: 84). Kalın'a göre (2019) İslam'ın yayılmasındaki en önemli etkenlerse Yahudi ve Hristiyanlara yönelik hukukî bir statünün verilmesi ve din özgürlüklerinin güvence altına alınması olmuştur. Böylelikle İslam karşıtı muhalefet kısmen yumuşatılabilmektedir. Kalın (2019), bunun göstergesi olarak Arap Hristiyanlarının Haçlı Seferleri'nde Avrupalılarla iş birliği yapmaya yanaşmamaları örneğini verir. Bunun nedeni ise Arap Hristiyanlarının yabancı ve uzaktaki bir kilise tarafından yönetilmektense, Müslüman idaresi altında kendi özerkliklerini korumayı yeğlemeleri ve yerel barışı korumaya özen göstermeleridir. Birkaç istinaî olay dışında, Arap Hristiyanları genel itibarıyla ya Müslümanların yanında saf tutmuşlar ya da çatışmaların dışında kalmışlardır (s.49). İslam ayrıca Yahudilerin “seçilmiş topluluk”, Katolik kilisesinin tanrı ile birey ve

toplum arasında zorunlu bir aracı olarak gördüğü din adamları sınıfını da reddettiği için taraftar kazanmıştır.

Bu sıralarda Kuzey Avrupa ırklarına, yeni bir kimlik anlayışıyla, özel bir önem veren ‘Karolenj İmparatorluğu’ da oluşmaktadır (Kabbani, 1993: 23). Batı’da Karolenj İmparatorluğu ile yakalanan nispi bütünlük, Hristiyanlığın Batı’nın merkez coğrafyasında yayılması, yine bu dönemde Roma’yı yıkan halkların Hristiyanlaşması İslami Doğu’ya bir cevap verme isteğini ortaya çıkarmıştır (Sunar, 2006: 36-37). Bu nedenle Hristiyanlar için dönemin birleştirici unsuru Papalığın önderliğinde Haçlı Seferleri düzenlenmiştir. Bu seferlerde istenilen başarının elde edilememesi sonucu Doğu’nun hâkimiyeti güçlenmiştir. Bu dönemde Haçlı ideolojisi, Batı Hristiyan birliğinin temel ideolojisi haline gelmiştir (İnalcık, 2019b: 13).

Yine bu dönemde Avrupa’nın İslam’a yönelik ilgisinin kaynağı meraktan ziyade, Hristiyanlığın karşısındaki tektanrıcı, kültürel ve askeri bakımdan zorlu bir rakipten duyulan korku olmuştur (Said, 2016: 357). İslam’ı Hristiyanlığın rakibi yapan etmenlerin içerisinde Yahudi-Helen geleneklerine dayanması, Hristiyanlıktan yaratıcı uyarlamalar yapması, askeri ve siyasal başarıları, kutsal toprakları kapsıyor oluşu, Hristiyanlık için son derece önemli kaynakların şekillendiği Arapça ile İbranice Sami dillerinden olması yer almaktadır (Said, 2016: 84).

Avrupa’nın ilk İslam araştırmacılarının İslam çalışmaları ise Yüksek Orta Çağ’da (MS. 1000-1250) başlamış, fetheden Müslümanların tehdidiyle ilgilenmiştir. Bu araştırmacılar Müslümanların bu fetihlerinden korunmak, Hristiyanlıktan Müslümanlığa dönülmesi tehdidini savuşturmak, bunun için de Kuran’ın vahyedilmiş ilahi bir kitap olmadığını ispatlamak amaçlarını gütmüşlerdir. Bunlarla birlikte Hz. Muhammed’in Müslümanlığı nasıl getirdiği, Hristiyanlık teolojisinde ortaya çıkmasının mümkün görülmediği İslam’ın nasıl bu kadar hızlı bir biçimde yayıldığı da İslam araştırmacılarının cevabını bulmak istediği sorulardan olmuştur. Bu beklenmedik gücün kaynağı ise büyücülükle izah edilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde İslamiyetin Hristiyanlığın bir kolu ya da sapması olduğu görüşü de dile getirilmiştir. Bu görüşü ciddiye alan ilk Hristiyan teologu Şamlı St. John (Yuhanna ed-Dımeşkî) (675-749) olmuştur. Aynı zamanda, İslam ve Hz. Muhammed hakkında ilk olumsuz imajı ortaya atan kişi olan St. John’a göre “İslamiyet dürtü ve karakterleriyle acınası kişiler

tarafından uydurulmuş ve kılıçla yaygınlaştırılmıştı” (Aktaran Hourani, 2010: 22-23). Yine bu dönemde yapılan çalışmaların en önemlilerinden biri Kuran’ın Latince’ye tercümesi olmuştur. Dönemin önemli ilahiyatçılarından Aziz Peter, 1147 yılında Kettonlu Robert’a Kuran’ın Latince’ye tercümesini yaptırmıştır. Tercümenin asıl amacı kitabı anlamaktan ziyade düşman Müslümanların kutsal kitabını yakından tanımak, onları ikna yoluyla Hristiyanlığa döndürmektir. Bu tercüme ilerleyen dönemlerde de İslam kültürü hakkında çalışmalar yapılmasına zemin hazırlamıştır. Eksik ve yanlış çevrilen bu tercüme, İslam karşıtı polemiklerde Hristiyan yazarların dayanacağı temel bir metin olacak, Fransızca ve İngilizce gibi dillere yapılacak tercümelerde referans olarak kullanılmıştır (Kalin, 2019: 80-82).

Süleyman Derin’e göre (2006) Orta Çağ boyunca Kilise, Avrupa’nın İslam konusundaki bilgisini şekillendirmekte başlıca kaynak olmuştur. Kilise’nin İslam ve Hz. Peygamber hakkında ortaya attığı gerçek dışı iddialar, Batılılar arasında o kadar derin tesirler bırakmıştır ki oryantalistler İslam’da gördükleri her güzelliği başka bir kaynağa atfetme durumunda kalmışlardır (s.26). Asaf Hüseyin (2017) bu anlayışın ilerleyen yüzyıllarda da devam ettiğini açıklar. Ona göre XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Kur’an’a ilişkin çalışmalarında ... oryantalistlerin başlıca derdi, İslam’ın ya ödünç fikirler aldığını ya da İslam öncesi Arap düşünce ve adetlerinden veya Musevilik ya da Hristiyanlıktan köken alan bir sahtekarlık olduğunu kanıtlamaktı (Hüseyin, 2017: 58).

Orta Çağ’da İslam üzerine yapılan çalışmalardan bir diğeri de dil okullarının kurulmaya başlanması olmuştur. Hüseyin’e göre (2017) buna etken olansa Hristiyanların Moğolları Hristiyanlaştırmaması, Sultan Gazan Han’ın (1295-1304) İslam’ı kabul etmesiyle Hristiyanların İslam’ı kolay kolay saf dışı edemeyeceklerine kanaat getirmeleri ve İslam’ı tanımak için dil okullarını hayata geçirmeye karar vermeleridir (s. 18). Kendine her zaman öteki olarak paganları gören Kilise ise bu kez öteki olarak İslam’ı işaret etmiştir. Amacı savaşla dinlerinden döndüremediği ötekinin yanlışlığını ortaya koymaktır, “öteki”ni yanlışlamak onu tanımaktan, tanımaksa dil bilmekten geçiyordur ve bu sebeple dil okulları kurulmaya başlanmıştır (Metin, 2013: 59).

İslam’ın teolojik/entelektüel araçlarla fethedilebileceğine ve sahte bir din olduğunun kanıtlanabileceğine dönük inançlar bu dönemdeki arayışların temel

karakterini yansıtmaktadır (Arlı, 2018: 19). İslam'a yönelik yapılan çalışmalarda kullanılan yöntem çoğunlukla polemik olmuştur. Kuran ve hadis kaynaklı araştırmalardan ziyade ileri sürülen görüşlerin kaynakları Haçlı Seferleri'ne katılanların tecrübelerinden, seyyahların izlenimlerinden, hatalı tercümelerden ve materyallerin kasıtlı olarak tahrif edilmişinden devşirilmiştir (Hüseyin, 2017: 24). Bunlardan yola çıkarak, Hristiyan reddiye teolojisinde Kuran'ın sadece Kitab-ı Mukaddes'in zayıf bir hülasası, Hz. Muhammed'in 'sahte' bir peygamber olduğu kanıtlanmaya çalışılır. Bu saiklerle, Kuran'ın inkâr edilmesi için Batı Hristiyanlarınca tercüme teşebbüsleri gerçekleştirilmiştir (Bobzin, 2009: 610). Tüm bu sebeplerden ötürü, Orta Çağ'ın büyük bir bölümünde ve Avrupa Rönesansı'nın başlangıcında İslam'ın bir şeytan dini olduğuna, dinden dönmüşlerin, dine sövenlerin ve karanlıkların dini olduğuna inanılmıştır (Daniel, 1960'tan aktaran Said, 2008: 76). Avrupa toplumunun ideolojik bütünlüğünü sağlamak amacıyla kilisenin bilinçli propagandası sayesinde Avrupa'da Doğu insan dışı mahlûkların, putperestlerin, insan eti yiyen insansı canavarların yaşadığı bir coğrafya olarak resmedilmiştir (Sunar, 2006: 38). Müslümanlar canavar bir ırk görüntüsünde olmuşlardır, çirkin, kara ve köpek kafalı olarak portreleri yapılmıştır. Burada görüldüğü gibi, Hristiyan Batı ile Müslüman Doğu arasındaki düşünsel engeller, cehaletle ve mit yaratma yoluyla pekiştirilmiştir (Kabbani, 1993: 23). Yazın alanında da bu bakış açısının yer aldığını görmek mümkündür. Örneğin; Orta Çağ İngiliz macera romanlarında Sarazenler din ve politikanın istekleri doğrultusunda resmedilmişler, şövalyelik ideallerinin dile getirildiği temel propaganda araçlarının bir parçası olmuşlardır. Burada izleyiciye kanıtlanmak istenen asıl bir aşk veya şövalyelikten ziyade Hristiyanlığın İslam'a karşı zaferi olmuştur. Sonraları edebiyatta gittikçe yaygınlaşacak birtakım basmakalıp olay örgüleri bu romanlarda yer alacaktır: Hristiyan kahraman tarafından öldürülen bir Sarazen devi, yenilen emir, değiştirilen Sarazen ve daha da önemlisi, Hristiyan şövalyeye âşık olan Sarazen prensesi (Metlitzki, 1977: 160-161'den aktaran Kabbani, 1993: 25). Benzer bir örnek de Dante Alighieri'nin (1265-1321) epik şiiri olan İlahi Komedyası'ndan verilebilir. Babasının büyük dedesinin Haçlı Seferlerine katılarak soyluluk sanı elde ettiği ancak çarpışmalar esnasında hayatını kaybettiği bilinen Dante, İslam dininin peygamberi Hz Muhammed'i, Hristiyanlık varken yeni bir din kurduğu için bölücü olarak değerlendirmiştir (Teksoy, 2011: 9). İlahi Komedyası ölüm sonrası Cehennem, Araf ve Cennette geçen seyahati

yazarın ağzından tasvir eder. Hz. Muhammed de Dante'nin ölüm sonrasını tasvir ettiği bu eserde yer bulur. Hz. Muhammed yeryüzünde bölücülük edenlerin, bozgunculuk tohumu ekenlerin toplandığı Cehennem'de sakat edilmiştir. Benzer şekilde Hz. Ali de burada, bölücü olduğu gerekçesiyle saldırıya uğramış olarak tasvir edilmiştir (2011: 232).

Burada bahsedildiği gibi, Orta Çağ'da Hristiyanlar tarafından büyük kin duydukları Hz. Muhammed'e ilişkin çok çeşitli karalamalar üretilmiştir: Hristiyanlar Hz. Muhammed'in çok eşliliğini bir sapkınlık ve şehvet düşkünlüğü olarak eleştirmişler, onun ahlaksızlıkla Hristiyanlığı parçalatmasını planladığına inanmışlar, sahte bir peygamber olduğunu öne sürmüşler ve onu sahtekârlıkla suçlamışlar, şeytanla anlaşmış bir anti-İsacı (Kabbani, 1993: 14) olarak görmüşlerdir. Onlara göre Hz. Muhammed insanları zorla Müslüman yapmakta, Müslüman olmayı kabul etmeyenleri öldürtmekte, Araplar üzerinde büyüler kullanmakta, erkekleri kandırmak için de onlara kadınlar üzerinde cinsel özgürlük hakkı tanımaktadır.

İlerleyen yüzyıllarda İslam'ın yayılma gücünü ve bunda Hz. Muhammed'in etkisini açıklama çabaları devam etmiştir. Hz. Muhammed için yapılan karalamaların, olumsuz tanımlamaların yanında onun başarılarına da dikkat çekilmiştir. Örneğin; İlk olarak 1708 yılında yayınladığı *The History of The Saracens* adlı kitabında Simon Ockley Hz. Muhammed'in vahiy gönderilmiş bir peygamber olmadığını söylerken ahlaksal bir reform yapmış, dikkate değer başarılarla sahip bir adam olduğunu da dile getirir. Aynı yüzyılda Oxford'daki Arapça profesörü Joseph White 1784'te Bampton Konferansları'nda İslam'ın mucizevi bir olayla değil, dönemin Hristiyan Kilisesi'nin bozulmasının yanında Hz. Muhammed'in yeteneği ve zekasıyla yayıldığını açıklar. Edward Gibbon 1776 yılında yayınlanan *The Decline And Fall Of The Roman Empire* adlı kitabında Hz. Muhammed'i "özgün ve üstün bir deha" olarak tanımlar (Aktaran: Hourani, 2010: 25-29).

Daha önce de belirtildiği gibi, XI.-XIII. yüzyıllar arasında İslam araştırmacıları, yazarlar, şairler, gezginler tarafından oluşturulan İslam imajları ilerleyen dönemlerdeki klişeleşecek olan imajların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu imajlarda Doğu'yu Batı'dan farklılaştıran nitelikler ön plana çıkarılmış ve Doğu'nun bir öteki olarak pozisyonu her daim hissedilmiştir. Hristiyanlığın bu kesin çizgili İslam tablosu, Orta

Çağ'daki ve Rönesans'ın ilk dönemindeki farklı türden şiirler, bilgince tartışmalar, yaygın batıl inançlar da dahil olmak üzere çeşitli yollardan kuvvetlendirilmiştir (Said, 2016: 70). Sözgelimi, ilerleyen dönemlerde Hz. Muhammed'e yönelik yaratılan olumsuz imajların İslam'la bütünleştirilmesi, hatta İslam'ın önüne geçmesi için İslam yerine "Muhammetçilik", "Muhammedanizm" kavramlarının oryantalist söylemde kullanılmaya başlandığı görülecektir. Böylelikle İslam'ın bir kişinin doktrini veya ideolojisine indirgenmesiyle itibarsızlaştırması, geçicileştirilmesi hedeflenmiştir. Bundaki en önemli katkısı, Fransız Devrimi ve Aydınlanma hareketlerine de büyük katkıları olacak Fransız yazar ve filozof Voltaire yapacaktır. Voltaire'in *Muhammet* draması, Aydınlanma ile birlikte bütün Avrupa'da yaygınlaşmaya başlayan ve Hegel tarafından felsefi bir kuram düzeyine yükseltilen "Muhammedanizm" ya da "Muhammetçilik" kavramının önemli kaynaklarından biri olacaktır (Kula, 2018: 6). Voltaire ayrıca *Felsefe Sözlüğü*'nde İslam yerine Muhammetçilik veya Muhammedanizm kavramını kullanarak, söz konusu anlayışın Batı'nın "kolektif bilincine" ve "oryantalist söylemine" yerleşmesine ortam hazırlamış, yaygınlaşmasına kalıcı bir katkı sağlamıştır (Kula, 2018: 35). "Muhammetçilik" kavramı ayrıca, Fransa'da Aydınlanma'nın başatlaştığı XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ansiklopedi yazım sürecinde çeşitli ansiklopedilere girecektir (Kula, 2018: 36). Böylelikle kavramın Batı dillerindeki kullanımı yaygınlaştırılacaktır.

Bahsi geçen klişelerin biri Doğu'nun şehvet yatağı olduğu düşüncesidir. Bu klişenin temeli de bu dönemlerde atılmıştır. Hz. Muhammed'in çok eşli olmasının şehvet düşkünlüğü olarak eleştirilmesinin yanı sıra, Batı Kuran'dan geliştirdiği Cennet fikri ile Müslümanların yalnızca günlük yaşamda iffetsiz olmakla kalmadığını, öbür dünyada da şehvetin sonsuz tatminini onaylayan bir cennette yer alacaklarını belirtir. Hristiyanlar ise, ahlaki açıdan ince ve saftırlar, yalnızca nehirler, bahçeler, sütler ve ballar vaad eden manevi bir cennet arzu etmekteydiler (Kabbani, 1993: 26). Bir başka klişe de, Müslümanların şiddet düşkünü, barbar oldukları anlatısıdır. İslamiyet'in hızla yayılmasının Hz. Muhammed'in ve Müslüman orduların uyguladığı acımasız şiddet ile açıklanmaya çalışıldığı söylencesi zaman içerisinde bir gerçeklik olarak Avrupalının zihninde yer edecektir.

Avrupa'nın Orta Çağ'ı olarak addedilen bu dönemde Müslüman Arapların yanında Müslüman Türklerin de adı Haçlı seferleriyle birlikte anılmaya başlanmış,

İslam'la özdeşleştirilmesine sebep olmuştur. 1087'de Selçuklu Süleymanşah İznik'e yerleştiği zaman Bizans'ın çağrısıyla Haçlı Seferleri başlamıştır. İslam dünyasının Türk Selçuklu egemenliği altında olduğu bu dönemde Haçlılar'ın her daim karşısına çıkan Türkler'in adı korkulan, fakat aynı zamanda saygı duyulan bir ad olarak Batı Hristiyan dünyasının belleğine o zaman yerleşmiştir (İnalcık, 2019b: 13). Sonrasında 1453'te Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u fethetmesi ve Bizans İmparatorluğu'na son vermesi Türklerin Avrupa'da hem korkulan hem de askeri ve siyasi kurumları taklit edilecek bir üstün sistem olarak algılanmasına neden olmuştur (İnalcık, 2019a: 23).

Halil İnalcık XV.-XVI. yüzyıllarda Osmanlı'nın güçlü yapısının Avrupa siyasi coğrafyasını ve ekonomisini belirleyen başlıca etkenlerden biri olduğunu ifade eder (2006: 215). Avrupa devletleri arasında ittifak, birleşme, koalisyon, konfederasyon girişimleri o zaman ortak savunma ihtiyacıyla gündeme gelmiştir (2008: 218-219). Hatta Osmanlı Devleti, Avrupa'daki bir kuvvetin, tüm Avrupa'yı kendi hâkimiyeti altında toplaması ve Haçlı seferi örgütleyebilmesine karşı zayıf devletleri destekleme politikasını temel politika olarak seçmiş, böylece bugünkü "Avrupa Siyasi Coğrafyası"nın ortaya çıkmasında birinci derecede etken olmuştur (İnalcık, 2019b: 14). Rönesans dönemindeki Hristiyan birlik fikrinden Avrupa fikrine geçişte Osmanlı'nın tuttuğu aynadaki görüntü ve bu görüntünün bıraktığı etki son derece önemli olmuştur. (Çırakman, 2011: 37-38). Keza Martin Luther yahut Kristof Kolomb gibi Avrupa tarihindeki büyük düşünsel, ekonomik dönüşümleri harekete geçiren isimler için "Müslüman Türk" olgusunun etkisi bulunmaktadır. Nihayetinde Avrupa'nın modern tarihi, aynı zamanda bir Avrupa-Osmanlı ilişkileri tarihidir (Kalin, 2019: 16-17) denilebilir.

Bu dönemde Batılı bağınaz, acımasız, fakat görkemli, mağrur, kibirli Türk'ün portresini çizerken onun aynı zamanda kendine güvenen, hoşgörülü, Tanrı emirlerinden çıkmayan salt karakterine de saygı duymaktan kendini alamaz (İnalcık, 2008: 258). Osmanlıların barbar, imansız ve zalim düşman olarak lanetlendiği bu dönemdeki görüşler XVI. yüzyıldan itibaren yeterli olmamaya başlamış, inandırıcılığını yitirmiş ve giderek artan seyahatnamelerin iletlediği aksi ve farklı görüşler Osmanlılar hakkında yerleşik kanıları ve önyargıları sarsmaya başlamıştır (Çırakman, 2019: 190). Bu dönemde Türkler hakkındaki güçlü imajının kazanılması kuşkusuz Kanunî Sultan Süleyman döneminde (1520- 1566) Osmanlı Devleti'nin süratle toprak kazanması, bu

esnada da Avrupa ile siyasî ilişkilerinde güçlü bir konumda olması olmuştur. Buna bir örnek olarak Kanunî'nin 1543'te Fransızlara ilk kapitülasyonları vermesi ona “muhteşem ve kudretli Türk” imajını kazandırması (Parla, 2018: 30) verilebilir.

Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ile olan ilişkilerinde askeri tehdidi ve baskısı Avrupalı yazarlarca dinler çatışmasının yanı sıra güçler çatışması olarak da değerlendirilmiş, bu nedenle Osmanlı'nın toplumu, kültürü, yönetim yapısı, askeri sistemi en çok ilgi çeken ve incelenen konular arasında yer almıştır. Batılı yazarlar ve gezginler Osmanlıların başarısının ve gücünün nedenlerini anlamaya çalıştıkları için Osmanlı toplumuyla kendi toplumları arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymaya çalışmışlardır (Çırakman, 2019: 190). Sözelimi Kanuni Sultan Süleyman'ın 1529 Viyana Kuşatması'ndan sonra İmparator V. Karl'a karşı 1532'de yaptığı “Alaman Seferi”nin ardından Türkleri tanımak için yapılan çeviri eser buna örnek verilebilir. Almanları bir Türk istilasının yakın olduğu korkusuna (*Türkenfurcht*) düşüren bu sefer sonrası Almanlar, Osmanlıların tarihini ve dilini hakkıyla öğrenme çabası içine girmişlerdir. Vatanlarını tehdit eden bu Türkler kimdir? Kısa bir Osmanlı tarihi olan Türkçe Anonim Tevarih-i Ali Osman'ın 1549 tarihine kadar uzatılmış bir nüshası, J. Gaudier tarafından Almancaya çevrilmiş ve 1567'de yayımlanmıştır (İnalcık, 2019a: 25). Benzer bir örnek de Fransa'daki çalışmalardan verilebilir. XVI. yüzyılda Fransa Kralı I. François Habsburglara karşı olan mücadelesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun ittifakına büyük önem vermiş, bu nedenle 1536'da Collège Royal'de (bugün Collège de France) Doğu dillerinin okutulmasını emretmiş ve Doğu yazmalarının Bibliothèque Royale'de (bugün Bibliothèque Nationale) toplanması kararlaştırılmıştır. Bu kurum ve kitaplık, Fransa'da oryantalizmin temel kurumları olacaktır (İnalcık, 2019a: 24).

Bunun yanı sıra yine bu dönemde Türkler çeşitli edebî eserlerde ve tiyatro oyunlarında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; Osmanlı tarihini kaynak olarak kullanan İngiltere'deki Elizabeth dönemi (1558 – 1603) tiyatrosu oyunlardaki ana çatışmayı genellikle Hristiyan-Türk kavgasına dayandırmıştır. Bu oyunlar belli bir kalıba uymamakla beraber, en çok kullandıkları Türk temaları intikam, entrika ve şiddettir (Parla, 2018: 36). Nazan Aksoy (aktaran Gündüz, 2006: 99) çalışmasında Türklerin Elizabeth Dönemi İngiltere'sinin "ötekisi" olduklarını ileri sürmüştür. Aksoy yaptığı incelemede Türklerin 31, Faslıların 18, Batılıların 27, Doğu Hristiyanlarının 12 oyunda

temsil edildiklerini ortaya koymuştur. Yazar, Türklerin bu sıklıkla Elizabeth Dönemi tiyatro sahnesinde görülmesinin en önemli sebebi olarak o dönemde Avrupa için en büyük tehdidi oluşturmalarına işaret etmiştir.

Bir başka örnek de XVII. yüzyılın ortalarındaki Fransız Molière'in oyunlarından verilebilir. Hastalık Hastası'nda (2006) Mösyö Diafoirus oğlunu Argan'a karşı överken ondan "...ilkelerini savunurken bir Türk gibi kuvvetlidir." diye söz eder (s.100). Yine Molière'in 1670'te XIV. Louis'nin isteği üzerine yazmış olduğu Kibarlık Budalası adlı oyun Fransızların saraylarını beğenmeyen Osmanlı elçisi Süleyman Ağa'ya karşı bir ders verme amacıyla gülünç bir Türk balesi olarak ısmarlanmıştır. Kibarlık Budalası oyununda ise Jourdain'in kızını almakta ısrarlı olan Cléonte "Büyük Türk", öteki deyişle Türk/Osmanlı prensi kılığına girip Mösyö Jourdain'in karşısına çıkar. Kibarlık budalası Jourdain'in ağzı kulaklarına varır; kendisi de olabilecek en büyük soyluluk unvanını alacağı için, karşısındaki düzmece oyunu anlayamaz. Bu oyunda Molière'e "Doğu"ya ilişkin bilgilerde danışmanlık yapan kişi ise deneyimli bir gezgin olan Şövalye d'Arviex olmuştur (Atayman, 2007: 19-20).

1.2.2. Aydınlanma Oryantalistlerinin Doğusu

XV. ve XVI. yüzyılda Avrupa'nın kendi içerisinde geçirdiği dönüşümler Avrupa ve dünya tarihini etkileyecek gelişmelere neden olmuştur.

Avrupa'nın ekonomik olarak güçlenmesindeki en önemli adım Coğrafi Keşifler'dir. XV. yüzyılın başlarında Osmanlıların dönemin önemli ticaret güzergâhı olan ipek ve baharat yoluna hâkim olması nedeniyle alternatif ticaret yollarının bulunması, Hristiyanlığı daha geniş topraklara yaymak gibi amaçlarla deniz seferleri başlatmışlar, bu vesileyle yeni topraklar keşfetmişler, fizikî sınırlarının dışına çıkmaya ve ekonomik olarak zenginleşmeye başlamışlardır.

Ekonomik gelişmelerin yanı sıra Rönesans ve Reform hareketleri Aydınlanma Çağı'nın başlamasına vesile olacak, böylelikle Avrupa düşünsel bağlamda da geleneksel sınırlarını aşacaktır.

Rönesans, XV. ve XVI. yüzyıllarda İtalya'da Antik Yunan ve Roma eserlerinin incelenmesiyle başlayan ve buradan Avrupa'ya yayılan, bilim, sanat, mimarlık ve felsefe alanlarında yeni ufuklar açan bir harekettir. Skolastik düşüncenin reddedilerek

yerine doğa merkezli bir düşüncenin aldığı bu hareketin doğuşunda yeni bir üretim sistemi olarak kapitalizmin ortaya çıkışının, kâğıt ve matbaanın icadının, reformasyonun ve Türklerin İstanbul'u fethinin önemli bir rol oynadığı kabul edilir. Yaygın Batılı kanaate göre, İstanbul'un fethiyle birlikte İstanbul'da yaşayan Hristiyan alimleri Rönesans'ın doğduğu yer olan İtalya'ya göçmüşler ve burada Rönesans'ın başlamasına neden olmuşlardır (Cevizci, 2015: 375-376). Yine bu dönemde “insanın bu dünyadaki yeri ve anlamı sorunu” ele alınmış, insan otoritelerin etkisinden kendini kurtararak, tamamen bağımsız bir biçimde ve yalnızca kendi aklına dayanarak kendi amacını belirlemeye çabalamıştır; önyargılarının kendisini belirlemesinden vazgeçerek din ve devletle ilgili katı kuralları eleştirel bir gözle yeniden elden geçirmiştir (Aysevener, 2019: 112-113). Sonuç olarak, insanlık akıl yoluyla dogmalarına ve geleneksel toplumsal yapısındaki sorunları aşmaya gayret göstererek özgürleşme yolunda önemli bir adım atacak, akıl vahyin önüne geçecek, ilerleme ve gelişmenin yegâne dayanağı olacaktır. Böylelikle Avrupalı birey Orta Çağ'daki kilisenin ve dinin birey üzerindeki oldukça yoğun olan düşünsel etkisinden kendisini kurtaracaktır.

Orta Çağ Avrupa'sındaki anlayışa göre yaşamın belirleyicisi Tanrı'dır ve insan Tanrı'nın isteklerini yerine getirmek için yaşamak ve görevlerini yapmak zorundadır. İnsanın yaşamı ise bu görevlerle anlam kazanmaktadır. Kişi kendisi için belirlenmiş rolünü sergiledikten sonra, Tanrı'ya karşı görevlerini yerine getirip getirmediğine göre, ödüllendirilmekte ya da cezalandırılmaktadır (Aysevener, 2019: 112). Katolik Kilise'si bu dönemde Tanrı'yla insan arasındaki ilişkinin en belirleyici kurumudur. Kilise, yine bu dönemde, para karşılığında günahları affetme, cennetten toprak satma gibi uygulamalarla halkı kandırarak zenginleşmiştir. Bunun yanı sıra, kilise imparatorlukların siyasî güçlerine destek vermek amacıyla yanlarında bulunmuş, krallara taç giydirme gibi törenler yaparak siyasal yönetimde bir otorite unsuru olmuştur. Halkta okuma yazma oranlarının düşük olması, kilisenin kutsal metinleri işine geldiği gibi yorumlamasına ve halkı çıkarlarına göre yanıltmasına neden olmuştur. Çeşitli bilim insanlarınca eleştirilmeye başlanan bu düzen, teolog ve filozof olan Martin Luther'in 1517'de kiliseye karşı başlatacağı reform hareketiyle birlikte sona erecektir. Martin Luther İncil'in çevirisini yapıp, kilisenin halkı yanılttığını kanıtlayacak, Katolik Kilisesi'nin zenginlik içinde yaşadığını keşfedip bozulduğunu, amaçlarından saptığını ileri sürecek, kilisenin Hristiyanlığın saf amaçlarına dönmesinin çağrısını yapacak ve

kilisede bu doğrultuda bir ıslahat yapılmasını isteyecektir. Reform hareketinden sonra Avrupa’da başta Katolik kilisesinden kopuşlar yaşanmış, Protestanlık gibi yeni mezhepler ortaya çıkmıştır. Kilise kendisine çeki düzen verse de, özellikle krallar üzerindeki yetkisini, halk üzerindeki eski gücünü yitirmeye başlamıştır. Din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması yine bu dönemden itibaren başlayacaktır. Sekülerleşmeye başlayan Avrupa, görünürde hiçbir zaman doğrudan dini bir birlik olarak bir araya gelemeyecek, ancak kendisini, dini aşkın bir medeniyet olarak sunacaktır.

Rönesans ve Reform hareketleri XVIII. yüzyılda Avrupa’da Aydınlanma felsefesinin düşünsel alanda meydana gelmesine zemin hazırlamış, yeni bir harekete dönüşmesine neden olmuştur. Aydınlanmanın düşünürleri bilimsellikte akılcılık yaklaşımını baz alarak, dünyanın genel düzenlenişinde gizem, mucize, keramet ve doğaüstüne inanmayı kabul etmemişlerdir. Akıl, epistemolojik örnekçesini Newton’un deneysel felsefe paradigmasında bulmuş, bilgin için anlaşılabilirlik “neden” sorusunda değil “nasıl” sorusunda yer almıştır (Goyard-Fabre, 2003:126-127). Bu bakış çerçevesinde Orta Çağ’da hâkim olan geleneksel Tanrı merkezli dünya düzeni, dinsel dogma ve batıl anlayış reddedilmiş, bunun yerini insan aklının kurucu bir ilke olduğu, deney ve gözlem araçlarıyla edinilen bilimsel bilgiyle dünyanın açıklanabileceği inancını taşıyan bir dünya anlayışı almıştır. Aydınlanma felsefesine göre insan aklını başkasının kılavuzluğunda kullanmayı bırakmalıdır. Bu aklın özgürleşmeye başlaması için gerekli bir ön koşuldur. Özgür akla sahip olmaları nedeniyle bütün insanlar eşittirler. İnsan akıl yoluyla doğru bilgilere ulaşabilecektir. Bilgi edinmek içinse doğa bilimleri yöntemi temel alınmalı, her şey özgürce araştırılmalıdır. Aklın ve bilimin yoluyla elde edilen bilgi düzenli olarak birikerek ilerlemeli, nihayetinde insanın mutlu bir yaşam sürmesine hizmet etmelidir. Hatta toplumsal yaşam dahi aklın ilkelerine göre düzenlenmelidir.

Roberts’a (2015: 328–329) göre, Aydınlanma Avrupalılarda yeni bir iyimserlik ve yapabilecekleri şeyler hakkında yeni bir inanç duygusunu ortaya çıkarmış, bağımsız zihin fikrine ve ilerleme gerçeğine inanan bir kültür yaratmıştır. Bununla birlikte Avrupa’da okuryazarlık gözle görülür ölçüde yayılmış, büyük bilimsel buluşlar, Avrupalıların zihniyetinin köleliğe karşı dönmeye başlaması, kadın hareketleriyle ilgili heyecanlı kıpırtılar, ceza ve hukuk reformu dünyayı daha yaşanır ve mutlu bir yer kılmaya yönelik düzenlemeler bütünü olarak tasarlanmıştır. Aydınlanmanın eşitlik ve

doğal haklar ilkeleri, Fransız ve Amerikan devrimleri ve köleliğin kaldırılmasının köklerini oluşturmuştur (Chandler ve Munday, 2018: 35). Bununla birlikte, bu dönemde modern yaşamın temelleri atılmıştır. Bilimdeki ve teknolojiadaki gelişmeler de Sanayi Devrimi'nin temelini oluşturacaktır.

Tüm bunlar aynı zamanda Avrupa'nın farklı toplumları ve kültürleri araştırması ve öğrenmesi için bir zemin oluşturmuştur. XVII. ve XVIII. yüzyıllar Avrupa'nın Rönesans ve Reform gibi büyük dönüşümlerinin ardından dünyaya açılmaya başladığı, Doğu'yla daha yakın bir temasa girdiği bir dönem olacaktır. Avrupa'daki bu zihinsel dönüşüm ve iyimser atmosfer özellikle XVIII. yüzyılda Doğu'ya bakma biçimlerini de etkilemiş, Doğu'yu önyargılardan uzak, hoşgörülü, yansız ve merakla tanıma eğiliminde olunmuştur. Aydınlanma Çağı'nın düşünürleri Doğu'ya dinî karşıtlıktan uzak bir düşünce malzemesi olarak yaklaşmışlar, Doğu'nun yönetim biçimlerini, kurumlarını, kanunlarını incelemişlerdir.

XVII. yüzyılın başlarından itibaren Doğu ile yapılan ticaretin artmasıyla birlikte bölgede hâkim olan ana diplomasi ve ticaret dillerini bilen insanlara duyulan ihtiyaç da artmaya başlamıştır. Bunlara bağlı olarak Avrupa'da, Doğu araştırmaları yapan kürsülerin sayısı hızla çoğalmıştır. 1632'de Cambridge'de, 1634'te Oxford'da birer kürsü oluşturulmuştur (Bulut, 2019: 66). Böylelikle bu dönemde profesyonel anlamda İngiltere'de oryantalist çalışmalar yürütülmeye başlanmış, kesintisiz ve düzenli bir hal almıştır. Bu dönemde, yine İngiltere'de *oryantalist* teriminin kullanımına rastlanmıştır. 1683'te *orientalist* teriminin “Doğu veya Yunan Kilisesi'nin bir üyesi” manasında kullanıldığı görülürken 1691'de Anthony Wood, Samuel Clark'ı bazı Doğu dillerini iyi bilmesinden ötürü onu “seçkin bir oryantalist” olarak tanımladığı ileri sürülmüştür (Arberry, 1943: 8).

Üniversitelerde kürsülerin kurulmasıyla daha önceki dönemlerde seyyahlardan ve din adamlardan oluşan amatör araştırmacılardan alınan bilgilerin önüne geçilmesi amaçlanmıştır. Zira bu grubun oryantalistleri İslam ile ilgili ciddi bir eğitim almadan bu işe girişmişler ve tabii olarak da birçok hata yapmışlardır (Derin, 2006: 41). Özellikle XVII. yüzyılda Doğu'ya seyahat eden seyyahlar bir yolculuk literatürünün ve Doğu imajlarının oluşmasında etkin bir role sahip oryantalistler olmuşlardır. Seyyahların Doğu'ya seyahat etmelerindeki başlıca nedenlerden biri Doğu'yu anlamak için

Doğulular gibi yaşamının gerektiği inancıdır. Doğu'ya seyahatin oldukça pahalı olması nedeniyle bu etkinlik elbette bunun maliyetini karşılayabilecek ve aynı zamanda gezi yapmaya zaman ayırabilecek bir sınıfın etkinliği olacaktır. Kimi seyyahların ise seyahatleri soylular tarafından karşılanmıştır.

Farklı diyarları gezmek aynı zamanda sosyal bakımdan seyyaha bir itibar kazandırmıştır. Kimi seyyahlar gittikleri yerlerde kılık değiştirerek halkın arasına karışmışlar, onların yaşantılarını gözleyip kaydetmişlerdir. Seyyah her ne kadar bir Doğulu gibi yaşamak istese de, bir Batılı düşünce sistemine sahip olarak oluşturmuş olduğu dünya görüşünü, dinî ve siyasal önyargılarını ve çıkarlarını da beraberinde götürmüştür. Bununla birlikte seyyah kendisini ekonomik, askerî, entelektüel ve manevî olarak destekleyen bir ulusun ya da imparatorluğun gücü ile yolculuğuna başlamaktadır. Kendi ülkesindeki izleyicilerinin, yani hemşerilerinin, meslektaşlarının, patronunun - yani kralının- farkında olarak yolculuğunu sürdürüyor olmaktadır, bu da onun algılamasına etkide bulunmakta, onu belli bir çeşit bilginin seçimine ya da kendi ulusal kültüründe karşılık bulacak bir ülkenin görünümlerini vurgulamaya itmektedir. Bu nedenle seyyahlar yazılarında birbirlerinden alıntılar yapmışlar, eski hikâyelerin güncelliğini yitirmesine izin vermemişler, vatandaşlarının çocukluktan beri dinleyerek yetiştikleri belli mitleri onaylamak zorunda kalmışlardır. Halklarının gözünde birer kahraman olan gezginlerin vatandaşlarına pek çok katkıları vardır: Uzun yolculuklarda türlü maceralar yaşayan maceraperestlerin hikâyeleri soluk kesmiş, yanı sıra farklı kültürlerle karşılaşan ve halklarına bu kültürleri anlatan, coğrafi ve etnografik araştırmalar yapan, toprak kazanımlarının tarihini de yazan ileri uygarlığın temsilcileri olarak görülmüşlerdir. Seyyahın yolculuğunun destansı bir nitelik kazanabilmesi ise yolculuğunun sonunda kendi ahlaki değerlerini değiştirmemesine, kişiliğinin yeni sınamalarla güçlenmiş olarak ülkesine dönmesine bağlı olmuştur. Bahsedilen yükümlülüklerden ötürü seyyahların Doğu'yu daha farklı algılaması ve bunu aktarmaları imkânsız görünmektedir. Belki de bu yüzden Doğu hakkındaki Avrupa gezi yazılarının çoğu güçlü bir taraf tutmanın ve uydurmanın etkisi altında kalmıştır (Kabbani, 1993).

Said'e göre (2016) Doğu'daki ikamet süresince kişisel deneyimler ve tanıklıklar da işe katılmaktadır. Üretilen metin çerçevesinde kişisel ifade resmi ifadeye dönüşmekte ve oryantalizm kitaplığına iktidar sağlayıcı bir araç halini almaktadır. Said Doğu'daki

kişisel deneyimlere dayanan kapsamlı bir Doğu modasına Flaubert, Disraeli, Mark Twain ve Kinglake gibi yazarları örnek verir. Ona göre Doğu’da Avrupalı olmak her daim çevreden ayrı olma ve bu çevreyle eşit olmama bilincini taşımayı getirir. Avrupalı’nın Doğu’ya gitmesinde ise birkaç niyet kategorisi vardır. Bu kategoriler birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz ve katışıksız temsil edici tipleri de içermez, ancak kabaca şöyledir: Bunlardan ilkindeki yazar Doğu’daki ikametini bir bilimsel gözlem biçimi olarak görmekte, bu ikameti Oryantalizm mesleğine bilimsel malzeme sağlamak gibi özel bir görev için kullanmayı hedeflemektedir. Edward William Lane’in *Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekləri Üzerine Açıklamalar*’ı bu kategoridedir. İkinci gruptaki yazar aynı amaca varmayı hedeflemekte ancak bireysel bilincinin ayrışıklığını ve biçimini korumaktadır. Bu yazar türü gayri şahsi bir tanımlama yoluna gitse de kişisel üslubu hissedilir. Richard Burton’ın *Medine ile Mekke’ye Bir Hac Seyahatinin Kişisel Öyküsü* buna örnektir. Üçüncü gruptaki yazar ise gerçek ya da mecazi bir Doğu yolculuğunu, derinden hissedilen, kaçınılmaz bir tasarının gerçekleştirilmesi olarak görmekte, metnini tasarısıyla beslemekte ve kişisel estetik üzerine kurmaktadır. Gerard De Nerval’in *Doğuya Yolculuk*’u da bu kategoridedir (s.168). Her üç kategoride sürekli yinelenen motifler bulunmaktadır: Doğu bir Hac mekânıdır, Doğu bir canlı tablo olarak sunulan tasavvurdur. Doğu için yaratılan her yorum, her yapı, Doğu’nun yeniden yorumlanması, yeniden inşası demektir (Said, 2016: 169).

Bu dönemde Doğu ile ilgili bilgilerin edinilmesinde seyyahların seyahatnamelerinin payı büyüktür. Seyyahların ve tacirlerin geriye getirdiği enformasyon ve elyazmaları, uzmanlar ve düşünürler tarafından, XIX. yüzyılın büyük uzmanlık girişimlerinin hizmetinde kullanılacaktır (Hourani, 2010: 89). Bu dönem ise modern oryantalizm, yani Avrupa’nın sömürgecilik dönemine karşılık gelecektir. Bunlarla birlikte, seyyahların istihbarat edinmek amacıyla seyahat ettikleri de bilinmektedir. Seyyahlar yeni yerler keşfetmek, ün kazanmak gibi amaçlarının yanı sıra casusluk gibi amaçlarla da yolculuklara çıkmışlardır. Bu kimseler özellikle Müslüman isimleri almakta, onlar gibi giyinmektedirler. Seyyahların politik amaçlarla kullanımları esasen daha eskiye dayanmaktadır. Önceleri Doğu yolculukları bir hac ziyareti gibi gerçekleşse de sonraları başka amaçlar da güdülmeye başlanmıştır. 1432’de, Bourgogne Dükü İyi Philippe’in danışmanı Bertrandon de la Broquière, öyküsünü ancak yirmi yıl sonra yayımlayacağı çok farklı nitelikte bir hac yolculuğuna çıktığını anlatır. Nedeni ise

hac kisvesi altında, gizli amacı Osmanlı gücünü tartmaktan ibaret olan bir tetkik görevdir (Surdel'den aktaran Hentsch, 2016: 102). Seyyahların politik amaçlarla yolculuk ettiğine dair bir örnek de Barthold'dan gelir. Barthold (2004) XVI. yüzyılda Avrupalı hükümdarların Türklere karşı İran'la ittifak kurmak arayışı içinde olmaları nedeniyle maceracı seyyahların bu iki ülkeye seyahat ettiklerinden söz eder. Ona göre bu seyyahlar Avrupa'nın Doğu'yu tanıma çabası çerçevesinde büyük önem kazanmışlardır. Bu seyyahlar tüccar, misyoner, elçi veya bilgin değildirler. Daha çok hayatlarında başarısızlıklar yaşayan ve Avrupa toplumunda bulundukları konumdan memnun olmayan kimselerdir. Yabancı bir ülkede hayatlarına heyecan katmayı ümit etmişlerdir. Ülkelerine döndüklerinde, vatanlarında pek bilinmeyen ülkeler ve milletler hakkında hikâyeler anlatarak hemşerilerinin saygısını kazanmayı arzulamışlardır (s.167). Yanı sıra imparatorluğa Doğu ülkeleri hakkında bilgiler de iletmışlerdir.

XVII. ve XVIII. yüzyıl seyyahları İran'ı seyahat için gözde bir Doğu memleketi olarak benimsemişler ve seyahat metinlerinde Doğu egzotik bir biçimde ifade etmişlerdir. Jean Baptiste Tavernier ve Jean Chardin gibi seyyahlar seyahatnamelerinde İran'ı sefahat düşkünlüğünün hâkim olduğu, hovarda, dalkavuk, sinsî ve ikiyüzlü bir halktan oluşan egzotik bir ülke olarak tasvir etmiş ve tanıtmışlardır. Chardin İran'ı en eksiksiz ve detaylı resmeden seyyah olmuştur (Erkan, 2009: 45-46). Bu dönemde Batı'da öne çıkan seyyahlardan bir diğeri Volney'dir. Volney'in Mısır'a ve Suriye'ye yaptığı yolculukların gözlemleri, sosyoloji, siyaset ve dinde bilimsel yansızlık iddiasıyla yayımlanmıştır. Volney, Suriye ve Mısır'ın o günkü durumundan, halkının sosyolojik özelliklerinden, yönetiminden, mülkiyet haklarından, ticaret ve tarımından söz eder. Volney'in eseri Said'in sınıflandırmasına göre, gözlemlerini öznelliğe üstün tutmasından ötürü ikinci tür oryantalist metin sınıflandırmasına girmektedir (Parla, 2018: 32-34). Ancak Volney'in düşüncelerine bakıldığında, halkları fanatizmin ve zorbalığın boyunduruğundan kurtarmak, onların doğduğu topraklara bilimi ve sanatı geri getirmek ve mümkünse, diriltiren Doğu'nun zaferiyle eski Doğu'nun zaferini gölgede bırakmak gibi bir soylu hedefi, Fransa'nın yerine getirmesi gereken bir misyon olarak belirlediği görülür. Ona göre Doğu toplumlarının sosyal ve siyasal kurumları onların çöküş sebebidir. Böylelikle Volney sömürgeciliği haklı gösteren söylemin öncüsü olur (Bulut, 2019: 91-93).

Bu dönemlerde seyyahların dışında edebi çevirilerin de Doğu hakkında imaj yaratımında etkili olduğu görülmektedir. Doğu üzerine XVIII. yüzyılın henüz başlarında, 1706 yılında Fransız arkeolog ve oryantalist Antonie Galland'ın *Binbir Gece Masalları*'nı Fransızca'ya çevirmesi, sonrasında 1717'de İngilizce'ye çevrilmesi, Avrupalı'nın düşünde bütünsel bir sihirli Doğu imajı yaratılmasına vesile olmuştur (Parla, 2018: 36). Esasen Binbir Gece Masalları'nın kökenleri VIII. yüzyıla kadar dayanır. Dönemin Bağdat'ına gelen İranlı, Çinli, Hint tüccarlar ile Arapların hikâyeleri harmanlanmış, sözel bir folklorik gelenek oluşmaya başlamıştır. Bu hikâyelerin bir kısmı XV. yüzyıldan beri Avrupa'da biliniyor olsa da bu çevirilerin ardından popülerlik kazanmıştır. Binbir Gece Masalları'nın etkileyciliği Avrupa'da gerçek Doğu ile hikâyelerdeki Doğu'nun karıştırılmasına neden olmuştur. Binbir Gece Masalları'nın içindeki öyküler aşk, tutku, cinsel ilişki, ihanet, entrika gibi temalar etrafında dönerken Doğulu kadınlar bu hikâyelerin güvenilmeyen, bencil, samimi olmayan, küçük oyunlar peşinde koşan, hileler yapıp erkekleri kandıran, cinselliklerini silah olarak kullanan, büyücü, cadı gibi vasıflarla Doğu'nun şehvet yatağı imgesini güçlendirmişlerdir. Aynı zamanda Batılı okurun imgeleminde lambadan çıkan cin, uçan halı gibi olağanüstülükler Doğu mitinin birer parçası olmuştur. Binbir Gece Masalları ayrıca Türk temalarına da ilgiyi çoğaltmıştır. Öykülerin temaları Arabistan'ın Osmanlı idaresinde olması ve Osmanlı padişahının da halife olması nedeniyle Türk mitine de yakıştırılmıştır (Parla, 2018: 36-37). Binbir Gece Masalları'nın Avrupa'da popülerlik kazanmasıyla Doğu'ya merak da bir tutku halini almıştır. “Egzotik Doğu” imajının oluşmasında bu eserin de payı büyüktür.

Aydınlanma döneminde Osmanlı modellerine öykünenler ve bunları teşvik edenler ise hükümdarlar, prensler, tahsilli kadınlar ve görevden azledilmiş diplomatlar olmuşlardır. Osmanlı modelinin tercih edilmesi ise Türkleşmek için değil, kendi ötekiliklerini tartışmaya açmak ve bu güç kültürünü tanımak içindir (Avcıoğlu, 2014: 33). Germaner ve İnankur (1989: 59) Osmanlılarla Batı dünyası arasındaki ilişkilerin XVIII. yüzyılda sarayın diplomatik amaçlarla Avrupa'ya yönelmesi sonucu yeni bir boyut kazandığını, bu dönemde Paris'e giden Osmanlı Sarayı'nın Elçisi Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin şehre girişi ve kabul töreninin resim, desen ve goblen halıya konu olduğunu anlatırlar. Bu olaylar Paris'te sanat hayatının canlanmasını sağlamış, Fransa'da “Turquerie” (Türköri) modasının yaygınlaşmasının başlıca sebeplerinden

sayılmıştır. “Turquerie” modası resmin yanı sıra, müzik ve edebiyat alanında da çok etkili olmuş, XVIII. yüzyıl sonuna değin sürmüştür (Germaner ve İnankur, 1989: 63).

Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu’nun bu dönemdeki ilişkilerinde çok farklı boyutlara rastlanmaktadır. Bir yandan karşılıklı olarak elçilerin, yazarların ve devlet adamlarının iyi niyetli yolculuklar yaptıkları görülür, diğer yandan Avrupalı tarihçiler, düşünürler ve propaganda yazarları içinde bulundukları siyasal ve düşünsel bağlamdan etkilenererek Osmanlı İmparatorluğu’nun iktidarının, istikrar ve birliğinin temellerini araştırır, Osmanlı’yı zayıflatmanın yollarını önerirler. Nitekim XVIII. yüzyıl boyunca siyasal güç dengelerinin değişmesi belirgin hale gelmiş, Osmanlıların zaman içinde askeri ve ekonomik alanda zayıflamaları onları Avrupalıların gözünde büyük bir tehdit olmaktan çıkarmış, Osmanlılar belirsiz bir ortamda bazen zayıf düşman, bazen de zayıf müttefik olarak muamele görmeye başlamıştır (Çırakman, 2019: 196-197). Türk’ün bu noktada efsaneyle karışık politik bir işlevi vardır: Avrupalıların birleşme çabalarının katalizörü gibi görülmektedir. Birlik, canlılığını hâlâ koruyan büyük Osmanlı İmparatorluğu’nun parçalanması etrafında gerçekleşecektir (Hentsch, 2016: 128).

Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu’nun güçlü olan siyasal yapısı ile ilgili çeşitli incelemelerde bulunulmuştur. XVII. yüzyıldan itibaren XVIII. yüzyılın bir kısmında Batı, Osmanlı İmparatorluğu’nu canlandıran bir imge olarak “Doğu Despotizmi” savını bolca kullanmıştır. Bu sav, Doğuluların idaresinin despotizme dayandığını, bunun Doğu’nun yönetim biçiminin genel bir karakteri olduğunu öne sürmektedir. Fransa’da XVII. yüzyılda “insanlığın tabiatına aykırı” bir yapı olarak değerlendirilen bu yapı bir müddet sonra, Montesquieu’nün yazılarında iç unsurları birbirine uyan bir sistem olarak anlatılmış ve böylece kurumsal olarak nasıl Batı’nın sistemlerinden ayrı kaldığı vurgulanarak “bilimsel” bir nitelik kazanmıştır (Mardin, 2019: 110). Bu “Doğu Despotizmi” imgesi Avrupa’nın Doğu topraklarındaki yayılmacılığı için de bir gerekçe olacaktır. Buna göre; Doğu sahip olduğu zenginliklerin bunları nasıl kullanacağını farkında değildir. Tüm insanlığın kullanımına sunulması gereken bu zenginliklere despot hükümdarın cehaleti yüzünden erişilememektedir. Bu zenginlikleri yönetebilmek için öncelikle halkın Doğu’daki despottan kurtarılması misyonu öne sürülecek ve yerli despotun yerine geçmek istenecektir.

Seyyahlar içinse Osmanlı İmparatorluğu'nda soylu sınıfın ve buna bağlı olarak özel mülkiyetin bulunmaması, bunun yerine devşirme sisteminin olması en ilgi çekici özelliktir. Bu nedenle çoğu kez Osmanlı İmparatorluğu'nun tiranlıkla yönetildiğini sanmışlardır. Türkler ise, bir yandan despotizmin baskısı altında köle ruhlu, tembel ve cahil olarak temsil edilirken diğer yandan, yani iktidardayken, zorba, kibirli, kaprisli ve baskıcıdır (Çırakman, 2011: 39-48).

Osmanlı İmparatorluğu askerî ve siyasi bir tehdit olarak görülürken, diğer yandan da seyyahların merakı nedeniyle gündelik yaşamı, toplumsal değerleri de incelemelerde yer bulmuştur. Seyyahlar bir yandan Osmanlıların ihtişamından, birlik ve beraberliğinden, yardımseverliğinden, dinî hoşgörüsünden, tebaanın ve askerlerin sadakatinden, devlet düzeninin etkinliğinden bahsederken diğer yandan Türklerin imansız, barbar, zalim ve zorba olduğunu da söyleyebilirler. Seyyahların önyargıları ve fikirleri Osmanlı'da gördükleri ve işittikleri olaylar bağlamında değişir (Çırakman, 2011: 39).

1.2.3. XIX. Yüzyıl Avrupa Sömürgeciliği Sürecinde Oryantalizm

İslam'ın hızlı yayılımı ile dini sebeple bir birliktelik oluşturmayla başlayan Avrupa'nın Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde yeni bir ortak kimlik, kültürel birliktelik oluşturması için zemin hazırlanmıştır. Haçlılardan, hatta Osmanlı ordusunun 1683'te Viyana önlerine varışından bu yana beyaz, Hristiyan “medeni” Avrupa'nın “Öteki'ne” karşı kendini savunması, saldırganlığı ve genişlemeci politikası, bu “Doğu'dan gelen tehdit” ile meşrulaştırılmış ve bu sayede bir Avrupa birliği çabaları doğmuştur (Morley ve Robins, 2011: 210). XIX. yüzyılda Rusya, XX. yüzyılda Sovyetler Birliği, Nazi Almanyası gibi tehditler de Avrupa fikrinin tehdit altında olup birlikteliğini korumasına neden olacaktır.

Ortak bir Avrupa anlayışı oluşturmak için Avrupa düşünce geleneği de mercek altına alınıp, nihayetinde bu geleneğin kökleri Antik Yunan ve Roma Medeniyetleri'nde bulunmuştur. Ve hemen her Avrupa ülkesi, kendi kültürel kimliğinin oluşturucu kökleri olarak her şeyden önce antik dönemde oluşturulan “Helen kültür birikimini” ve “Hristiyanlığı” görmeye başlamıştır (Kula, 2018: 3-4). Antik Yunan mirasının Avrupa'nın merkezine yerleştirilmesindeki en önemli adımlardan biri Medicilerin

Floransa’da Platon felsefesinin merkezi olarak *Academia Platonica*’yı kurmaları olmuştur. Burada G. Plethon’un faaliyeti, Platon felsefesinin esas kaynaklarına göre yerleşmesini sağlamış, İtalyan fikir hayatında Platon-Aristoteles tartışmaları ön plana çıkmıştır. Böylece kadim Yunan felsefesinin derin ve esaslı araştırılması ve derinleştirilmesi mümkün olmuş, (İnalçık, 2019a: 15) bu da ilerleyen dönemlerde düşünce tarihinin Platon ve Aristoteles’le başlatılmasına vesile olmuştur. Bunun sonucunda Batı dünyası tarafından geliştirilen yaygın tarih anlayışı tarihi pek çok açıdan antik Yunan’dan başlatma eğiliminde olmuştur. Buna göre antik dönemde Batı düşünsel olarak gelişmiş ve modernite ile Batı’nın tekrar yükselişine yol açacak pek çok kavramsal ve kurumsal çerçeveyi oluşturmuştur (Sunar, 2006: 34). Yunanlılık bilincinin oluşumunda ise İlkçağlardaki Pers savaşları bir dönüm noktası olmuştur (Bulut, 2019: 22).

Alatlı’ya göre (2019) "Batı zihniyetini" şekillendiren, parametrelerini, doğru-yanlış cetvellerini tanzim eden, eski Yunan’dır.

Demokritos’un “kainatı” atomlar ve boşluktan ibaretti. Eflatun’un “dünyası” keskin üçgenlerle doluydu. Aristo’nun mantığı “siyah-beyaz” kurallarla: Bir şey ya A’dır, ya da A değildir, hem A’dır, hem de A değildir, olmaz. Aristo’yu izleyen kuşaklar, akli ve kainatı onun mantığı ve bilimsel eğilimleri doğrultusunda algılamayı sürdürdüler. Çağdaş bilim, matematik, mantık ve kültür, dünyanın siyah-beyaz olduğu ve bu niteliğinin değişmezliği esasına dayalıdır. Böylece, ağzımızdan çıkan her hüküm, ya doğru ya da yanlıştır. Her yasa, her yönetmelik, her kural, kesin olmalıdır. Dijital bilgisayarın 0/1 sistemi, siyah-beyaz dünya anlayışının, doğrusal mantığın zaferidir (Alatlı, 2019: 95).

Esasen Avrupa tarihsel süreç içerisinde pek çok medeniyetle, kültürel birikimle, yönetim biçimiyle temas etmesine rağmen kültürel gelişimi sırasında kendi kendini yeterli görür hale gelmiştir. Öyle ki Batı İslamiyeti kolektif hafızadan çıkarılmıştır (Morley ve Robins, 2011: 14). Avrupa’nın üstün kimlik anlayışı bugün Avrupa merkezilik diye tanımlanan bir anlayış oluşturmaya neden olmuştur. Bu savın meydana gelmesinde bireyin akıl ve doğa bilimlerini kullanarak kendine ve doğaya hükmedebileceği inancının payı büyüktür. Bu anlayışın felsefi temellendirmesinde ise Voltaire, Kant ve Hegel gibi düşünürlerin katkısı bulunmaktadır. Hegel Avrupa merkeziliği felsefi kuram düzeyine yükseltmiştir.

Avrupa merkezilik, kökenleri Rönesans’tan geriye uzanmayan ve XIX. yüzyılda yaygınlık kazanan, özgül olarak çağımıza ait bir olgudur. Bu anlamda, çağcıl kapitalist

dünyanın kültürünün ve ideolojisinin bir boyutunu oluşturur (Amin, 2018: 14). Batı'nın aklının ve kültürünün Doğu'nun akıl ve kültüründen üstün olduğu savı da esasen bu dönemde tohumlanmış ve günümüze değin süregelmiştir. Özellikle Aydınlanma dönemine hâkim olan ilerleme ve “medeniyet” üzerine doktrinler Avrupa'yı ileri, medeni, akılcı ve özgürlükçü bir kültür olarak çizerken Avrupalı olmayanlara karşı küçümseyici ve yargılayıcı tavırların gelişiminde rol oynamıştır. Bu dönemde Batı ile Doğu, ileri-geri, akılcı-duygusal, özgür-köle gibi zıtlıkları temsil eder olmuştur (Çırakman, 2019: 197).

Russ, (2019: 28) Batı düşüncesini şekillendiren temel kategorileri, kavramları ve düşünceleri şu şekilde tanımlar:

İnsan, hümanizm, insanlık, tarih, kişi, birey gibi temel kategoriler Batı düşüncesini şekillendirmişlerdir. Bunların yanı sıra akıl, bilim, metot, diyalektik, düzen, düzensizlik, kaos, kavram, doğa, ilerleme ve dönüşüm gibi düşünceler de Yunan mirasının (diyalektik, akıl) ve aynı zamanda Hristiyan mirasının (sonsuzluk vb.) damgasını vurduğu Avrupa kültürüne anlamını veren teorik kavramlar olmuşlardır. Etik, adalet, eşitlik, saygınlık, mutluluk, kişi, politika, demokrasi gibi kavramlar da bireysel ve kolektif etkinliği yöneten düşüncelerdir. Bunlar ayrıca Yahudi-Hristiyan dünya görüşünün ve Yunan natüralizminin iç içe geçtiği ve Batı düşüncesini oluşturan kavramlardır. Güzel, güzellik, zevk ve estetik gibi kavramlarsa Avrupa insanının *homo-aestheticus* olduğunu gösterir. O, Güzelliğin İyi'nin sembolü olduğu antik *poliste* dünyaya gelen, Güzelin peşinde koşan avcıdır.

Bu anlayış özellikle Avrupa'nın kültürel genişleme döneminde evrensel bir kültür olarak yansıtılmıştır. Aynı şekilde tarih yazımında da bu evrenselleştirici tutum görülür. Örneğin; Orta Çağ olarak adlandırılan tarihsel dönemin karanlık bir çağrışım uyandırması Avrupa'nın o dönemde kilisenin egemenliği altında olmasından ve bilimden, bireyden ve özgürlükten söz edilmemesinden dolayıdır. Bu dönemlerde Müslümanlar ise hem siyasi bakımdan güçlüdürler hem de bilimde ileridirler. Ancak bu Orta Çağ'ın arkaik olarak gösterilmesinin önüne geçemez. Bunun yanında, Avrupa'nın tarihi yazının bulunuşu ile başlatması, dünya tarihini belirlemede odak olarak Hz. İsa'nın Doğumu'nu belirlemesi, saatlerin sıfır noktasını Greenwich'e göre ayarlaması bahsedilen anlayışın ürünüdür. Böylelikle geçmişin anlatısı kurgulanmış olur ve tarihsel şimdiki zaman belirlenir. Geçmiş ve şimdiki kurgulayabilen ise geleceğe ilişkin kurgulamanın da iktidarını elinde bulundurur.

Sanayi Devrimi'yle birlikte teknolojik üstünlüğü yakalayacak olan Avrupa'nın sömürgeci faaliyetlerine kapı açacak düşünsel altyapısının kurulması da kuşkusuz bu sürecin önemli adımlarından birini oluşturmuştur. Toplumlari tanımak için çeşitli sınıflandırmaların yapılmasından Doğu da nasibini almıştır. Bunlardan biri Montesquieu'nun iklimler teorisidir. *Kanunların Ruhu Üzerine* adlı yapıtında Montesquieu rasyonalist bir bakış açısıyla toplumların davranışlarını, hayat tarzlarını, siyasi rejimlerini bulundukları coğrafi koşullarla ilintilendirir. O'na göre (2014), soğuk iklimlerde yaşayanların soğuk hava nedeniyle kalpleri daha iyi işler, liflerin uçları daha iyi tepkide bulunur, vücuttaki sıvılar daha dengeli olur; kanın kalbe dönüşü daha düzenlidir; kalp de daha bir kuvvetlidir. Bu üstün kuvvetin bir sonucu olarak kişi kendine daha çok güvenir, daha cesur olur. Kolay kolay kuşkulanmaz; hileye, ikiyüzlülüğe başvurmaz, zevklerine de düşkün olmazlar. Soğuk iklimlerde yaşayan insanlar devamlı olarak hürriyet içinde yaşamışlardır (s.312-314). Sıcak iklimlerde yaşayanlarda ise iklimin neden olduğu tembellik görülür. Bu yüzden Asya'da bakanlar hükümet tarzının, çoğu zaman da iklimin etkisiyle kendilerini, bağışlanması imkânsız bir gevşekliliğe ve kayıtsızlığa kaptırırlar. Sıcak iklim insanları korkak ve ürkek oldukları için öteden beri köle halinde yaşamışlardır ve yaşlılar gibi çekingendirler. Bu nedenle Doğuda halk hükümetini yerleşmemiş, despotizmle yönetilmişlerdir (s.306-365). Montesquieu'nün bu yaklaşımına göre iklim koşulları bireyin karakterini olduğu gibi toplumun karakterini de belirlemektedir. Soğuk iklimde yaşayanlar, yani Avrupalılar karakteristik olarak özgürlüklerine düşkün, ahlaklı, üstün olarak tanımlanırken, sıcak iklimde yaşayan Doğulular ise, yine doğal olarak köle, zayıf olmaya mahkûmdurlar. Montesquieu'nün argümanlarının tarihsellikten uzak olarak oluşturulduğu, sabit imgelerle tarif edilen bu karakteristik özelliklerin hiç değişmediğinin ve değişmeyeceğinin varsayıldığı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

Hentsch'e (2016) göre XVI. yüzyılda Machiavelli ve Bodin'le başlayan, İslam'a yönelik dinsel hoşgörüsüzlükten politik eleştiriye geçiş XVIII. yüzyılda despotizm tanımlamasıyla birlikte tamamlanmıştır (s.162-166). Doğu despotizminin göstermek ve korkutmak olmak üzere çifte işlevi vardır:

Batı monarşilerinde potansiyel olarak mevcut despotluğu göstermek; tamamlanmış, nefreti en fazla hak eden biçimiyle bu despotizmin perdesini aralayarak korumak. Hazır bekleyen ama bize tamamen yabancı olan, bir garabet örneği ve bir uyarı olan despotizm, kendi evimizdeki Doğu'dur, savılması gereken bir tehdittir; ama

aynı zamanda, ötekinin kişiliğinde az çok bilinçli olarak kılık değiştirmiş kendimizdir, kendine mal etmedir (Hentsch, 2016: 166).

On dokuzuncu yüzyıl başlarında, ırksal eşitsizliğin biyolojik temellerine ilişkin fikirler de Doğu'nun geriliğine, yozluğuna, Batı'nın eşiti olmadığına dair bir altyapı sunmuştur. Cuvier'nin *Hayvanlar Alemi*'ndeki, Gobineau'nun *Essai sur l'inégalité des races humaines*'indeki (İnsan Irklarının Eşitsizliği Üzerine Deneme), Robert Knox'un *The Dark Races of Man*'indeki (İnsanlığın Karanlık Irkları) ırksal sınıflamalar, örtük oryantalizmde gönüllü yoldaşlar bulmuştur (Said, 2016: 218-219). Doğuluların neyi yapıp neyi yapamayacağına ilişkin bir sınıflandırma da biyolojik belirlenimcilikle de desteklenmiştir. Buna bir örnek olarak sanayi devriminin yükseldiği Britanya İmparatorluğu'nun zirvesi olan Viktorya Dönemi (1837–1901) İngiltere'sinden birkaç örnek verilebilir. Bu dönemin gezi yazıları antropolojiyle çok bağlantılı olmuştur. Bu yazılarda Avrupalılar insan türleri arasında mükemmelliğe sahiptirler, diğer ırklardan üstündürler. Diğer ırklar aşağıda oldukları için hayvanlarla benzeşen yanları bulunmaktadır. Cinsel azgınlık bu özelliklerden biridir. Bir diğer örneğe imparatorun idari hizmetine aday olan devlet okulu çocuklarına okutulan, basımının ilk yılında 30.000 satan *King Solomon's Mines* (Kral Süleyman'ın Hazine) (1885) adlı kitabın Anglo-Saksonların üstünlüğünü belirtirken ilkel insanın ilk ve de tüm kaba tiplerini tasvir etmeyi sürdürmesi verilebilir (Kabbani, 1993: 17). Bu sınıflandırmalardan Doğu topraklarındaki insanlar da nasibini alacak, geri, bağımlı ve desteğe muhtaç olarak tanımlanacak, böylelikle Batı imparatorluklarının Doğu topraklarına müdahalelerinde, yani sömürgeci güçler olarak emperyalist politikalarını gerçekleştirmek üzere haklı ve geçerli gerekçeler olarak sunulacaktır.

Edward Said oryantalizmin tarihçesini eski-klasik oryantalizm ve modern oryantalizm olarak ikiye ayırır. XVIII. yüzyıl sonlarındaki Napolyon'un Mısır Seferi bu iki dönemi birbirinden ayıran bir dönüm noktasıdır.

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) 1672'de Hindistan'la ticaretin kolaylaşması amacıyla Mısır'ın işgal edilmesini dile getirmiştir. Leibniz'den sonra bu konu pek çok kez dile gelmesine rağmen bu çağrı Napolyon'da karşılık bulmuştur. Napolyon sömürgecilikte rakibi olan İngiltere'yi yakalamak için Mısır'ı işgal etmeye karar vermiştir. Napolyon 1798'de gerçekleşen Mısır Seferi'nde Mısır'ı kolaylıkla ele geçirebilmek amacıyla Mısırlılara kendisini anlatma gereği duymuştur. Bunun için

yayınladığı fermanında kendisinin Mısırlıları zalim olan Memlûkler'den kurtarmak için geldiğini, Allah'a onlardan daha çok kulluk ettiğini, Hz. Muhammed'e ve Kuran'a onlardan daha fazla hürmet ettiğini, Osmanlılarla ittifak halinde olduğunu ve Fransızların İslam adına savaşıyan bir millet olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Mısır Seferi'nde birçok oryantalist Napolyon'a refakat etmiştir. Napolyon oryantalistlere, Mısırlılara işgalin aslında bir medenileştirme ve (civilisable Egyptians – medenileştirilebilir Mısırlı-Doğulu) medeniyet kurma gayreti olduğunu ve Fransızların İslam'ın bekçiliğini yaptıklarını anlatmaları görevini vermiştir (Arlı, 2018: 31). Bu nedenle Mısır'ın en ince ayrıntısına kadar tanınması amacıyla oryantalistler tarafından ortaklaşa olarak *Mısır'ın Tasviri* [Description de l'Égypte] adlı yirmi dört ciltlik bir eser meydana getirilir. Said'e (2016: 95-96) göre bu eserde modern oryantalizmin tasarıları tümüyle gerçekleşmiştir:

Bir bölgeyi şimdiki barbarlığından kurtarıp eski klasik debdebesine kavuşturmak; Şark'ı (kendi iyiliği için) modern Batı usulüyle eğitmek; Şark'ı siyasal egemenlik altına alma sürecinde edinilen görkemli bilgisel tasarımı büyütebilmek için askeri gücü tabi kılmak ya da rolünü daraltmak; Şark'ı değişmez kalıplarla dillendirmek, bellekteki yerini, imparatorluğun stratejisi açısından taşıdığı önemi, Avrupa'nın bir eklentisi sıfatıyla taşıdığı “doğal” rolü tümüyle kabul ederek Şark'a biçim, kimlik, tanım vermek; bu tasarıda yerli halk yalnızca -hayır onlara dokunmayan- metinlerin bahanesi olarak dikkate alınıp böyle muamele görürken, sömürge işgali süresince derlenen tüm bilgileri “modern bilgiye katkı” başlığıyla yüceltmek; Şark tarihini, zamanını, coğrafyasını, neredeyse keyfince yöneten bir Avrupalı olduğunu hissetmek; yeni ihtisas alanları ihdas etmek; yeni disiplinler kurmak; görüş alanındaki (ve dışındaki) her şeyi bölümlenmek, açmak, şematikleştirmek, dizelgeleştirmek, dizinlemek, kaydetmek; her gözlemlenebilir ayrıntıdan bir genelleme, her genellemeden de Şark doğasına, mizacına, zihniyetine, töresine ya da tipine ilişkin değişmez bir yasa türetmek; en önemlisi de, yaşanan gerçekliği metinlerin hammaddesine dönüştürmek, sırf Şark'taki hiçbir şey sahip olunan güce direnmez gibi görüldüğü için gerçekliği elinde tutmak (ya da tuttuğunu düşünmek): Bunlar, Şarkiyatçılığın *Mısır'ın Tasviri*'nde tümüyle gerçekleşmiş tasarılarıdır.

Said için (2016) *Mısır'ın Tasviri*, kendi tutarlılığı, kimliği, anlamı olan bir tarih olarak Mısır ya da Doğu tarihini yerinden eder. Karşılığında da, Mısır'ın Tasviri'nde kaydedildiği şekliyle tarih, kendini doğrudan doğruya -Avrupa tarihinin bir örtmecesi olan- dünya tarihiyle özdeşleştirerek Mısır ya da Doğu tarihinin yerine geçer (s.96). Bu eser kendisinden sonra gelecek metinler dizisi için bir referans noktası olacaktır. Ayrıca bundan sonra Doğu bir metin olarak algılanacak ve bu metinler aracılığıyla

anlaşılabilecektir. Çünkü metinler dışında bir Doğu bilgisi bulunmamaktadır ve Doğu hakkında bilgi ancak oryantalist metinlerde bulunabilecektir. Bunların yanı sıra Doğu'ya ilişkin şeylerin imgesel düzlemde incelenmesi de neredeyse sadece egemen Batı bilincine dayanacaktır. Yine modern oryantalizm döneminde araştırmacıların, uzmanların yazdıkları ile şairlerin, romancıların, siyasetçilerin, Doğu hakkında yazdıkları şiir, öykü, seyahatname gibi metinler birbirlerini beslemişlerdir. Bu metinlere bakıldığında ortaya Doğu'yu tanımlarken aynı sıfatların kullanıldığı, aynı imgelerle betimlendiği görülür. Sonuç olarak Doğu'nun hiç değişmediği-değişmeyeceği, hep aynı kalacağı bir görünüm kazandırılır.

Gencer (2012: 42) Napolyon'un, Avrupa'nın Rönesans'tan beri değişim sürecinde olan dünya görüşünü netleştirdiği, Avrupalı kimliğini kazandırdığını ve buna bağlı olarak Avrupa'nın kendisine belirli bir misyon getirdiğini belirtir. Napolyon'la birlikte Avrupa'nın dünyanın diğer bölgelerinin sınıflandırma ve ilerleme ve medeniyetle özdeşleştirilen Avrupa'nın buralara öncülük etme anlayışı yerleşmiştir. Said'e göre Napolyon'un Mısır'ı işgalinin ardından oryantalizmin dili kökten değişmiştir. Betimleyici gerçekçiliği yetkinleşmiş, sadece bir temsil biçimi olmakla kalmayıp bir dil, hatta bir *yaratma* aracı haline gelmiştir (s.97). "İşte Şark'ın tabiatı budur ve ona buna göre muamele etmemiz gerekir," diye kestirip atan bir bilgi biçimi üzerinden işleyen iktidar tarafından tekrar tekrar üretilmiş yarı mitik bir inşa sayesinde olup bitecektir (s.iii).

Said (2016) modern oryantalist araştırmacılığının yükselişi ile Fransa ve İngiltere gibi sömürgeci imparatorlukların etki alanlarının gelişiminde bir paralellik görür (s.358). Oryantalizmin kurumları ile içeriğindeki büyük ilerleme dönemiyle Avrupa'nın yayılma dönemi çakışır; 1815'ten 1914'e değin, doğrudan doğruya Avrupa yönetimindeki sömürgelerin kapladığı alan, yeryüzünün yaklaşık yüzde 35'inden yüzde 85'ine çıkmıştır (s.50). Bir başka deyişle modern oryantalizm döneminden itibaren oryantalizm Avrupa'nın sömürgeciliğinin bir kurumu, emperyalist politikalarında kullanılan bir aracı haline gelecektir. Bu bakımdan Mısır Seferi daha güçlü bir kültürün bir başka kültürü salt bilimsel yoldan kendine mal edişinin modeli olmuştur. Batı'dan "başkalarını" bilme ve yönetme nesnesi haline getiren oryantalizm gibi söylemlerin asıl önemli işlevi, siyasal, ekonomik ve kültürel bir birlik olarak Batı'yı ve Batılı özneyi hakim bir *evrensel norm* ve *merkez* olarak kurmalarıdır (Keyman vd., 1996: 9-10).

Böylelikle Batı dışındaki toplumlar ikincilleştirilmiş, Batı kültürel hegemonyasını öteki olarak bellediği kültür üzerinde kurmuştur. Batı kendinden farklı toplumları ve kültürleri bir karşıtlıklar dizgesi içerisinde yerleştirerek, karşıtlığın bir kutbunu hep bir yokluk ya da eksiklik ile işaretler, diğer kutbun üstünlüğü hiç ifade edilmeksizin açık hale gelmiş olur. Böylelikle Batı'nın evrensel ve merkezi norm olarak kurgusu yeniden üretilmiş olur. Tam da bu noktada Doğu'nun Batı'nın ıslah edici çalışmalarına gereksinimi olduğu düşüncesi Avrupa'nın sömürgeci faaliyetleri için bir kılıf olacak, oryantalizm çalışmaları da sömürgeleştirilmek istenen bölgelerin yönetimi ve disipline sokulması için kullanılacaktır. Bu nedenle bu dönemde Doğu bilgisi her zamankinden daha bilimsel, incelikli ve disiplinli tekniklerle üretilmiştir.

Modern oryantalizmin bu denli yaygınlaşmasındaki nedenlerden biri bu dönemde kurumsallaşmanın yerleşmesi olmuştur. Oryantalizmin kurumsallaşmasında en büyük katkıları Doğu araştırma merkezleri, dernekleri, cemiyetleri sağlamıştır. Bu tür kültürel ve ideolojik kurumlar Avrupa'da Doğu araştırmacılarının sayısının artmasına, oryantalist uzmanların aralarında bir iletişim ağı oluşturulmasına, Doğu ile ilgili bilgilerin bilimsel yollarla üretilmesine ve dergiler yoluyla yayınlanmasına ve nihayetinde oryantalizmin bir akademik disiplin olmasına vesile olmuştur. 1786'da Asiatic Society of Bengal (Bengal Asya Cemiyeti), 1823'de Londra'da Royal Asiatic Society (Kraliyet Asya Derneği), 1822'de Paris'te Société Asiatique (Asya Derneği), 1842'de American Oriental Society (Amerikan Şark Derneği), 1845'de Deutsche Morgenlandische Gesellschaft (Alman Şark Derneği) kurulmuş, 1873'te ilk uluslararası oryantalistler kongresi (The International Congress of Orientalists) düzenlenmiştir. Bu derneklerde bir araya gelen uzmanlar grubunun amaçları; İslam kültürüyle yaşayan, başta Arapça olmak üzere, dilleri araştırmak, anlamak ve öğretmek olmuştur. Bu uzmanlar, Silvestre de Sacy ile William Wright'ın kiler gibi gramerler; örneğin E. W. Lane'in *Arabic-English Lexicon*'u ve J.W. Redhouse'un *Türkçe ve İngilizce sözlükleri* gibi sözlükler üretmişlerdir. Büyük Avrupa kitaplıklarındaki el yazmalarını kataloglamışlar ve en önemli teoloji, hukuk, tarih ve yazın yapıtlarından kimilerini basıma hazırlamışlardır (Hourani, 2010: 53). Yine bu vesileyle bir din ve medeniyet olarak İslam'ın hemen her yönüyle ilgili kapsamlı araştırmalar ortaya konmuştur. Kur'an, hadis, siyer, tabakat, kelam, felsefe, tasavvuf, mezhepler tarihi, kültür, sanat,

bilim, teknoloji ve diğer alanlarda yayımlanan eserler, Batı üniversitelerindeki İslam araştırmalarının temelini oluşturmuştur (Kalin, 2020: 314).

Bunun yanı sıra, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren oryantalist yetiştirmek için üniversitelerde Doğu araştırmaları bölümlerinde eğitim vermeye başlanmıştır. Araştırmacılar Batı’da eğitimi alınan dillerin, yayına hazırlanan, çevrilen, yorumlanan elyazmalarının sayısını arttırmış, öğrenciler de Sanskritçe dilbilgisi, Fenike paraları, Arap şiiri gibi konularla ilgilenmişlerdir. Bu dönemdeki oryantalistlerin seyahatleri çeşitli dernekler, fonlar vasıtasıyla yahut devlet bursuyla karşılanmıştır. Bu dönemde G. E. Leachman, T. E. Lawrence, H.. St. J. Philby ve J. B. Glubb gibi aynı zamanda Ortadoğu konusunda uzmanlaşmış olan askerî istihbarat subaylarından oluşan yeni seyyah nesli sayesinde Ortadoğu’nun durumu hakkında istihbarat toplanmış ve Ortadoğu, politik hâkimiyet ve ekonomik sömürü için hazır hale getirilmiştir (Hüseyin, 2017: 49). Böylelikle oryantalizmin altın çağı yaşanmaya başlamıştır.

Modern oryantalizm döneminde etkili olan çok sayıda oryantalist aktörden söz edilebilir. Bunların arasında üç isim oryantalizmi bilimsel, akılcı bir temele oturtması; Batı’nın emperyalist çıkarları ve politik ilgileriyle uyumlu hale getirmesiyle öne çıkmıştır; Silvestre de Sacy, Ernest Renan ve Edward William Lane.

Fransız oryantalist Silvestre de Sacy (1758-1838), modern İslam ve Arap araştırmalarının kurucusu olmuştur. Aynı zamanda modern oryantalizmin başlangıcında, XIX. yüzyılda oryantalizmin kurumsallaşmasında ve bilimsel nitelik kazanmasında önemli bir paya sahiptir. 1795’te Ecole des Langues Orientales kurulduğunda Arapça kürsüsünün, 1806’da College de France’ta Farsça kürsüsünün başına getirilmiştir. 1833 yılında Bibliotheque Imperiale’in (Bibliotheque Nationale) Doğu yazmaları onun sorumluluğuna verilmiştir (Bilici, 2008: 366). Sacy Doğu dilleri tercümanları ve akademisyenleri yetiştirmeye başlamıştır. Sacy üniversitelerde verdiği eğitim süresince Avrupa’nın her yanından öğrencileri kabul etmiş ve bu alandaki akademik eğitim hareketliliğine öncülük etmiştir. Bunun yanı sıra çalışmalarıyla sistematik metinler bütünü oluşturmuş, pedagojik görüşler öne sürmüş, oryantalizm ile kamu siyaseti arasında bir bağlantı sağlamıştır (Said, 2016: 135).

Fransız Ernest Renan (1823-1892), dinler tarihi üzerine kitaplar makaleler yazmış, dil ve edebiyat üzerine çalışmalarda bulunmuş, Doğu’yu birkaç kez ziyaret etme fırsatı

bulmuş, College de France'ta ve Bibliotheque Nationale'de idari görevler yürütmüş bir oryantalisttir. Renan tarihini incelerken Hristiyanlığı Yahudiliğin bir devamı olarak görür, İslam'ın Sami ırkının en son ve sade bir ürünü olduğunu vurgular ve değerlendirmelerinde ırklar arasındaki eşitsizliği adeta bilimsel veri gibi kullanır. Ona göre, Sami ırkı Hint-Avrupa ırklarına kıyasla insanlığın alt yapısını teşkil etmektedir. Doğu (Sami) Batı (Hint-Avrupa) arasındaki rekabette Avrupalılar XVI. yüzyıldan itibaren üstünlük elde etmişler, İslam yıkılma sürecine girmiştir. Avrupa medeniyetinin yayılabilmesi için Müslüman devletlerin siyasi idarelerine son verilmesi gerekmektedir. Müslümanların geri kalmalarının nedenini dinlerine bağlamıştır; inanç sahiplerinin kafası adeta bir demir çember içerisinde, her türlü bilime kapalı ve yeni olabilecek her şeyi öğrenmekten acizdirler. Renan ayrıca Fransa'nın Doğu siyasetinin bir parçası olduğunu, Doğu Hristiyanlarını kurtarmanın tek yolu olarak Osmanlı Devleti'nden en iyi yerleri koparmayı, padişahı bir kenara atarak onun adına İstanbul'u yönetmek gerektiğini açıkça dile getirmiştir. Renan oryantalistler arasında İslam dünyasıyla ilgili düşüncelerini bu derece açık söyleyen ilk aydınlardan biri olmuştur (Bilici, 2007: 568-571).

İngiliz oryantalist Edward William Lane (1801-1876) ise Doğu'nun kurgusal bir yaklaşımdan ziyade bilimsel bir yaklaşımla incelenmesinde öncüdür. Mısır'da toplam on iki yıl kadar kalan Lane, buraya olan ilk seyahatini bir seyyah, ikinci seyahatini Mısırlıların kültür ve geleneklerini inceleyen bir öğrenci, son seyahatini ise bir dil dilbilimcisi olarak tamamlamıştır (Derin, 2006: 113). Lane ziyaretlerinde yerel kıyafetler giyerek halk arasında Müslüman bir Mısırlı gibi yaşamış, özel dersler alarak konuşma ve yazı dilini öğrenmiştir. Mısırlılar'ın örf, adet, ahlak ve geleneklerine dair bilgiler içeren kitabı 1836'da *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (Modern Mısırlıların Görgü ve Gelenekleri) adıyla yayımlanmıştır (Durmuş ve Sadgrove, 2003: 99). Mısırlıların yaşamları konusunda canlı ve ayrıntılı bir betimleme olan bu eser o dönemde Müslümanların nasıl davranıp yaşadıkları konusunda önemli bir ansiklopedik kaynak olacaktır. Ayrıca bu kitap bu toprakları gezmeye veya araştırmaya gelen Batılılar için bir kılavuz kitap niteliği de taşıyacaktır. Sonraki dönemlerinde Kuran'ın inanç esaslarıyla ilgili ayetlerini seçip İngilizce tercüme, not ve tefsirleriyle birlikte 1843'te *Selections from the Qur'an* (Kuran'dan Seçmeler) adlı çalışması yayınlanmıştır. 1842-1849 yılları arasında Mısır'da geçirdiği üçüncü döneminde

yazmayı planladığı Arapça-İngilizce sözlüğün hazırlanmasındaki masrafları İngiliz Özel Hizmetler Ödeneği (The Fund for Special Services) ve Northumberland Dükü Algernon sağlamışlardır (Derin, 2006: 113-114). Lane, edebi eserleri tarayarak oluşturduğu 3000 sayfalık *An Arabic-English Lexicon* (Arapça-İngilizce sözlüğü) ona büyük şöhret kazandırmıştır. Bu sözlükte, eski sözlüklerde yer almayan birçok yeni kelime veya anlam içermiş, kelimelerin karşılıklarını titizlikle ve hatasız bir şekilde sunmuş, bu nedenle çalışma bugün de Batı dünyasında klasik bir başvuru kaynağı olma özelliğini korumuştur. Lane eserlerini her ne kadar gördüklerini kaleme alan bir raportör tutumuyla oluşturmuş olsa da zaman zaman rasyonalist bakış açısının Mısır toplumunu ve inanışlarını yargılamada kullandığına rastlanır. Lane Kuran'da geçen zikir, keramet gibi manevî olguları hurafe olarak saymış, İslam'ı ve özellikle de tasavvufu hurafelerden ibaret olarak göstermiştir. Bununla birlikte Mısırlılara özgün birçok halk inanışını ve hurafeyi sanki İslam tasavvufunun bir gerçeği gibi göstermiş, böylelikle İslam'ın kendisini de eleştirmiştir. Lane'in tasavvuf hakkında verdiği kötü imaj Batı'da uzun süre insanların beyinlerini meşgul etmiştir. Çünkü Mısırlılar hakkındaki kitabı ve tercümeleri birçok baskılar yapmış, bu yayımlar da hem halkın hem de aydınların muhayyilelerini şekillendirmede önemli rol oynamıştır (Derin, 2006: 121-123). Bunların yanı sıra Lane prensip olarak doğruluk hedeflese de Batılı okuyucunun ilgisini çekecek olan noktaları seçip onları vurgulamış, büyü, astroloji, simya, haşhaş ve afyonu, yılan oynatan sihirbazları, sokak dansçıları, batıl inançlarla ve şehvet düşkünlüğünden kaynaklanan tuhaf olaylarla bir arada geniş olarak yazmıştır. Batı kaynaklı geleneksel sıfat ve lakaplardan çok sayıda kullanmayı ihmal etmemiş, yerlileri üşengeç, batıl inançlı, zevk düşkünü ve din fanatikleri olarak değerlendirmiştir. Şeyh Ahmet adında çok eşli ve cam yeme arzusu olan birini anlatmış, genelleştirilmiş Doğu karakterlerinden bahsetmeyi ihmal etmemiştir (Kabbani, 1993: 52-56). Lane'e göre hurafelerle, hatalarla yaşayan toplumun çıkış yolu ise Batı ile ilişki kurmak, Batı'nın yolunu izleyerek aydınlanmaktır.

XIX. yüzyıldaki modern oryantalizmin gelişmesinde romantizm akımının da etkisi bulunmaktadır. Romantizm akımı Avrupa'da Aydınlanma düşüncesine ve değerlerine, hızlı sanayileşmeye tepki olarak doğmuş, edebiyat, felsefe ve sanat alanlarında XIX. yüzyılın ortalarına kadar etkili olmuştur. Batı'nın değerlerini sorgulamaya başlayan Avrupalı Romantikler için Doğu geçmişi, saflığı bozulmamış

olanı çağrıştıran bir sığınak olmuş ve bu nedenle yüceltilmiştir. Çok sayıda yazar ve şair Avrupalı okurlarının düş gücünü Doğu'dan esinlendikleri olağanüstü görüntülerle ve seyahatlerinden anılarla zenginleştirmişlerdir. Byron, Chateaubriand, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Pierre Loti, Fromentin gibi Doğu'yu yücelten sanatçılar bu topraklara gitmişler; Victor Hugo ve Heinrich Heine gibi yazarlar ise Doğu'yu uzaktan düşlemişlerdir. Lane'in 1841'deki *Arabian Nights*'in İngilizce çevirisi, İran klasiği Avesta'nın, Hint klasiği Upanişadların, Fitzgerald'ın Ömer Hayyam'ın Rubailer'inin çevirileri Avrupa'da Doğu edebiyatının popüleritesini arttırmıştır. Yazın alanında olduğu gibi resim alanında da romantizm akımının etkisi görülür. XIX. yüzyılın ortasında özellikle Théophile Gautier'nin yazıları vasıtasıyla oryantalist resimler modası hâsıl olmuştur. Osmanlı, Mısır, Lübnan, Filistin, Kuzey Afrika kıyıları gibi Müslüman Akdeniz topraklarının resmedildiği oryantalist resimlerde konu yönünden bağlılıklar bulunmaktadır. Figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olarak iki ana grupta toplanan bu resimlerde henüz batılılaşmamış dekorlar sanatçıların dikkatini çekmiştir. Figürlü kompozisyonlar genel itibariyle; av ve savaş konuları, kadının merkez alındığı erotik harem, hamam ve raks sahneleri, kent içinde ya da iç mekânlarda geçen gündelik hayattan alıntılar, yerli kıyafet ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, portreler, çöl, vaha ve bedevilerin hayatları, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri ve Kutsal Topraklar'ın fon oluşturduğu İncil ve Tevrat öykülerini içerir. Manzaralar ise arkeolojik sitelerin ve anıtların tanıtıldığı resimler ile İslam mimarlığı ağırlıklı kent ve doğa görünümlerinden oluşmaktadır. Bütün bu konular Batılıların ön yargılarını yansıtmaktadır. Örneğin; oryantalist resimlerde sıklıkla rastlanan savaş sahnelerinde vahşet konusu işlenebilmekteydi. Sancaklar, silahlar, doğulu erkeklerin görkemli çıplaklıkları, yaralı insanların ve hayvanların yarattıkları korkunç görünüm Doğuluların yaptığı zulmü yansıtmaktaydı. Benzer şekilde erotizm merakı da dönemin Avrupalısı için ilgi çekici bir unsurdur. Bu nedenle harem, hamam ve esir pazarı sahneleri gibi Hristiyan Batı resmi içerisinde ele alınamayan konular resmedilmekteydi. Böylelikle oryantalist ressamlar hem izleyicilerin erotizm merakını tatmin ediyor hem de bu tür ilgileri Hristiyan olmayan değerler ışığında ele alarak kendilerinin ve toplumlarının vicdanî sorumluluklarından kurtulmasını sağlıyorlardı. Oryantalist ressamlar vahşet, işkence, ölüm ve erotizm konuları dışında ziyaret ettikleri toprakların sıcaklığını, parlak güneşini, görkemli İslam mimarlığını, pitoresk sokaklarını ve renkli kıyafetler giymiş insanları

etnografik bir gerçeklikte de resmetmişlerdir. İslam dinine ait ezan, camide ve çölde namaz, dua ve Mekke'ye giden hacı kervanı gibi resimlerde iman gücü yüksek sofu Müslümanların yer alışı ile İslam dininin Orta Çağ'daki saf Hristiyan inancı arasında benzerlikler kurulmuştur (Germaner ve İnankur, 1989: 7-81).

Byron, Goethe, Hugo, Flaubert, Baudelaire ve daha pek çok yazar büyük bir heyecan ve merakla Doğu'ya yönelmişlerdir. Schwab'a göre romantiklerin Doğu'yla yakınlaşmalarının temelinde kendileriyle Doğu edebiyatındaki ortak noktayı keşfetmeleri yatmaktadır: Doğu edebiyatı tümüyle romantiktir (Aktaran: Parla, 2018: 19). Romantik sanatçıların eserlerinde Doğu'dan esinlenen, bilimsel oryantalist yaklaşımdan uzak bir tutum görülmüş, edebi fanteziler yer almıştır. Romantikler eserlerinde genel itibariyle deneyimlerini öznelletirmişler, gerçeklikten farklı bir yaklaşımda bulunmuşlardır. Böylelikle yaşamın bunaltıcılığından uzaklaşabilmişlerdir. Fakat bu öznel yaklaşımın neticesinde kimileri anılarını mite uydurmuşlar kimileri de özlemlerini anılarına yansıtmışlar, dolayısıyla Doğu imajlarının çarpıtılmasına neden olmuşlardır.

XIX. yüzyılda romantik sanatçıların birlikte bir “Doğu miti”nden söz edilmeye başlanmıştır. Romantizmin etkisiyle yeniden oluşturulan ve yorumlanan Doğu “ölümsüz” ve “fantastik” olarak algılanmış, benlik arayışı ve aşkın bir gerçekliğin yakalanması temaları için bir zemin olarak kullanılmıştır. Bu Doğu mitinde; Doğu bir tezatlar ülkesidir: Orada en korkunç suçlarla en arı bir masumiyet, en affetmez tabularla en çıldırtıcı duyusalılık ve yasak zevkler, efendilikle kölelik, kişiliklerde yoğun çelişkiler (çiftkişiliklilik) birlikte bulunur (Parla, 2018: 25). Fantastik özlemler Hugo'da salt biçimsel, egzotik öğelerle kullanılırken Lamartine ve Flaubert'de benlik arayışı şeklinde yer almıştır. Bununla birlikte romantiklerin mitik söylemlerin yanında politik söylemlerde de bulunduklarına rastlanır. Lamartine, Nerval, Gautier gibi en romantik yazarlar bile bu değişken politik Doğu söyleminden etkilenmekten kaçınmamışlardır (Parla, 2018: 65-66). Sömürgeciliğin hız kazandığı bu dönemde kurtarıcılık (messiahçılık) teması geri ırkları kurtarmayı amaçlayan felsefî altyapıyı sağlamıştır. Buna göre geri kalan Doğu halklarını kurtarabilmek için, onlar üzerinde egemenlik kurmak gerekiyordur (Parla, 2018: 26).

XIX. yüzyılda Doğu artık biliniyordur ve Batı'nın tavrı korku duymaktan küçümsemeye evrilmiştir. Sözü edilen oryantalistlerce de Doğu'nun farklılığı, ayrıksılığı, geriliği, suskunluğu, tembelliği ve boyun eğeriği vurgulanmayı sürdürmüştür.

XIX. yüzyılda Osmanlı ile olan ilişkilerinde Batı'nın üstünlüğü belirleyici rol oynamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu Avrupa için artık bir tehdit olmaktan çıkmıştır, bu nedenle aradaki düşmanlık yerini işbirliğine bırakmıştır. Osmanlı çökmekte olan hasta bir imparatorluk olarak görülür. Osmanlı'nın Avrupa'ya gittikçe borçlanması nedeniyle gümrük ve malî işlerinin yürütülmesinde Avrupa'nın müdahalesini kabul etmeye zorlanacaktır. Bunun yanı sıra Osmanlı Kavalalı Mehmed Ali Paşa isyanı gibi iç işleri ile uğraşmaktadır.

Osmanlı'nın zayıflamasını fırsat bilen Avrupalılar onları sömürgelerine dâhil etme planları yaparlar. Bunu yapan oryantalistlerden biri de Alphonse de Lamartine olmuştur. Lamartine romantizm akımında şiirler yazmış bir siyasetçidir. Lamartine Parlamentoda çok defa “Şark meselesi” üzerine yaptığı konuşmalarda Batı'nın Doğu'yu, özellikle Osmanlılar'ı iyi tanıyamamış olmaktan kaynaklanan yanlış hükümler verdiğini belirtmesine, Türkler'le ilgili olumlu düşünceleriyle minnet duygusunun ifadesi olarak *Türkiye Tarihi (Histoire de la Turquie)* adlı sekiz ciltlik bir eser yazmasına karşın Anadolu topraklarının nasıl paylaşılacağına dair proje hazırlayarak bir tür sömürgeci siyaset ile Doğu'ya yaklaştığı da bilinmektedir (Kefeli, 2003: 93-94).

Oryantalistler açısından ise artık bir Türk mitinin varlığından söz edilememektedir. Buna karşın romantik sanatçıların ilgisini celbeden imgeler bulunmaktadır. Beyoğlu gibi semtlerde yaşayabilen yabancılar için İstanbul henüz batılılaşmamış bir dekor sunması açısından cazibesini koruyan bir kenttir. Hemen yakındaki Topkapı Sarayı'nın azametinin yanında gizemi barındırması korkularla birlikte cinsel fantezileri de beslemiştir. Buradaki gizem sarayda haremın gizli ve yasak olmasından kaynaklanmıştır. Bu da “Despot” sultanın cariyelerle özgürce cinselliğini yaşadığı gibi bir mitin yayılmasına neden olmuştur. Bu sebeple bu dönemde seyyahların notlarında ve oryantalist resimlerde saray, harem, haremdeki cariyeler, peçeli kadın imgeleri ağırlıktadır. Osmanlı siyasi arenada her ne kadar zayıflamış olarak görülüyor olsa da, bu durum, sultanın azametli olarak bilinmesinin ve ondan korku duyulmasının

önüne geçememiştir. Bu korku nedeniyle sultan, yeniçeriler ve ordu imgeleri de oryantalistlerce edebiyatta ve resimde kullanılmıştır. Saray dışındaki günlük yaşamda kahvehaneler, çarşılar, manzaralar betimlenmiştir.

1.2.4. XX. ve XXI. Yüzyılda Oryantalizm: Değişen Aktörler, Değişen Stratejiler

XX. yüzyıla gelindiğinde bir önceki yüzyılın kurumsallaşan oryantalizmin söylemleri karşısında Doğu'nun pasif konumda kaldığı, basite indirgemelerle ve genelleştirmelerle yaratılan Doğu'ya ilişkin imge dağarcığının da Avrupalı'nın belleğinde iyice yerleşmiş olduğu görülmektedir. Hüseyin'e (2017) göre; XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyılın başları sosyal bilimlerin temelleri atılmış, sosyal bilimlerle seküler Batı fikirlerini aşılama gayreti içerisinde olunmuştu (s.95). Buna karşın bu dönemlerde ortaya çıkan antropoloji, sosyoloji, psikoloji bilimleri özellikle XX. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'nın egemen akıl, evrenselcilik gibi değerlerinin tartışma konusu haline gelmesinde ve Avrupa'nın üstünlüğünü yitirmesinde pay sahibi olacaktır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı (1914-1918), 1929'da Amerika'da ve Avrupa'da baş gösteren ekonomik kriz gibi süreçlerde Avrupa'nın sözü edilen değerlerinin yıkıcı bir sonuca yol açtığı düşüncesi meydana gelecektir.

İki yüzyıldan fazla bir zamandır Doğu'ya bir malzeme ve nesne gibi bakmaya alışmış olan Batı, onu, ilk kez, düşünen, incinmiş ve talep eden bir özne olarak karşısında bulacaktır (Hentsch, 2016: 224). Doğu'da sömürgeciliğe yönelik bağımsızlık hareketlerinin başlamasına etki eden gelişmeler İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) döneminde yaşanacaktır. ABD ve SSCB sömürgeyle yönetilen halkların Avrupa'ya olan bağlılığını zayıflatmak, sonrasında kendilerine bağımlı hale getirmek amacıyla sömürgeci sisteme karşı olduklarını ilan etmişlerdir. Savaş sırasında sömürgelerde başlayan milliyetçilik ve Batı karşıtı hareketlilik savaş sonrasında da devam etmiş ve 1947'de Hindistan'ın bağımsızlığını kazanmasının ardından pek çok sömürgeye yayılmıştır. 1950'den itibaren Asyalılar, Afrikalılar, Araplar, Pasifik adalılar ve Amerika Yerlileri çeşitli şekillerde Batı'nın kültürel ve siyasi hegemonyasından bağımsızlıklarını dile getirecekler ve çoksesli bir kültürlerarası söylem alanı vazedeceklerdir (Clifford, 2014: 135). Ülkesinin üzerindeki sömürgeci güçlerden bağımsızlığına kavuşan çok sayıda Asya ve Afrika ülkesi bağımsızlıklarını korumak, Batı'nın sömürgeci ve emperyalist politikaları karşısında mücadele etmek için çeşitli

konularda iş birliği yapma gereğini duymuşlar ve yirmi dokuz ülkenin katılımıyla Endonezya'nın Bandung şehrinde bir konferans gerçekleştirmişlerdir. Batı yanlısı ve karşıtı grupların olduğu toplantıda sömürgeciliğin bütün görünüşleriyle mahkûm edilmesi üzerine uzlaşma sağlanabilmiştir (Dursun, 1992: 55-56).

İkinci Dünya Savaşı oryantalist çalışmalar için yeni bir sürece geçişin başlangıcı olacaktır. Bir önceki yüzyıldaki oryantalizmin aktörleri olan İngiltere ve Fransa savaşın ardından İslam ülkeleri üzerindeki hâkimiyet ve hegemonyasını Amerika Birleşik Devletleri'ne bırakmıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ABD'nin Ortadoğu'daki çıkarları artmıştır. ABD'nin bu döneme değin Doğu'yla kurduğu temaslar oldukça sınırlı olmuştur. Avrupa'nın yüzyıllara yayılan, filoloji araştırmalarından gelen Doğu araştırmaları geleneğine sahip olmayan ABD'nin Doğu'yla ilişkisi XIX. yüzyılda; 1842'de kurulan Amerikan Şark Derneği'nin faaliyetleri, Mark Twain ve Herman Melville gibi bir-iki seyyah ya da oraya buraya dağılmış birkaç misyoner veya Kuzey Afrika'da yapılan kısa süreli askeri harekâtlar gibi temaslardan ibarettir. İslam üzerine çalışmalar savaştan önce yoktur. Akademisyenler ilahiyat fakültelerinde sessizce çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Said, 2008: 87-101). Savaşın sonrasında Avrupalı oryantalistler oryantalizm geleneğini ABD'ye taşımışlardır. ABD'de yeni egemenlik alanlarına ilişkin bilgi ihtiyacını karşılamak üzere -federal hükümet himayesinde- peş peşe araştırma kuruluşları kurulmaya başlanmıştır: 1946'da Washington'da Orta Doğu Enstitüsü, ardından 1949'da New York'ta Orta Doğu Sorunları İçin Konsey kurulmuştur. Üniversite müfredatlarına Orta Doğu toplumlarını yapısı, tarihi, dilleri ve dinleri açısından ele alan dersler konmuş (Bulut, 2019: 155), kısa sürede Doğu araştırmaları ulusal siyasetin bir dalı haline gelmiştir. Bir önceki yüzyıldan kalan “oryantalist” tanımlamasının dekolonizasyon sürecindeki halklar için olumsuz çağrışımlar yapmasının da etkisiyle bu kavram terk edilerek yerini, Said'in Modern Şarkiyatçılar ya da yeni adlarıyla bölge uzmanları olarak tanımladığı (Said, 2016: 117) “uzman”lara “danışman”lara; “oryantalist çalışmalar” ise yerini “bölge araştırmaları”na bırakmıştır. Öyle ki, ilerleyen dönemlerde, 1973 yazında Paris'te, kuruluşunun yüzüncü yıl dönümünde gerçekleştirilen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde kongrenin doğası ve işlevleri üzerinde tartışmalar meydana gelmiş, oryantalizm unvanını terk etme yönünde bir fikir birliği oluşmuştur (Lewis, 2017: 187). Kongrenin adı “Uluslararası Asya ve

Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi” [ICANAS] olarak değiştirilmiş, o tarihten itibaren bu isimle gerçekleştirilmeye devam etmiştir.

Bu dönemde daha çok ve detaylı bilgiler toplayabilmek için Doğu; Orta Doğu, Türkiye, Mısır, Çin gibi bölgelerle veya ülkelerle sınıflandırılmış, her bir bölge için farklı araştırmacılar atanmış ve bu araştırmacılar bölgesel antropoloji, filoloji, sosyoloji, politika, ekonomi, strateji alanlarında uzmanlaşmışlardır. Bu süreçte akademik uzmanlaşmayla birlikte yeni bir yazarlar ve gazeteciler alt grubunun oluşumu da gerçekleşmiştir (Abdölmelik, 1998: 31).

Bölge uzmanları Doğu’yu saha araştırmaları çalışmaları sonucu olgularla, tutumlarla, eğilimlerle, istatistiklerle açıklamaya girişmişlerdir. Bu topraklarda yapılacak faaliyetler ise onları örkötmeyecek ve hatta daha çekici gelecek bir niteliğe sahip “modernleşme” terimi ile ifade edilecektir. ABD 1948’de onaylanan Marshall Planı ile savaş sonrası yoksulluğun kol gezdiği, bu nedenle komünizmin kolaylıkla yayılabileceği tehlikesine sahip Avrupa’nın ekonomisinin canlandırılmasını hedeflemiş, çeşitli ölkelere malî yardımlarda bulunmuştur. Batı-dışındaki toplumlarda ise fiili işgalin isyan hareketlerinin pahalıya mal olması nedeniyle, sömürünün rıza ile sürdürölmesini sağlayacak olan modernleşme formölölyle çözüm bulunmuştur. Oryantalist zihniyetin aynen devamı olan bu söylem ile bütün medeniyetler Batı medeniyetinin seviyesinin altına indirilmiş ve Batı medeniyeti Doğu’ya modernleşme adı altında empoze edilmiştir (Metin, 2013: 55). Doğu toplumlarının modernleşmeleri gerektiği, bunu gerçekleştirebilmeleri için alt yapılarının uygunluğu bu çalışmaların konuları olmuştur.

Said (2016), “modern Amerikan Oryantalizmi”nin Doğu’daki kuruluşlarının – basımevleri, okullar, üniversiteler, hastaneler vb.- bölgenin refahına katkıda bulunduklarını, fakat bu kurumların emperyal bir nitelik taşıdıklarını, ABD yönetiminden destek almaları bakımından Fransız ve İngilizlerden farklı olmadıklarını belirtir.

Ortadoğu Enstitüsü ... bu örgütlenmenin modeli oldu. ... Bu tür kuruluşlardan, Ortadoğu Araştırmaları Birliğı (MESA): Ford Vakfı ile diğör vakıfların güçlü desteğı; üniversitelere sunulan çeşitli federal destek programları: çeşitli federal araştırma tasarıları; Savunma Bakanlığı, RAND Kurumu, Hudson Enstitüsü gibi kurumlar tarafından gerçekleştirilen araştırma tasarıları; bankaların, petrol şirketlerinin, çokuluslu şirketlerin vb. danışmanlık ve lobicilik faaliyetleri doğup gelişti, Tüm bunların, hem genel hem de ayrıntılardaki işleyişlerinin büyük

kısımında, Avrupa’da gelişmiş olan geleneksel Şarkiyatçı bakışı koruduklarını söylemek bir indirgeme olmaz (Said, 2016: 309).

Bunların yanı sıra ekonomik açıdan güçsüz durumda olan, bağımsızlıklarına yeni kavuşmuş ülkeler için çok uluslu şirketlerin bu ülkelere yatırımcı olarak gelmeleri yerel yönetimlerin bu sermayeye bağımlı olmasını da beraberinde getirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından cereyan eden Arap-İsrail Savaşları sonrası Müslüman Arap Amerikan popüler kültüründe tanınan bir figür haline gelmiştir. Özellikle bu dönemde başlayacak olan Araplara ve Müslümanlara yönelik karşıtlıklar ilerleyen dönemlerde de yaşanacak olaylar sonrasında geçmişten getirilen imajların yerleşmesine ve günümüze değin defalarca tekrar edilmesine, zihinlere yerleşmesine neden olacaktır. Bu tarihi olaylardan biri 1973 Petrol Ambargosu’dur. Bir süredir çatışma halinde olan Araplarla İsrailliler arasında, 1973’te Arapların kaybedilen topraklarını geri kazanması amacıyla, meydana gelen savaş sonrası Arap ülkelerinin İsrail destekçisi ülkelere petrol ambargosu uygulamasıyla üretim azalmış ve OPEC [Petrol İhraç Eden Ülkeler Örgütü] petrol fiyatlarını arttırmıştır. Böylece üretimlerinin büyük bir bölümü petrole dayalı olan ülkelere bu durum enflasyonu hızlandırmış ve gelişen olaylarla birlikte işsizlik de artış göstermiştir. Bu ambargo uygulaması gerçek anlamda bir başarıya ulaşamamış, dünya çapında pek çok ülkenin bir kriz yaşamasına yol açmış, yaşanan durgunluk Büyük Bunalım’dan sonra karşılaşılan en ciddi durgunluk olmuştur (Öztürk ve Saygın, 2017). Dünyayı ekonomik olarak sarsan bu ambargo sonrasında Yahudi aleyhtarlığı yerini Arap aleyhtarlığına bırakmıştır. Araplar petrol zenginliklerine sahip ancak bu zenginlikleri nasıl kullanmaları gerektiğini bilmeyen, dünyayı gözlerini kırpmadan bunalıma sürükleyebilecek denli sorumsuz, potansiyel terörist ruhlu bir toplum olarak algılanmışlardır.

Bu dönemdeki bir diğer önemli olaysa 1979’da İran’da yaşanmıştır. Devrimden sonra kurulan İran İslam Cumhuriyeti ABD’yi ülkesinde casusluk faaliyetleri yürütmekle suçlamıştır. Bunun karşılığında Şii ruhbanlarının üst kademelerinin haberi olmadan “İmam hattı devamcılar- Müslüman öğrenciler” tarafından Tahran’daki Amerikan büyükelçiliği basılmıştır. Büyükelçiliğin 53 diplomatik çalışanları ve diğer çalışanları ile birlikte yaklaşık 100 kişi Şah’ın Amerika’ya kabul edilmesinden dolayı rehin alınmıştır (Aliyev, 2007: 75). İran ve ABD arasındaki diplomatik ve ticari

ilişkilerin sonlanmasına neden olan bu olay sonrası İran ve İslam hakkında medyada olumsuz birtakım genellemeler ayyuka çıkmıştır.

1979'da Sovyetler Birliği'nin Afganistan'ı işgali sonrası ABD Afganistan'daki İslamcı mücahitlere destek vermiştir. İlerleyen dönemlerde yine ABD'nin politik çıkarları doğrultusunda kimi Müslüman grupların silahlanması sağlanacak, İslami cihat aşırıcılık örnekleri olarak kamuoyuna lanse edilecektir. Müslüman toplumlarda gerçekleşen birtakım olaylar da zamanla Arap toplumunun karalanmasından İslam'ın karalanmasına evrilmeye neden olacaktır. Bu olaylardan birisi Salman Rushdie'ye İran lideri Ayetullah Ruhullah Humeyni tarafından ölüm fetvası verilmesidir. Rushdie'nin 1989'da yayınlanan *Şeytan Ayetleri* romanında Hz. Muhammet'e ve İslam dinine hakaret ettiği gerekçesiyle bu ölüm fetvası verilmiştir. Sonrasında radikal dincilerin de hedef göstereceği yazarı İngiltere koruması altına almıştır. Fransa Rushdie'nin hoşgörüsüzlüğe karşı bir duruş sergilemesi nedeniyle ülkenin en prestijli edebiyat ödülü olan "Sanat ve Edebiyat Nişanı"nı (Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres) vermiştir (chicagotribune.com, 1999). Bu olay dünya kamuoyunda İslam hukukunun ifade özgürlüğünü kısıtlayıcı yargılara sahip olduğu, Müslümanların fanatik ve şiddet yanlısı oldukları-medenî olmadıkları şeklinde yankılanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da barışın sürdürülebilmesinin tek yolu olarak, ülkelerin ekonomik ve siyasi yönlerden birleşmesi kanaatine varılmış 1951'de Belçika, Federal Almanya, Lüksemburg, Fransa, İtalya ve Hollanda tarafından Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu (AKÇT) kurulmuştur. Sonrasında, malların, işgücünün, hizmetlerin ve sermayenin serbest dolaştığı bir ortak pazarın kurulması ve en nihayetinde siyasi bütünlüğe gidilmesi amacıyla 1957'de Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) kurulmuş, bunu çeşitli anlaşmalar ve gümrük birliği politikaları izlemiştir. 1970'lerde bu altı ülkenin kurduğu birliğin başarısını gören diğer ülkeler de bu topluluğa dahil olmak istemişler, 80'lerin ortalarına gelindiğinde Birleşik Krallık, Danimarka, İrlanda, Yunanistan, İspanya ve Portekiz katılımlarıyla üye sayısı 12'ye yükselmiştir (ab.gov.tr, 2020). Avrupa'da kurulan bu yeni birliğin ve kısmi siyasal alanın meşruiyet sorununu çözecek bir kültürel alana ihtiyaç duyulmuştur. Bu sebeple kendi vatandaşları ve dünya nezdindeki kimlik ve imajını güçlendirmek ve canlandırmak maksadıyla komite oluşturulmuştur. Avrupa'ya kültürel bir kimlik kazandırmak maksadıyla AB vatandaşlığı, AB bayrağı, pasaportu, sürücü ehliyeti ve

AB marşı (Beethoven'ın 9. Senfonisinde Schiller'in “Ode to joy” bölümü) gibi geleneksel ulus inşası stratejilerinin benimsenmesi bu amaca dönüktür (Ertuğrul, 2011: 148). İkinci bölümde daha ayrıntılı bir şekilde değinilecek olan audiovisuel ve iletişim endüstrisinin oluşumu da bu kültürel kimliği yaratmanın kilit araçlarından biri olarak görülecektir.

1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılması sonrası ABD en büyük rakibini yitirmiş, Avrupa'da ise komünizmin tehdidinden uzaklaşan Doğu Avrupa ülkeleriyle Avrupa Birliği Antlaşması yapılmış, resmen Avrupa Birliği kurulmuştur. Böylelikle parasal birliğin sağlanması, Avrupa vatandaşlığının oluşturulması, dışişlerinde ortak bir güvenlik politikasının izlenmesi ve içişlerinde adaletin ve birlikteliğin sağlanmasının temel alınması gerçekleşmiştir.

Avrupa'da bu gelişmeler yaşanırken, Dünya'nın Irak, Libya, Çeçenistan ve Bosna gibi farklı bölgelerinde cereyan eden olaylar her ne kadar birbirinden farkı olsalar da bu olaylar Müslüman kamuoyu nazarında ortak tepkilerle karşılanmışlardır. Müslümanlar Müslüman ülkelere karşı savaşanların Batılı ve çoğunlukla da Hristiyan güçler olduklarını öne sürmüşlerdir. Hristiyan güçlerin gizliden gizliye Müslüman güçlere karşı bir dini mücadele yürüttüklerine ilişkin iddialara “Medeniyetler Çatışması” tezi tartışması eklenmiştir.

Siyaset bilimci Samuel P. Huntington Foreign Affairs dergisinde 1993 yılında yayınladığı “Medeniyetler Çatışması mı?” adlı makalesinde (2019) Sovyetlerin çökmesinin ve Soğuk Savaşın sona ermesinin ardından modern “yeni” dünyada mücadelenin öncelikle ideolojik ve ekonomik olmayacağını, farklı medeniyetlere mensup grup ve milletler arasında gerçekleşeceğini öne sürmüştür (s.85). Ona göre, bir medeniyet insanların kendilerini diğer türlerden ayırt eden yönünden başka onların sahip olduğu en yüksek kültürel gruplaşma ve en geniş kültürel kimlik seviyesidir (s.87). Medeniyetler birbirlerinden tarih, dil, kültür, gelenek ve en mühimi de din yoluyla farklılaşırlar. Bu farklılıkları bireysel ve toplumsal yaşamda yüzyıllar içerisinde tecrübe edilmiş ve anlayış halini almıştır (s.88). Medeniyetlerin yapılarına bakıldığında ise her bir medeniyet içerisindeki farklı unsurları örter ve alt-medeniyet birimleri barındırabilir. Örneğin; Batı medeniyeti, Avrupa ve Kuzey Amerika gibi iki ana bölüme; İslam medeniyeti ise, Arap, Türk ve Malezya alt-bölümlerine sahiptir (s.87).

Huntington insanlık tarihinin büyük bir bölümünün medeniyetlerin tarihi olduğunu (s.87), yakın dönemde ise Soğuk Savaş'ın ardından uluslararası siyasetin Batı ile Batılı olmayan medeniyetler arasında odak noktası haline geldiğini belirtir (s.86). Ona göre, gelecekte de medeniyet kimliği önem kazanacak ve dünya büyük ölçüde Batı, Konfüçyüs, Japon, İslam, Hint, Slav-Ortodoks, Latin Amerika ve Afrika medeniyetleri arasında çekişmeye sahne olacaktır (s.88). Fakat orta vadeli gelecekte, merkezi bir mücadele mihrakı Batı ve muhtelif İslami-Konfüçyen devletler arasında vücut bulacaktır (s.107). Huntington tezine kanıt olarak 1980 ila 1989 yılları arasında Avrupa'da, Doğu Asya'da ve Kuzey Amerika'da ekonomik bölgeciliğin arttığını gösterir. Ekonomide olduğu gibi, medeniyetler akraba ülke sendromu olarak tanımlanan, kendi medeniyetlerinin diğer üyelerine yardımda bulunarak saf tutacaklardır (s.90).

Huntington'un bu teorisi oryantalist söylemin bir parçası olduğu şeklinde değerlendirilmiştir. İnalcık'a göre (2008); Samuel Huntington'un rasyonel Batı'yı dindar Doğu'dan (ve Türkiye'den) keskin çizgilerle ayıran ve Batı'nın üstünlüğünü tabii ve gerekli gören teorisi, Montesquieu'den beri gelişen Batı düşüncesinin yeni bir görüntüsünden başka bir şey değildir (s.229-230). Edward Said ise "Cehaletin Çatışması" adlı bir makale kaleme almış ve bu tezi eleştirmiştir. Said (2019) Huntington'un özellikle orta vadeli gelecekte İslam ve Batı arasında gerçekleşeceğini ileri sürdüğü düşüncesini saldırganca bulur. Huntington'un bu düşüncesinin temelini, tecrübeli oryantalist olduğunu öne sürdüğü Bemard Lewis tarafından 1990 yılında yazılmış, "Müslüman Öfkesinin Kökenleri" başlıklı ve ideolojik rengi açıkça belli olan bir makaleye dayandığını belirtir. Huntington ve Lewis'in her uygarlığın iç dinamiklerini ve çeşitliliğini yok saydığını, bir din ya da uygarlığın bütünü hakkında konuşmanın demagoji ve cehalet olabileceğini hesaba katmadıklarını söyler (Said, 2019: 112). Said'e göre bu makale, Amerikalılara, Soğuk Savaş sonrası dünya politikasındaki "yeni evre" ile ilgili özgün bir tez sunmayı amaçlamıştır (Said, 2019: 111). Sovyetlerin komünizm tehdidi ardından Batı Medeniyetini tehdit eden tehlike olarak İslam seçilmiştir. Atalay Gündüz (2019) Huntington'ın tezinin sadece Müslüman toplumları Batı için en büyük tehdit olarak yansıtmasıyla değil, daha başka birçok yönüyle de oryantalist bir metin olduğunu ileri sürer. Said'in oryantalist yaklaşımla

ilgili olarak gözlemlediği dört temel dogma¹ bağlamında Huntington'ın eserini inceler ve Medeniyetler Çatışması'nın diğer oryantalist metinlerle aynı ideolojik çizgide yer aldığı sonucuna varır (s.177).

Huntington'un orta vadeli gelecekte gerçekleşeceğini öne sürdüğü Batı ve İslam mücadelesi tezinin çok geçmeden, 2000'li yıllara gelindiğinde gerçekleşmeye başladığı görülmektedir. 11 Eylül 2001'de New York'ta Dünya Ticaret Merkezi'ne ve Savunma Bakanlığı genel merkezi olan Pentagon'a yapılan saldırı sonucu, saldırıyı üstlenen terör örgütü El Kaide'nin eylemleri bütün bir İslam medeniyeti ile ilişkilendirilmiştir. Saldırı sonrasında ABD Başkanı George W. Bush'un tüm Batı toplumunu yeni bir "haçlı seferi"ne davet etmesi ya da İtalya Başbakanı Silvio Berlusconi'nin "İslam'ın ilerlemeye engel olduğu" şeklindeki sözleri birtakım önyargıların hâlâ köklü bir biçimde devam ettiğinin örnekleridir (Bulut, 2012b: 90-91). Keyman (2002) 11 Eylül saldırılarının Soğuk Savaş sonrası dünyada düşman öteki olarak kodlanan İslam'la gerçekleşen ilk somut ve yüz yüze karşılaşma olduğunu belirtir. 11 Eylül'ü İslam'la özdeşleştirmek, İslam'ı terörizmle özdeşleştirmek zorunluluğunu gündeme getirecektir, ki bu özdeşleştirme ABD dış politikasını tüm İslam dünyasıyla karşı karşıya bırakacaktır (Keyman, 2002: 16). ABD 11 Eylül terör saldırısını üstlenen Usame Bin Ladin'i iade etmeyen Taliban yönetimine karşı Afganistan işgalini başlatmıştır. "Terörle mücadele" ve "ülkeyi yeniden inşa etme" gerekçeleriyle işgali gerçekleştiren ABD, 2003'te Irak'ta kimyasal silah bulunmasını öne sürerek Birleşmiş Millet Güvenlik Konseyi kararı olmaksızın Irak'ı işgal etmiştir. Irak'taki operasyon için Irak'a "istikrar ve demokrasi" getirileceği vaad edilmiş ve operasyon "Irak'ı Özgürleştirme Operasyonu" olarak adlandırılmıştır. ABD yeni yüzyılın başında Batı medeniyetini temsil eden bir güce dönüşürken Irak, Afganistan gibi Müslüman ülkeler radikallik faaliyetleri öne sürülerek "ıslah edilmesi gereken vahşi"ler olarak lanse edilmiştir. Said

¹ "Şarkiyatçılığın temel dogmaları, Araplara ve İslam'a dair araştırmalarda en saf biçimleriyle mevcuttur bugün. Şimdi bu dogmaları özetleyelim: İlki, akılcı, gelişkin, insani, üstün Batı ile sapkın, gelişmemiş, aşağı Şark arasındaki mutlak, sistemleşmiş farklılıktır. Bir diğer dogma, modern Şark'ın gerçeklerinden çıkarsanmış dolaysız kanıtlardansa Şark'a dair soyutlamaların, özellikle de 'klasik' bir Şark uygarlığını temsil eden metinlere dayalı soyutlamaların daima yeğlenir olmasıdır. Üçüncüsü, Şark'ın ezeli ebedi, tekbiçimli ve kendini tanımlamaktan aciz olduğu dogmasıdır; buna bağlı olarak, Şark'ı Batı'dan bakarak betimleyen, büyük ölçüde genelleşici, sistematik bir sözcük dağarcığının kaçınılmaz, hatta bilimsel açıdan 'nesnel' olduğu varsayılır. Dördüncü bir dogma, Şark'ın önünde sonunda ya korkulması gereken bir şey (Sarı Tehlike, Moğol sürüleri, kahverengi derililerin hâkimiyeti) ya da edilgenleştirilerek, araştırma ve geliştirmeye, mümkünse doğrudan doğruya işgal edilerek denetim altına alınması gereken bir şey olduğudur" (Said, 2016: 314).

de 11 Eylül 2001 saldırılarının Huntington'ın tezinin doğrulandığı şeklinde yorumlanmasının Irak'ın ve Afganistan'ın işgalini meşru kılmak için kullanıldığını ve bu açıdan oryantalist söylemin neredeyse hiçbir düzeltmeye uğramadan fütursuzca Orta Doğu politikalarının belirlenmesinde hayli önemli bir yeri olduğunu belirtir (Gündüz, 2019: 177). Özellikle yakın geçmişte oryantalist söylemin medya üzerinden kurulmaya başlandığı ve kamuoyuna medya aracılığıyla doğrudan aktarıldığı ve kitlelerce tüketildiği görülmektedir. Sözgelimi, Batı'da bu dönemdeki İslam ve Müslüman imajlarının terörle ve radikallikle ilişkilendirilmesiyle İslamofobi'nin yaygınlaşmasında medyanın payı büyüktür.

ABD'nin 11 Eylül sonrası Orta Doğu'ya ilişkin söylemlerini de içeren bu dönem için ise Neo-Oryantalizm kavramı kullanılmaktadır. Klasik Oryantalizmin emperyal/sömürge paradigmasından ve Amerikan Oryantalizminin Soğuk Savaş paradigmasından “Terörle Savaş” paradigma anlayışlarına bir geçiş olarak görülebilecek Neo-Oryantalizm (Kerboua, 2016: 25'den aktaran Kaya, 2019: 40-41), Ortadoğu'nun, Müslümanların ve Arapların çeşitli medya metinlerinde (Klasik oryantalistteki metinlere ek olarak filmler, dijital oyunlar, müzik ve haberler gibi) olumsuz temsilidir. Neo Oryantalizm'in klasik oryantalistten farkları ise; Doğu'nun belli bir kimlik bağlamında (İslamiyet, Müslümanlar ve Orta Doğu) tarif edilmesi; Doğu'nun geri kalmışlığının nedeninin modernleşememelerinde değil, buradaki toplumların kültürlerinde ve şiddete eğilimli yapılarında görülmesi; İslam korkusunun ve İslamcı terörist algısının ağırlıkla üretilmesidir (Aka ve Nişancı, 2015: 15-16).

Bunlarla beraber oryantalistin aldığı bu yeni görünümün eski oryantalistle ilgisi olmadığına, Batı'da oryantalist politikaların artık devam etmediğine ilişkin itirazlar yükselmiştir. 2006'da gerçekleştirilen Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu'nda Lütfi Sunar “Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız?” başlıklı bildirisinde oryantalist politikaların Doğu-Batı ilişkilerinin metinlere ve oradan zihinlere yansımadaki güç dengesindeki konumlanmaların uzantısı olduğunu ve bu güç dengeleri değişmedikçe oryantalistin kendini yeniden ve yeniden üretebilme imkânına sahip olacağını vurgular (Sunar, 2006: 50). Batı'nın Doğu karşısında kendisine biçtiği medenileştirme misyonu sürekli farklı araçlar ve söylemlerle kendisini üretmektedir. Ona göre bugün oryantalist sadece bir arka plan olarak değil, aynı zamanda bir düşünüş biçimi, yöntem, kavramsallaştırma aracı olarak da varlığını devam ettirmektedir. Halen

oryantalist öze donatılmış kavramlarla araştırmalar yürütülüyor ve politikalar oluşturuluyordur (Sunar, 2006: 28).

1.3. ORYANTALİZM KAVRAMINA ELEŞTİREL BAKIŞLAR

Edward Said'in kuramsallaştırmasının izinden giden tarihsel süreç bölümünün ardından Said'e ve oryantalizm anlayışına yönelik getirilen eleştirilere genel hatlarıyla değinmek gerekmektedir. Said'in çalışmasının yayınlanmasının ardından ona özellikle akademik camiadaki oryantalistler tarafından; kuramsal temellendirme, yöntem ve içerik hususunda pek çok eleştiri yapılmıştır. Kimi oryantalist akademisyenler yaptıkları işi bilim dalı faaliyeti olarak tanımladıkları için bilinçli veya bilinçsiz olarak bir yanlışlığın içerisinde olabilecekleri hususunun tartışılmasına karşı çıkmışlardır.

Çırakman (2019) "*Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi*" adlı çalışmasında Said'in "çağlar boyunca Batılıların Doğulular hakkındaki her türlü bilgisi ve bu bilginin temsili çarpık, eksik ve yanlış algılamalara dayanır" önermesini inandırıcı olamayacak kadar kapsamlı ve iddialı bir genelleme olarak görür. Ona göre Said, oryantalizm söylemini tekdüze, tutarlı ve bütüncül olarak yansıtır, oryantalizmi tarih-aşırı bir söylemsel bütünlük olarak tanımlar. Ayrıca Said Batı'nın egemen ve üstünlük iddiasını böyle bir pozisyonun olmadığı dönemler için de varsayar (s.184). Said'in oryantalizm yaklaşımına bakıldığında Antik Yunan'dan XIX. yüzyıla kadar nerede, ne zaman belirlendiği belli olmayan bir niyet doğrultusunda yüzyıllar boyu çeşitli aktörlerce durmaksızın çaba sarf ediliyor gibidir. Bunun yanı sıra Çırakman Said'in kuramsal pozisyonunun ikircikli ve belirsiz olduğunu öne sürer ve bunu Doğu'yu üstün, güçlü, birleşik, bazen de haklı gösteren imgelerin oryantalist söylemin bir parçası olarak görülmediğini belirterek örneklendirir (s.188). Said oryantalizm söylemini tutarlı, sürekli ve egemen bir söylem olarak vurgulayarak Doğu ile Batı arasındaki potansiyel bir diyalogun dışlanmasıyla birlikte Batı'da oluşma imkânı olabilecek eleştirel bir diyalogun önünü de kapatır (s.188). Bunun yanı sıra Batı'da Doğu'ya dair söylenen her söz kaçınılmaz olarak ırkçı, emperyalist ve etnosentrik yargılar barındırır (s.194). Çırakman Batı'nın Öteki algısının salt düşmanlık üzerine kurulu, mutlak, değişmez ve homojen olduğunun düşünülmesinin yanlış olduğunu söyler. Ayrıca her oryantalistin imparatorluklarının politikalarına sadık birer hizmetçisi olduğu gibi bir yanlışlık bulunmaktadır. Burada Hourani'nin kimi

oryantalistlerin imparatorluk politikalarının güçlü karşıtları olduğunu anımsattığı örnek verilebilir: İngiltere’de E.G. Browne İran’daki anayasal devrimin, Louis Massignon Cezayir bağımsızlık hareketinin bir destekçisi olmuşlardır (Hourani, 2010: 81).

Said’in oryantalist olarak tanımladığı çağdaşı Bernard Lewis de onun oryantalizm söylemine ilişkin çeşitli eleştiriler getirmiştir. Lewis’e göre (2017) Said’in *Oryantalizm* adlı kitabının çok etkili olmasının nedenlerinden biri Batı karşıtlığıdır. Liberal ve demokratik Batı’ya karşı derin bir düşmanlık beslenmektedir (s.204). Amerika’daki ve Avrupa’daki üniversitelerde oryantalistlere karşı bir yaygara koparılmakta ve “oryantalist” terimi önceki içeriğinden arındırılıp çarpıtılmaktadır. Bu oryantalistlerin Doğu halklarına karşı her daim hesapçı ve düşmanca bir tavır içerisinde oldukları biçiminde bir algı oluşturulmaktadır (s.181). Ona göre bazı oryantalistler emperyal hâkimiyete hizmet etmiş veya bundan kazanç sağlamışlardır ancak bütün oryantalistlerin bu şekilde itham edilmesi saçmalık derecesinde yanlıştır (s.211).

Said’e getirilen bir diğer eleştiri onun çalışmasının kapsamına yöneliktir. Said’in Batı’sı İngiliz, Fransız ve Amerikan oryantalistleri ile sınırlanır. Oryantalizme çeşitli katkıları olmuş Alman, Rus, İspanyol oryantalistleri çalışmasına dahil etmez. Said’in Doğu’sunda ise Orta Doğu ve Araplar bulunur. Osmanlı İmparatorluğu, Çin, Japonya gibi ülkelere çalışmasında yer vermez. Hindistan’a ise kısaca değinmekle yetinir. Said’e göre Batı tarih boyunca aktif, egemen ve güçlü, Doğu ise zayıf, edilgen ve işgal edilmeyi bekleyen pasif bir konumdadır. Bu karşıtlıklar yekpare ve değişmez bir konumda gibidir. Ancak iki kutbun da kendi içerisinde dinamik bir yapıya sahip olduğunu, dönem dönem birbirleriyle bir etkileşim halinde bulunduğunu göz ardı eder. Özellikle Avrupa’nın tarihsel süreç boyunca kendi içerisinde dinî, siyasî çatışmaları ve toplumsal değişimleri-dönüşümleri yaşanmış bir dinamik süreç içerisinde bulunması, sabit ve tutarlı bir Avrupa söylemini sorunsallaştırmaktadır: XIV. yüzyılın ortalarında başlayan ve XV. yüzyılın ortalarına dek süren 100 Yıl Savaşları, XVI. yüzyıldaki dinî Reform’un getirdiği toplumsal çalkantı, XVII. yüzyılda yaşanan 30 Yıl Savaşı, XVIII. yüzyılda gerçekleşen Fransız İhtilali ile yaşanan toplumsal dönüşüm, XIX. yüzyıldaki Fransa ve İngiltere’nin sömürgecilik yarışı gibi birbirinden farklı politik, siyasal ve dini çatışmalar Avrupa’da tarih-aşırı bir biçimde bulunduğu söylenen siyasal, kültürel, dilsel birliktelik söylemine karşı bir tez olarak sunulmaktadır.

Said'in kuramsal temellendirmesinde bir muğlaklığın bulunduğuna yönelik eleştiriler de ortaya konmaktadır. Mardin'e göre (2019) Foucault'nun söylem kavramı muğlak kaldığı için Said de söylemi birbirinden değişik anlamlarda kullanmıştır. Said'in "söylem"inin birbirinden değişik anlamlarıyla –bazen 'mentality', bazen 'intitution' bazen 'canonical tradition' olarak kullanılması kavramın Said'deki kaypaklığını belirler (s.108). Mardin ayrıca Said'in Batı'nın Doğu ile ilişkilerindeki "egemen" söylemini yalnızca edebiyatta vücut bulan metinlerden yola çıkarak cımbızla yan yana dizdiğini, buna karşın söylem macerasının aslında çok daha karmaşık bir yapıda olduğunu söyler. Ona göre –Gobineau'da olduğu gibi- Batı medeniyetlerinin çürüme seviyesine geldiklerini ifade etmekten sakınmayan bir fikir geleneği mevcuttur. Bazen Marx'ta olduğu gibi kendi toplumunun tenkidi ile Batı despotizmi savı bir arada kullanılmaktadır (s.111). Bu temellendirme hususunda kendisine yöneltilen bir diğer eleştiri de Alman felsefesinde kuramsallaştırılan "felsefi oryantalizm" birikimini yeterince sorunsallaştırmaması üzerinedir. Said, oryantalizmin düşünsel temellerinde Hristiyan merkezcilik, Avrupa merkezcilik ve filhelenizm gibi düşünceleri felsefi olarak kuramlaştıran Hegel'i kapsam dışında bırakmıştır (Kula, 2018: 5).

Young (2000), Said'in oryantalizmi tanımlamasındaki iç çelişkilere dikkat çeker. Young'a göre Said, bir yandan oryantalizmin sadece "gerçek" Doğu'yla alâkası olmayan bir temsilden ibaret olduğunu ileri sürer ve oryantalizmle Doğu arasında herhangi bir mütakabiliyeti reddedip bunun yerine söylemsel bir nesne veya saha olarak oryantalizmin 'iç tutarlılık'ını ararken, diğer yandan, onun bilgisinin sömürgeci fetih, işgal ve idarenin hizmetine sunulduğunu savunur (s.205). Young Said'in oryantalizm tarafından temsil edilen Doğu'nun doğru bir izahını verecek herhangi bir fiilî Doğu'nun olduğunu reddettiği takdirde temsilin yanlış olduğunu nasıl iddia edebileceğini sorar (s.207). Young ayrıca Said'in muhalif tutumunun birtakım basmakalıp yargılar yarattığından söz eder. Ona göre; Said, Batılı her bir yazarın Doğu'nun Batı tarafından fikren tabî kılınması sürecinde işbirlikçi olarak teşhisten bulunmaktadır (s.217). Ayrıca Said Doğu'yu öyle bir resmeder ki, Doğu hem yekpare bir bütünlük teşkil ediliyor görünür hem de kendi yaklaşan çözüne durmaksızın hayıflanır (s.220).

Said'e ve oryantalizme yönelik kaleme alınan çok sayıda eleştirel çalışma mevcuttur². Çalışmanın kapsamı gereği yukarıda yer verilen eleştirilerin bu konudaki genel eleştiriler olduğu söylenebilir.

1.4. SELF ORYANTALİZM KAVRAMI

1.4.1. Batı'nın Medenileştirme ve Modernleştirme Misyonları

Batı ile Doğu'nun gerek Endülüs devrinde gerek Haçlı Seferleri sırasında olduğu gibi çok kez karşılaşması ve etkileşimi olmuş, o dönemlerde politik, ekonomik, bilimsel ve kültürel bakımdan daha ileri olan Doğu toplumlarından Batı'nın kazanımları olmuştur. XVIII. yüzyıla kadar Batı'nın belleğinde olan bu kazanımlar XIX. yüzyılda tamamıyla akıllardan silinmiştir. Hobson'a (2015: 224-225) göre, Avrupalılar Doğu'nun Batı'nın yükselişinde ortaya koyduğu pozitif katkıları reddetme ya da hiçe sayma imkânını bulmuşlardır. Ortaya atılan yeni dünya teorileri Batı'nın yükselişinin saf bir doğum olduğunu ve Avrupalıların bunu tek başlarına başardıklarını öne sürmelerine, kendilerini geçmişte ve şu anda dünya tarihinin ilerlemeci bir öznesi olarak betimlemelerine neden olmuştur. Bu anlayış ise beraberinde Batı kapitalizminin yayılmasına, misyonerlerin Hristiyanlığın kurtuluş mesajını yayma faaliyetlerine, bilim insanlarının bilimsel bilginin gelişimini devam ettirmelerine, öğretmenlerin Avrupalı bilgiyi yaymalarına, bürokratların rasyonel bürokrasiyi evrensel hale getirmelerine ve politikacıların demokrasiyi getirmelerine yol açacaktır.

Batı'nın Batılı olmayan toplumlara karşı olarak üstünlük kazanmaya başladığı coğrafi keşifler döneminde geliştirdiği stratejik söylem, ilerleyen yüzyıllarda gerçekleşecek sömürgecilik politikalarında kullanılacaktır. XV. yüzyılda coğrafi keşifler döneminde keşfedilen topraklarda karşılaşılan yerlilerin kontrol edilebilmesi amacıyla onların zulmeden, zampara ya da pervasız olduklarına ilişkin vurgular ilerleyen yüzyıllarda Doğu toplumları için kullanılacak ve Doğu'ya yönelik gerçekleştirilecek operasyonları meşrulaştırmak için yinelenenecektir. Bu dönemdeki söylemlere örnek

² Said'in çalışmasına getirilen eleştirileri derleyen ve Said'in argümanlarıyla karşılaştırmalı inceleyen ileri okuma için bkz. Bulut, Y. (2012). "Oryantalizm'in Ardından." *İstanbul University Journal of Sociology*, 3 (24), 1-57. Said'in çalışmasına getirilen kimi eleştirileri ve Said'in bunlara olan kısmi cevaplarını derleyen çalışma için bkz. Güven, F. (2019). "Criticism to Edward W. Said's Orientalism." *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (15), 418-430.

olarak Kolomb'un, İspanya'yı köle ticaretine girmeye zorladığında yamyamlığın konusunu beslemiş olduğu ve Cortes'in Meksikalılara karşı alınmasını uygun gördüğü önlemleri temize çıkarabilmek için, onların kurban ayinlerini resimli ayrıntılarıyla tasvir etmiş olması verilebilir (Kabbani, 1993: 12). Buradaki örnekte görülmüş olduğu gibi, Batılı olmayan toplumlar insanı kurban eden, insan yiyen vahşiler olarak resmedilmiş ve müdahale edilmek istenen topraklardaki vahşiliği yok etmek zımnen meşru bir amaç olarak sunulmuştur. İlerleyen dönemlerde, özellikle XIX. yüzyıl boyunca İngiltere ve Fransa gibi Batılı iki büyük sömürgeci devlet de işgal ettikleri toprakların halklarını geri kalmış ve medeniyetten uzak bir şekilde sunmuşlar, kendilerini ise medeniyetin en yüksek noktasına erişmiş milletler olarak tanımlayıp Hindistan, Senegal ve Kongo gibi ülkelere yaptıkları işgalleri “uygarlık götürme misyonu” (la mission civilisatrice) adıyla meşrulaştırmışlardır. Medenileştirme misyonu, XV. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar olan dönemde, yerli halkların Batılı toplumlar gibi dönüşüm geçirmesini sağlayacak, kolayca batılılaşmasını amaçlayacak askeri müdahale ve sömürgecilik için siyasi bir gerekçe olarak sunulacaktır. Ussama Makdisi'ye (aktaran Gündüz, 2019: 187) göre bu medeniyet götürme görevini üzerine almış emperyalist devletler Batılı olmayan herhangi bir ülkenin kendileri onlara medeniyet götürmeden çağdaşlaşabileceğini ve kalkınabileceğini asla kabullenmek istemezler. Çünkü bu düşünce hem Batı kapitalizminin yayılmacı anlayışına terstir hem de işgal hareketlerinin meşruiyetini zedeleyici olacaktır. Ayrıca Batılı olmayan toplumların tanımlanışı da Batılı toplumlarda olmayanları içermek zorundadır. Bu nedenle “geri kalmışlık”, “doğu despotizmi”, “ATÜT” (Asya tipi üretim tarzı) vb. teorilerle açıklanıp tanımlanan Batı-dışı toplumlarla ilişkilerin düzenlenmesinde bu teoriler etkili olmuştur (Şentürk, 1996: 64). Batılı olmayan toplumlar yine Batılı toplumlara özgü bilim, demokrasi, teknik, ilerleme fikri, rasyonalite, sivil toplum gibi tarihsel süreçte kazanılmış pek çok anlayıştan, kurumdan yoksun olarak tanımlanmıştır. Bu yoksunlukları Batı dışındaki toplumlara kabullendirebilmek ise bu toplumlarla girilebilecek çatışmaları en aza indirme görevini de üstlenecektir. Bunların yanına eklenebilecek bir diğer argüman ise Batı-dışı toplumların edilgin bir karaktere haiz olması nedeniyle kendi kendini yönetemeyecek durumda olmalarıdır. Bu toplumların içerisinde bulundukları kaos ortamından kurtulup bir düzene kavuşmaları için Aydınlanmış Batı'nın desteğine ihtiyaçları vardır. Batılı olmayan halkların Batılı değerlerin üstünlüğünü ikna yoluyla

kabul etmeleri, bu değerlere ulaşmak için çaba sarf etmeleri sömürünün de kolaylaşmasını sağlayacaktır. Gramsci'nin teorik çerçevesini izleyerek, Batılı olmayan halkların rıza yoluyla Batılı hegemonyayı kabul etmesi planlanmıştır, denebilir.

Batı'nın kalkınma ve medenileştirme faaliyetlerine bir örnek olarak; Derin'in (2006), *İngiliz Oryantalizmi ve Tasavvuf* kitabında, İngilizler'in 1600 yılında ticaret amacıyla Hindistan'da kurdukları Doğu Hindistan Şirketi'nin faaliyetlerinden verilebilir:

Bu şirketin destek verdiği oryantalistler, Hindistan'ın yerel yöneticilerini, ülkelerini iyi idare edememekle suçlamışlar, Hintlileri, az gelişmiş bir kültürün mensubu bulundukları için İngiliz idaresine muhtaç oldukları fikrine inandırmaya çalışmışlardır. Böylece Hindistan'daki İngiliz yönetimi bir kalkınma ve medenileştirme hareketi olarak tanıtılmaya çalışılmıştır. Müslümanların kendi başlarına bilim, ekonomi, siyaset gibi konularda bir başarı gösteremeyeceğini işleyen bu oryantalistlere göre tek çözüm yolu, Batı kültürüne kayıtsız şartsız teslimiyettir. 1833 yılına kadar Hindistan'ı bu şirket aracılığı ile yöneten İngiltere, aynı yıl içinde çıkardığı kanunla bu şirketi devletleştirerek, Hindistan'ı doğrudan yönetmeye başlamıştır (s.35).

XVII. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan, toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri (Giddens, 1994: 9) olarak tarif edebileceğimiz modernlik ortaya çıkmıştır. Kök sözcük "Modern" kelimesi Latince 'modernus' biçimiyle ilk defa V. yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır (Habermas, 1994, 31). Modern şimdiyi, yeniyi ifade etmektedir. Yenilenme, çağdaşlaşma anlamındaki Modernizasyon kavramının ilk kullanımına da XVII. yüzyılda rastlanmaktadır. 1648'de Westphalia Barışı ile noktalanın Otuz Yıl Savaşları (1618-1648) sırasında ortaya çıkan *modernizasyon* kavramı, aslında askerî gücün yenilenmesi (*innovation*) anlamına geliyordu (Parker 1988'den aktaran Gencer, 2012: 61). Modernlik terimi ise eskinin dışlanması, yeninin kutsanmasıdır ve esas itibarıyla XIX. yüzyıl ile birlikte gündelik hayatları tanzim etmeye girişen buyurgan bir sistem halini almıştır. Köklü bir dönüşümü bünyesinde barındıran bu sistem, kendisinin dışında olanı gelenek olarak kurgular ve ona karşı üstünlük varsayımında bulunur (Altun, 2011: 10). Modernite ise, kapitalist dünya-ekonomisi içinde ortaya çıkan davranış, norm ve pratikler anlamına gelmektedir. Modernite gerçek evrensel değerlerin ve evrenselciliğin somutlaşmış şekli olarak tanımlandığından beri, sadece ahlaki bir iyi olmakla kalmayıp aynı zamanda bir tarihsel

gereklilik haline de bürünmüştür (Wallerstein, 2007: 34). Yan ve Santos (2009: 298), modernite ile postkolonyalizm arasındaki iç içe geçmiş ilişkiyi tam olarak yorumlamak için, sömürgeciliğin felsefi temellerinin, yani Batı Aydınlanma ideolojisinin ve sosyal Darwinizm'in izini sürmek gerektiğini belirtirler. Buna göre Batılı ulusların tarih içerisinde zamanla doğrusal bir biçimde gelişmiş ve olgunlaşmış, moderniteyi kendi eşsiz niteliği olarak benimsemiş, dünyanın geri kalanını ise bu sürecin gerisinde kalmış olduğu öne sürülür. Batı, Aydınlanma çağıının fikirleri ve sanayi medeniyeti ile modernliğin tanımını ve liderliğini üstlendikçe, Doğu toplumları iktidarsızlaşmış ve kendi yerlerini ve tarihlerini Batı modeline göre belirlemek zorunda kalmıştır (Göle, 2014: 45). Avrupa modernitesi ve uygarlığının evrensel cazibesi Avrupa-merkezci hegemonyanın önde gelen kurucu unsurlarından biri olmuştur. Aydınlanma, hümanizm, akılcılık, laikleşme, ekonomik, kültürel ve siyasal modernite, Avrupalıların sömürgecilik ve emperyalizmine karşı mücadele edenlerce bile evrensel idealler olarak algılanmıştır (Ertuğrul, 2011: 146). Bu evrensel idealler Batı-dışı toplumlara uygar olma yolunda haiz olunması gereken değerler olarak benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu ideallere ulaşmak içinse geleneksel olarak tanımlanan Batı-dışı toplumların Batı'nın tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümleri geçirmeleri gerektiği belletilmiştir. Batı-dışı toplumların Batı'nın hakim akıl ve düzeninin çizgisine uyarlı bir dönüşümün nesnesi ve hedefi olarak kuran bir işlem (Mutman, 1996: 47) olan, modernizasyon olarak adlandırılan bu dönüşümün Batı-dışı toplumlar tarafından gönüllü olarak gerçekleştirilmesi teşvik edilmiştir. Ancak, Avrupa modelini bütün yönleriyle benimsemenin zorunlu olduğu dayatılsa da, bunun Avrupa-dışı kavimler için mümkün olmadığı da eklenir. Böylece Batı-dışı toplumların Avrupa modeline erişebilmeleri askıda bırakılır ve bu toplumların yozlaşmış egzotik kültürleriyle Avrupa'nın siyasî hâkimiyeti altında kalması yeterli görülür (Bulut, 2019). Bu da Batı-dışı toplumlarda Batı'nın her daim gerisinde kalma ve her daim bir uydusu olarak geriden takip etme durumunu doğurur. Buna Türkiye'nin Osmanlı döneminden beri Batılılaşma içerisinde olması, uzun yıllardır Avrupa Birliği ile süren ilişkilerde üyelik durumunun stabil tutulması örnek verilebilir.

Modernleşme dönüşümü dünya genelinde I. Dünya Savaşını takiben bağımsızlıklar sonrasında ulus-devlet yapılanması sırasında birey, toplum ve devlet düzeyinde yaşanmıştır. Öncelikle Batılı olmayan ülkelerin bir yandan emperyal güçlere

karşı bağımsızlık mücadelesi verirken, öte yandan bağımsızlık-sonrasında sömürgeci egemenliğin dayandığı “modernlik” varsayımlarını kabul ettikleri söylenebilir (Kaya, 2020: 436). İkinci Dünya Savaşı’nın ardından ise Amerikan sosyal bilimcilerin evrimci bir yaklaşımla ortaya attıkları, Edward Said’in “modernleşme ideolojisi” olarak ifade ettiği (Bilici, 1999), modernleşme teorisi de Batı’nın model alınması suretiyle tüm dünya toplumlarının modernleşebileceğini varsayan ve Amerika’yı modernliğin temsilcisi olarak sunan bir toplumsal değişme yaklaşımıdır (Altun, 2011: 13). Amerika bu dönemde savaş sonrası bağımsızlıklarını kazanan eski sömürge ülkelerini hem komünizmden korumayı hem de ekonomik bir pazar haline getirmeyi amaçlamıştır. “Gelişmekte olan ülkeler” olarak adlandırılan bu ülkeler teknoloji ve gerekli çalışma alışkanlıkları ile modern tutum, değer ve davranışlar kazandırılırsa kalkınabileceklerdir (Yaylagül, 2013: 85).

Bu noktada Doğulu toplumların batılılaştırma/modernizyon karşısındaki tepkilerini açıklamak gerekmektedir.

1.4.2. “Doğular”ın Tepkileri ve Self-Oryantalizm Kavramı

Batı-dışı toplumlarda Batı hegemonyasına karşı iki tür tepki verilmiştir. Bunlardan biri, geleneksel değerlere sahip çıkan, sömürgeciliğin her türlüsüne karşı, milliyetçi fikirlerle ulusal bir duruş sergileme gayreti içerisinde olunan Oksidentalizm³ tavrı; diğeri ise, Batılı kuramları benimseyen, Batı’nın uygarlık projesini kabullenmiş, Batı’yı merkez alarak yenilenmenin ve Batı kültürünün kendi toplumu için gerekliliğini kabullenen içselleştirici tavidir. Her iki tepki de Doğu ve Batı arasındaki temel ve değişmez ayrımı kabullenen epistemolojinin içerisinde gelişmiştir (Chatterje, 1993’den aktaran Bakic-Hayden, 2014: 359).

³ Fransızca’da Batı anlamına gelen “occident” kelimesinden türetilen oksidentalizm kavramı Batı üzerine düşünme, Batı tasavvuruna ve tahayyülüne sahip olma, Batı üzerine fikir beyan etme, eser verme ve bilimsel/ya da değil Batı üzerine çalışma yapmayı kapsar (Metin, 2013: 66). Metin, ayrıca literatürde oksidentalizm tanımlarını üç sınıfa ayırır: 1-Oksidentalizmi, Doğu’nun kendi çıkarları doğrultusunda Batı’yı incelemesi; 2-Oksidentalizmi Batı düşmanlığı olarak ele alan görüşler; 3-Oksidentalizmi ‘nasıl (daha iyi) Batılı olunur’ sorusunun cevabını verebilecek bir söylem veya bilim olarak ele alan görüşler. Ahıska’ya (2010) göre Öteki’nin yerini ele geçirerek kendisi için konuşmaya başlamak Batı-dışı Garbiyatçılığı üretmektedir (s.193). Garbiyatçılık kendi meşruiyetini halkların sömürgeciliğe karşı tepkilerinden almaya çalışır, bununla birlikte mağdur konumunu bir iktidar kurmak ve sağlamlaştırmak için kullanır (s.194).

Self oryantalizm⁴ olarak da adlandırılan içselleştirici tavır, Batı'nın oryantalist söylemlerini kabul eder. Buna göre kendisini Doğulu olarak addeder ve kendi toplumunu Batı'nın Doğu ile ilgili empoze ettiği terimler çerçevesinde yorumlayarak değerlendirir. Ayrıca “Doğunun Doğululaştırılması” olarak oryantalizm “kendi kendini Doğululaştırma” olmadan gerçekleşemez, yerleşiklik kazanamaz (Kaya, 2020: 441). Kendi kendini Doğululaştırma aynı zamanda oryantalizmin tarihsel varsayımlarını içselleştirerek “Batı”nın ideolojik hegemonyasını da pekiştirir (Dirlik, 2010: 212). Self oryantalizm, oryantalizm söylemini Doğuluların üretmesini, oryantalizm söyleminin etki alanının genişlemesini ve böylelikle bu sürecin bir döngü halinde devam etmesini sağlar.

Dirlik (2010), oryantalizmin yalnızca Avrupalıların özerk bir yaratısı olmadığını, buna Doğulu seçkinlerin de suç ortaklığı ettiklerini öne sürmüştür (s.187). Ona göre, Said'in çalışmasında öne sürdüğü, Doğulu aydınların kendilerini temsil etme konusunda suskun ya da bunu yapamayacak oldukları meselesi sorundur. Her ne kadar Oryantalizm Avrupa kaynaklı ve oryantalizm terimi Avrupalıların Asya toplumlarına karşı takındıkları tavır anlamında kullanılıyor olsa da, kendi kendini Doğululaştırma (self-orientalization) Oryantalizm tarihinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir, terimin kullanılış alanı, Asyalıların Asya'yla ilgili görüşlerini de kapsayacak biçimde genişletilmesi gerekmektedir (s.193).

Bezci ve Çifci (2012: 141) self oryantalizmin modern ulus devletlerin oluşması sırasında iradi olarak modernleştirici liderler tarafından, post-kolonyal dönemde ise modern kolonyalistler ile temas halindeki entelektüeller tarafından kolonyalizm sonrası uygulanan politik bir strateji olduğunu belirtirler. Oryantalizm hem devlet pratiklerinde hem de intelijansiya tarafından içselleştirilmiştir.

⁴ Self oryantalizm kavramı, tarihsel süreç içerisinde ilk olarak 1927 yılında “Antonio Chuffat Latour” tarafından “Apunte historico de las chinas en Cuba” [Küba'daki Çinlilerin Tarihi Notu] isimli çalışmasında Çin topluluğunun temsili hususunda kullanılmıştır (Lopez, 2008: 227'den aktaran Çifci, 2013: 28-29). Çifci (2013:27-28) self oryantalizm kavramsallaştırmasının literatürde çok farklı kavramlarla ifade edildiklerini belirlemiş ve çok sayıdaki kullanımını bir araya getirmiştir: Self Oryantalizm kavramsallaştırması (Kendi Kendini Oryantalize Etme), Gizli Oryantalizm, Öz Oryantalizm, İdeolojik Oryantalizm, Oto Oryantalizm, Oryantalizmin Ters Yüzü, Resmi Oryantalizm, Stratejik Oryantalizm, Neo Oryantalizm, Dahili Oryantalizm, Modern Oryantalizm, Suça Dahil Olan Oryantalizm, Çoğalan Oryantalizmler, İç Oryantalizm, İradi Oryantalizm, Yerel Oryantalizm, İçselleştirilmiş Oryantalizm, Osmanlı Oryantalizmi, Oryantalistleşme, Tersine Şarkiyatçılık, Mikro Oryantalizm ve Küçük Oryantalizm.

Doğulun bu süreci içselleştirebilmesi için Batıyla, Batılı fikirlerle temas etmesi gerekmektedir. Mary Louise Pratt (1991: 34) temas bölgesi kavramını kültürlerin çoğu kez sömürgecilik, kölelik ya da sonraları gibi son derece asimetrik güç ilişkileri bağlamlarında karşılaştığı, çatıştığı ve birbirleriyle boğuştuğu sosyal alanlara atıfta bulunmak için kullanmaktadır. Dirlik (2010: 210), oryantalizmi temas bölgesinde konumlandırmanın, oryantalizm temsillerinin yarattığı süreçlerin daha sağlıklı kavranabileceğini, bu konunun oryantalizmle iktidar arasındaki farklı ilişkileri göstermesini sağlayacağını söylemektedir. Buradan yola çıkarak, temas bölgesi kavramının self oryantalizmin gerçekleşmesinin başlayacağı ilk aşamaya tekabül ettiği söylenebilmektedir. Buna göre, Batılı eğitim alan ve/veya Batı’da bulunan veya Batı’nın değerlerini öğrenen, yani temas bölgelerinde bulunan elitler, burada bir entelektüel canlanma (Bezci ve Çifci, 2012) yaşarlar, Batılı değerleri benimserler ve Batı’nın hegemonyasını kabul ederler⁵, Batılı değerler sistemiyle kendini, kendi toplumunu açıklamaya ve yorumlamaya başlarlar. Burada Batılı değerleri bir üst değer olarak benimserler ve Doğulu değerleri bu üst değere göre açıklar, yorumlar ve değerlendirirler. Burada kendi toplumunun belirli özelliklerini genelleme yaparak ele alır, bütün toplumun bu özelliklerden ibaret olduğunu varsayar. Toplumuna “Doğulu” damgası vurur, toplumdaki farklılıkları da yok sayarak zamansal olarak da homojenleştirme yapar. Zamana bağlı olarak üretilen ve yeniden üretilen yaşamsal bir deneyimi olan kültürün yerine zaman dışı kültürel bir öz koyar (Dirlik, 2010: 182). Toplumsal yapısında dil, din ve etnik yapı bağlamında homojen bir özelliğe sahip olmayan toplumlar için belirli bir dili, dini veya tarihi hakim öz olarak tanımlar.

Benimsediği değerleri meşrulaştırma ihtiyacı hisseden modernleşmeci elit, içinden çıkmış olduğu toplumun birçok değerini, geri kalmış, işlevini yitirmiş, işe yaramaz, hatta tedavi kabul etmez derecede hastalıklı olarak damgalar (Ayas, 2019: 2096-2097). Model aldığı Batı’nın nazarında kendi kimliğini kaybetmekten korkan elit kendi içinde Doğulu bir iç öteki yaratır ve ulusal kimliğinin istenmeyen unsurlarını buraya yansıtır ve bu perspektifte, Doğulu kimliğinden arınmış saf bir etnik kimlik inşa etmek ister. Bir yandan da Batılı değerleri Doğulu değerlere inşa etmeyi kendine görev biçen elit, bunu

⁵ Bu kabulleniş gönüllü olarak da gerçekleşebilirken, özellikle eğitim amacıyla Batı’ya giden öğrencilere okutulan eğitim müfredatlarının da düşünce yapısının değişmesinde etkili olduğu ileri sürülmektedir. Öğrencilere Batı bakış açısı doğrultusunda sunulan müfredattan sınava tabi tutulmaları, yine bu değerler doğrultusunda akademik çalışmalara teşvik edilmeleri onların düşünce yapılarını değiştirmektedir (Algar, 1998).

inşa etmeyi kendine hak gören bir pozisyonda görür ve böylelikle kendini kurucu bir otorite olarak addeder. Batı'nın hegemonyasını ve Batı'nın Doğu üzerindeki sömürgeci yaklaşımını gönüllü olarak kabul edip, Batı oryantalist yaklaşımını en önce Doğu üzerinde uygulayan ve bu anlayışın gönüllü taşıyıcılığını yapan Doğu'lu öznelere olurlar (Ak, 2020: 30-31). Böylelikle “Doğulu” kurgusunda Batının değerleri bizzat Doğulu'nun kendisi tarafından oluşturulur, toplumun tepki verme potansiyelinin ve ideolojik mücadelenin içten kırılmasına sebep olur (Sak, 2018) ve oryantalizmin hegemonyasının devamı Doğulular tarafından sağlanmış olur. Bu noktada kendi değerlerini yanlış ve çarpık görerek bir iç ötekilik yaratmış da olurlar, kendi toplumuna-kültürüne karşı özgüvensizleşirler ve yabancılaşırlar. Hilmi Yavuz geleneksel yaşam tarzına ilişkin ileri sürülen “biz adam olmayız” tavrıyla yapılan ötekileştirmeye yerli oryantalizm demektir (Mete, 2008: 212). Buna bir örnek olarak medenî bir toplum yaratmanın ölçütü olarak Avrupa'nın merkez alınması verilebilir. Yine, kendi ülkesini Orta Doğu'lu olarak tanımlamak, medenî olup olmama durumunu Avrupalı değerlere göre belirlemek, Doğulu toplumların kendilerinin Batı doğrultusunda modernleştirmelerini gerçekleştirmek için bu değerlerin olumlu katkılarına ilişkin noktaları ön plana çıkarmaları bunlardandır. Doğu'nun geri kalmasındaki nedenlerden biri olarak Doğulu Zekası betimlemesini kullanmak ve Doğulu'nun buna inanması, Batı'nın üstünlüğünü haklı gerekçelerle açıklamaya çalışan her türlü görüş de bunlara örnektir.

Batı Dışı toplumların modernleşme aşamasında modernleştiriciler ile gelenekçiler arasındaki gerilim perçinlenmektedir. Modernleşmeyi savunan kesimler toplumlar arasındaki farkı “çağdaş-çağdışı” ayırımına indirgerler, modernliğin tercih edilmesindeki isabeti ortaya koyarlar (Uzun ve Atasever, 2010: 177).

İçselleştirilen oryantalizm devlet yönetiminde Batılılaşmacı/modernleşmeci politikaların izlenmesinde görülür. Doğulu toplumların Batılı tasvirleri ve prototip olarak Batı tarzını alışkanlık haline getirmeye çalışmaları, Çin, Japonya, Hindistan, Rusya, Tayland, Singapur, Kore, Malta, Türkiye gibi pek çok devletin genel politikası haline gelmiştir (Bezci ve Çifci, 2012: 145).

Oryantalizmin Doğulu toplumlar tarafından içselleştirilmesi, Batılı değerlerin benimsenmesi ve toplum nezdinde kabul görmesi ve bunun sürdürülmesi için bazı

araçlar da kullanılmaktadır. Taşıyıcı elitlerin hukuku hakim öz olan Batı prensipleriyle inşa etmesi; edebiyat, sinema, medya ve geleneksel ya da modern olanı işaretleme kriteri olan moda gibi popüler kanallar yoluyla Batılı değerlerin benimsetilmesi bu araçlardandır. Bu araçlar vasıtasıyla taşıyıcı elitlerin kendi toplumlarında meydana getirmiş oldukları “ikincil nesne” (Yang Tong, 2005: 12’den aktaran Bezci ve Çifci, 2012: 156-157) olgusu self oryantalizasyonu kurumsallaştırmıştır.

Bezci ve Çifci (2012: 158) hâkim öz dışında kalan diğer etnik/dini/kültürel grupların temsilde gereğinden fazla ritüel ve kostümün kullanılması, geleneğin abartılı bir şekilde dramatize edilmesi ve stilize edilmiş gerçekliklerle hikayenin yürütülmesi ile self oryantalist imajın sürdürülmesinin ve hakim özün pekişmesinin söz konusu olduğunu belirtirler. Özellikle sinemada bu tür kullanımların görüldüğünü belirten araştırmacılar geleneksel olana atıf yapan kıyafetlerin, aksesuarların ve saç-sakal gibi imajların hakim özün özne pozisyonuna gönderme yaptığını ileri sürmektedirler. Türkiye için Kürt puşisi/şalvarı, İslamcı kesimin giydiği sarık, takke ve fes gibi kıyafetleri self oryantalizasyonda kullanılan geleneksel öğelere örnek olarak gösterirler.

Edward Said’in *Oryantalizm* kitabında self oryantalizme ağırlık verilmediğine ilişkin eleştiriler yer almaktadır. Said’in oryantalizm kavramının Doğuluların kendi kendilerini tanımlamalarında oryantalizmi kullanmaları potansiyelini yeterince dikkate almadığı tartışılmıştır (Fox, 1992: 145-146’dan aktaran Zeydanlıoğlu, 2009: 196). Said’in oryantalizm eleştirisi Batı’daki söyleme odaklanmıştır. Bunun bir nedeni de kitabının Batılı okuyuculara hitap ediyor olması ve Said’in asıl endişesinin Batı’nın Doğu’ya nasıl hakim bir söylem yarattığı olmuştur (Lee, 2005: 58).

Said kitabında Doğulu’nun pozisyonunu anlattığı bölümlerde self oryantalizm sürecinden ve bunun Arap dünyasında yarattığı sonuçlardan söz eder. Said (2016: 216), XIX. yüzyılda Batı’ya giden Doğulu seyyahların sayısının düşük olduğunu, bunların da ileri bir kültürden bir şeyler öğrenmek, bu kültür karşısında şaşakalmak için oraya gittiklerini söyler. Burada tarihsel süreçte Doğulu öznenin Batı kültürünü ileri saydığını, bundan etkileneceğini işaret eder. Said ilerleyen bölümlerde (2016: 336-339) oryantalizmin basmakalıp yargılarının etkisinin Doğulu toplumlarda da yayılıyor olmasından endişe duyduğunu dile getirir. Araplar tarafından yazılan Arapça kitapların, dergilerin sayfaları “Arap zihni”ne, “İslam”a ve diğer söylenlere dair ikinci elden

yapılmış çözümlemelerle doludur. Aynı şey Japonca’da, çeşitli Hint lehçelerinde ve diğer Doğu dillerinde de görülmüyordur. Said, Arap aydın zümre ile yeni emperyalizm arasında kurulan mutabakatı oryantalizmin bir zaferi olarak addeder. Bu da Arap dünyasının ABD’nin düşünsel, siyasal ve kültürel uydusu durumunda olmasıyla neticelenmiştir. Bu hâkimiyetin korunmasında ABD’nin ekonomik baskısının etkisinin yanında Doğulu’nun da rızasının payı vardır. Özellikle Amerikan kitle iletişim araçlarının tüketilmesi sonrasında artık bir Arap kendini Hollywood’un imal ettiği türden bir “Arap” olarak görmektedir. Bununla birlikte, Batılı piyasa yapısı ve tüketici yönelimleri doğrultusunda bilgi sahibi olmuş ve buna hizmet eden eğitimliler sınıfı üretilmiştir. Batı’da biçimlenen ana eğilimler doğrultusunda aydınlar modernleştirici rol oynamaktadırlar. Yani modern Doğu kendi Doğululaştırılmasına katılmaktadır.

1.4.3. Türkiye’de Self Oryantalizm Tartışmaları

Osmanlı İmparatorluğu 1699 yılındaki kaybının ardından Avrupa savaş teknolojisinin üstünlüğünü kabul edip örnek almaya karar vermiştir. Bundan sonra Osmanlı ordusunu modernize etmek üzere Avrupa’dan uzmanlar çağırılmış ve ilk Batılı mektepler ve mühendishaneler XVIII. yüzyılda faaliyete geçmiş ve ordu Batılılaşma sürecine girmiştir (İnalçık, 2019b: 15). Osmanlı’da bu tarihten itibaren yüzyıllar süren Batılılaşma olayı, değişen devlet ve hükümet şekillerine rağmen *Bu devlet nasıl kurtarılabilir?* sorusunun cevabını aramak için meydana gelmiş, *Batılılaşmanın metodunu ve derecesini tayin ederek*, aranmak yoluna gidilmiştir (Tunaya, 2004: 176). Bununla birlikte, Batılı bilgi ve bilimine duyulan ilginin diğer bir yönü de yine Osmanlı’nın Batı karşısında takınmak zorunda olduğu tutum ve yapmak ihtiyacını duyduğu siyasi tercihle yakından ilgilidir (Tuna, 2015: 129). İnalçık (2019b: 16), Osmanlı İmparatorluğu’nda pragmatik düşünceli bürokrat devlet adamlarının devletin menfaatini her şeyin üzerinde tutup Batı ile yakınlaşmalarını ve İslami ideolojiyi temsil eden ulemanın ise Batı ile yakınlaşmaya karşı çıktıklarını belirtir. Bu durum Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayıp günümüze değin süren çatışmaların başlangıç noktası olmuştur.

Dünyadaki Batılılaşma hareketleri devletlerin, Avrupa’nın üstünlüğünü sağlayan reçeteleri (girişim özgürlüğü ve pazar, laiklik ve seçimlere dayalı çoğulcu demokrasi) uygulamasını gerektirmiştir (Amin, 2018: 125). Osmanlı İmparatorluğu’nda ise 1839’da

Tanzimat Fermanı'yla birlikte gelen reformlarla⁶ Batılılaşma yolunda oldukça önemli adımlar atılmıştır. İlber Ortaylı (2007: 14-15) Tanzimat döneminde bizim toplumumuzda kendi kendini yetiştiren, eleştiren ve yeni ufuklar aramaya başlayan insanların ilk örneğinin görüldüğünü söyler. Ona göre, Tanzimat insanının oluşumunda geleneğin payı vardır ama geleneği değiştirme geleneği, Tanzimatçılarla başlamıştır. Hilmi Yavuz (1999: 111-112), Tanzimat entelijansiyasının oluşumunda Aydınlanma düşüncesinin büyük bir yer kapladığını belirtir. Başından beri yüzünü Batı'ya çevirmiş olan Osmanlı bürokrasisi ve entelijansiyasının zihnen ulaşmak istediği Batı, Aydınlanma olmuştur. Tanzimat döneminde Batı'nın askeri üstünlüğünün arkasındaki zihniyetin araştırılması işine girilmiştir ve Aydınlanma tastamam burada gündeme gelmiştir. Mahcupyan'a (2019: 51) göre ise "batılılaşma" adı verilen bu çabalar hiçbir şekilde Aydınlanmanın sağladığı zihinsel dönüşümü üretmeyecektir. Mardin'e (2015: 26-27) göre, Osmanlı İmparatorluğu Batı'nın yaşadığı feodalizmin çöküşü, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasî hakların nüfusun daha geniş kesimlerine yayılması gibi önemli tarihsel gelişmeleri yaşamamıştı⁷. Bununla beraber Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşmenin toplumsal seferberlik bağlamında bütünleşmesini sağlayacak toplumsal yapı da kurulabilecek gibi değildi. Yönetenler ve yönetilenler arasında bölünen yönetim sürecinde, burjuvazinin Batı Avrupa'daki gibi özerkliğe, güç temeline ve meşruiyete kavuşacağı bir toplum talebi yer almamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda "medenî toplum"un yerine bağları dinî örgütlenme olan ve üzerinde devletin (veya Osmanlı Devleti'ne bağlılığın) etki yaptığı cemaatçi bir yapının varlığından söz edilebilir (s. 42). Bu nedenle Batılılaşma hareketi cemaatlerin arasında bir kenetlenme yaratamamıştır.

Osmanlı'daki ıslahat alanları kısa sayılabilecek bir zaman sonra malî-idarî reformlara, rejim tartışmalarına, laik hukuk mevzuatı arayışlarına, kurumların yetersizliğine, yeni dinî ve kültürel yorumlara intikal edecek ve mektepleşme süreci de

⁶ Bu reformlar; kanun önünde bütün tebaanın eşitliği, Batı'dan bazı temel kanunların alınması, şer'î mahkemeler yanında nizamiye mahkemelerinin kurulması, Vilayet Kanunu ile Fransız örneği geniş yetkili mahalli idarelere vücut verilmesi (1864) ve yeni nizamnamelerle Hristiyan azınlıklara temsili meclisler çerçevesinde örgütlenme hakkının verilmesi gibi yenilikleri içeriyordu. Sonrasında anayasanın ilanı ve 1876-1877'de ilk parlamentonun toplanması ile bu Batılılaşma çabaları daha da artmıştı (İnalçık, 2019b: 19).

⁷ Shayegan (2014: 94-96) modernliğin Hristiyanlığın eleştirisinden doğduğunu, bunun diğer büyük dinlerde yaşanmadığını söyler. Batı dışı toplumalarda, örneğin Fransız Devrimi'nde olduğu gibi, hareketin altyapısını oluşturan ansiklopediciler, Diderot'lar, Voltaire'ler, Rousseau'lar bulunmamaktadır.

nerede ise bütün eğitim alanlarını kuşatacak ölçüde genişleyecektir (Kara, 2012: 121). Bunun yanı sıra, diplomatik ilişkiler sürecinde Batı'yla temas kuran, Osmanlı'yı temsil eden sefirlerin gözlemleri, Batı'ya eğitim amacıyla gönderilen öğrencilerin Batılı fikirlerle etkileşimi gibi pek çok unsur Batılılaşma hareketlerini hızlandırmıştır. Osmanlı İmparatorluğu tarafından tayin edilen sefirler gittikleri memleketlerde izlenimlerini "Sefaretname" adlı çalışmalarda bir araya toplamışlardır. Burada devleti temsil eden sefirlerin gittikleri ülkelerle kendi ülkeleri arasında yaptıkları kıyaslamalar, memleketlerine yönelik eleştiriler (Çaycı, 2018: 106) yöneticiler tarafından bir öz eleştiri olarak ifade edilmiştir. Abdülhamit döneminde askerî öğrenciler Batı tarzında tahsil ve terbiyesini almak için özellikle gönderilmiş, Batı'yla eğitim yoluyla temas eden öğrenciler Batı'nın siyasî fikirlerini benimsemeye başlamışlardır (Toynbee, 2014: 30). Sonrasında Avrupa ülkeleri Müslümanlar tarafından kültürel, entelektüel yönelişli seyahatlerin gözde hedefi haline gelmiş, Batılı ülkelere gezi ve eğitim hareketine yol açılmıştır. Batı'da eğitim hareketleri sürecindeki temasta Batı ilgisi görülürken, bunun yanına, kendi ikliminde yetişerek modernliğe açık hale gelen ve modernleşmeyi destekleyen, Jön Türkler örneğinde olduğu gibi, seçkinler modernleşme taraftarı haline geleceklerdir (Gencer, 2012: 203-209).

Burada değinilmesi gereken hususlardan biri, Türkiye'de Batılılaşma ve modernleşme kavramlarının birbirlerini tamamlar nitelikte kullanılıyor olmasıdır. Kahraman (2011: 11), belli dönemlerde Batılılaşma'nın bir ideoloji olarak tanımlandığını ve modernleşmenin onun aksiyon boyutu ve somut sonucu olarak sunulduğunu, zaman zaman da modernleşmenin teleolojik bir anlam kazanmış olduğunu, buna mukabil Batılılaşma'nın onun somutlaştırımı şeklinde takdim edildiğini belirtmiştir. Böylelikle bu iki kavram da birbirlerinin meşrulaştırma düzlemi niteliği kazanmasına yol açmıştır.

XX. yüzyıldaki pek çok bağımsızlık savaşının ardından Batılılaşma'nın bir resmi devlet politikası haline gelmesi (Kalın, 2019: 128-129) örneği Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda da görülür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayan Batılılaşma hareketleri Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda hız kazanmıştır. Cumhuriyetin ilanını izleyen dönemlerde halifeliğin, tekke ve zaviyelerin kaldırılması, Tevhid-i Tedrisat Kanunu, Şapka Kanunu, Harf Devrimi, hukuk sisteminin Batı normlarından

yararlanarak tasarlanması⁸ gibi hayata geçirilen politikalarla kurumsal yapılanmada ve sosyal yaşamda etkisi olacak modernleşme hareketleri gerçekleştirilmiştir. Coşar (2019: 65-66) Türkiye’deki bu modernleşme hareketleri ile ilgili olarak ülkede farklı tepkilerin verildiğini ileri sürer:

Günümüzde Türkiye siyasetinin ve toplumunun sorunları üzerine akademik ve yazınsal görüşlerin bir çoğunun paylaştığı yargı, Türkiye’ye özgü modernleşmenin “patolojik”liği, bir “anomali” olduğu, geçmişi külliye reddeden bir zihniyete sahip ve bundan dolayı çelişkilerle dolu olduğudur. Yine bu görüşlerin önemli bir bölümü Cumhuriyet dönemini, “laik” iktidarın tahakkümcü doğası nedeniyle mahkum etmekte ve geleneğe dönüşü Türkiye siyasetini ve toplumunu hapsedildiği patolojik modernlik kafesinden çıkartabilmenin tek yolu olarak sunmaktalar. Bu duruşun karşı kutbunda yer alan diğer bir grup ise Türkiye’nin modernleşme serüvenini Kemalist modernleşme “projesi” ile özdeşleştirerek bir özgürleş(tir)me uğraşı olduğunu savunurken, özgürleş(tir)menin Osmanlı geçmişinde simgeleştirilen ve akıl aracılığıyla ve/veya akıl adına gelenekten kurtuluş olarak sabitleştirilmesi gerektiğini ileri sürmekteler. Diğer bir bölüm ise, patolojik modernlik kafesine gönderiyi -ancak bugünün koşulları için yetersizliği nedeniyle- paylaşmakla birlikte çözümü geleneğe dönüştürme değil, Türk modernleşmesinin modeli olagelen “Batı”ya referansla oluşturmaktalar. Kısaca, artık sanayi-sonrası toplum dinamikleri olarak nitelendirilen unsurların etkisiyle “Batı” siyasetindeki dönüşümlerin kuramsal açılımlarından hareket etmekteler. Ancak, küreselleşmeye gönderi içinde toparlanabilecek uluslararası ortamın yeni dinamikleri içerisinde hareket ediyor olmaları onları, Batılılaşma-olarak-modernleşmenin taşıyıcılarından farklı kılmaktadır.

Bu noktada Coşar’ın (2019) ilk kastettiği grubun, Batılılaşma sürecini Türkiye toplumu için oryantalizm veya self-oryantalizm olarak değerlendirdiği literatürde göze çarpmaktadır. Öncelikle başlangıcından itibaren Batılılaşma sürecini bir bütün olarak oryantalizm olarak değerlendiren görüşlerden söz etmek gerekmektedir. Kahraman ve Keyman (2019: 75), Batılılaşma yönünde 1839 Tanzimat Fermanı’ndan başlayarak, 1856 Islahat Fermanı, 1908 İkinci Meşrutiyet, 1923 modern Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması, 1945-1950 çok-partili döneme geçiş, 1980 sonrası ekonomik yeniden-yapılanma süreci gibi Türk modernleşme tarihi içinde oryantalizmin her zaman, Derrida’nın deyimiyle, “kurucu dışarı” işlevi gördüğünü ve toplumsal yaşamın üretim ve yeniden-üretiminin içsel bir ögesi rolünü oynadıklarını belirtirler. Hilmi Yavuz da iki yüz yıllık Avrupalılaşma serüveninin sonucunun bir Batılılaşmayla değil,

⁸ Cumhuriyet Türkiye İsviçre Medeni Kanunu’nu, İtalyan Ceza Kanunu’nu, Fransız Kamu İdaresi Kanunu’nu ve Alman Ticaret Kanunu’nu benimsemiştir (Göle, 2010: 171).

oryantalistleşme ile, yani kendimizi Avrupalının gözüyle görmeyle sonuçlandığını ifade etmektedir. Ona göre, Tanzimat'tan bugüne kadar aydınların Türk toplumuna Avrupa'yı referans olarak alıp Avrupa kriterleriyle bakma eğilimi başat bir kavrayış biçimi haline gelmiştir. Bunların yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş döneminin de oryantalizm bağlamında değerlendirildiği görülmektedir. Kahraman (2019: 165), Mustafa Kemal Atatürk'ün söylev ve demeçlerinin bir incelemesinde Atatürk'ün Batı (Garp) yerine medeniyet kavramını kullanmayı tercih ettiğini belirtir. Kurumsal Batılılaşmanın adımları atılırken medeniyet kavramıyla Batı arasında belirtilmesine gerek duyulmayan bir zihinsel özdeşlik kurulmuştur. Ona göre bu içselleştirilmiş bir oryantalizmdir. Bununla birlikte Kemalizm toplumun ve onu kuran değerler bütününe doğrudan doğruya oryantalist bir gözle okumuş ve değerlendirmiştir (s.168). Bu nedenle modernleşme hareketleri yukarıdan aşağıya, yani seçkin azınlık olan yönetimden halka doğru otoriter bir tavırla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu politikalarla birlikte Cumhuriyet döneminde Osmanlı'dan devralınan çok kültürlü yapı yerine, homojen bir kültürel ve etnik bir yapıya sahip bir ulus devlet yaratma girişiminde bulunduğu, Doğulu olan Osmanlı geçmişinin ötekileştirildiği de öne sürülmüştür. Bunun nedeninin de Kemalistlerin her daim üzerlerinde hissettikleri “Batı”nın Oryantalist gözünün, Kemalizmin kendini tanımlama, Türk ulusunu tahayyül etme, iktidar pratikleri ve hegemonya iddiasında kurucu bir rol oynuyor olmasıdır (Zeydanlıoğlu, 2009: 199). Tüm bu iddiaların karşısında ise Batılılaşma politikalarının Aydınlanma'nın izinde ilerleme, gelişme ve yenileşme amacıyla yapıldığını (Aysevener, 2019: 116), Atatürk'ün katı bir Batı taklitçiliğinden uzakta durmaya çalıştığını, Tanzimat Batıcılığı'ndan farklı ve Türkiye'nin kendine özgü şartlarını gözetken bir Batıcılık (İlhan, 2019: 90-91) gözettiğini, Batılı yöntemlerin yalnızca ulusu kurtarmak için bir araç olarak kullanıldığını ifade eden argümanlar da bulunmaktadır.

1.5. ORYANTALİZM VE MEDYA

1.5.1. Medyada Oryantalizmin İzleri

Oryantalist imajların kitlelere ulaşmasında medyanın rolü büyük önem taşımaktadır. Daha önce de söz edildiği gibi, oryantalizm seyahatnamelerde, popüler romanlarda yer alarak toplum nezdinde yaygın bir oryantalist kanılar zincirinin

oluşmasına neden olmuştur. Said (2016: 202) “Şark usulü aşk” konularının romantik dönemde bir tür haline geldiğini, kitle kültüründe mevcut diğer mallar gibi standart bir mal olduğunu söyler. Öyle olmuştur ki, yazarlar dahi, Şark’a gitmeden Şark’ta geçen, basmakalıp temsillerle bezeli üretimde bulunabilmişlerdir. Bu temsiller Avrupa’da muhayyel Doğulu temsillerinin gelişmesine ve yerleşmesine kapı açmıştır. Üretilen Doğu ve Doğulu imajları karmaşık gerçekliğin yerini almış hale gelmiştir. Said bu imajların kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasına paralel olarak çoğaldığını da gözlemler.

Tuna’ya (2015: 104-108) göre Dünya çapında bilimden kaynaklandığı söylenen ama gerçekte Batı Dünya Egemenliğinin hizmetindeki bir bilim anlayışından kaynaklanan bilgiler, toplumsal yaşam biçimleri, yaşam tarzları gerçek anlamda kitle iletişim araçları yoluyla toplumlara mal edilebilmiştir. Bununla birlikte kitle iletişim araçları sadece aktarımla yetinmez, belli davranış ve düşünme kalıpları ile belli bir hayat tarzını yaymaya çalışır, bunları doğru ve kabul edilmesi gereken olarak yansıtır. Böylelikle kitle iletişim araçları bilinmez ve görünmez siyasetler karşısında geniş halk kitlelerini pasifleştirme işlevini görecektir.

Yerel olana ilişkin bilgilere erişmenin çok sayıda yolu olmasına karşın uzak olana ilişkin bilgi elde edilmesindeki kaynaklar sınırlı olmaktadır. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaştığı ve yeni medyanın ortaya henüz çıkmadığı dönemlerde uzakta olan insanlar, yerler ve olaylar için bilgi alınmasında medyanın tek resmî bilgi niteliği taşıması, medyanın sunum biçimlerinin toplum nezdinde kabul görmesinde etkili olmuştur.

Amerika ve Avrupa’da İslam’ı ve Doğu’yu tanıtan televizyonlar, radyolar, günlük gazeteler, dergiler ve sinema gibi kitle iletişim araçlarıdır. Bu araçlar belli imajlar oluştururlar ve toplumun önemli çıkarlarını yansıtan ortak bir yorum damarı oluşturmuşlardır. Buna göre sunulan tablonun konumu, gerçeklik içinde yeri, barındırdığı örtük değerler ve ona bakanlar gibi bir bağlamdan söz edilebilir. Said buna örnek olarak İran krizinde Kuran okuyan Müslüman kalabalıkların ekranlara getirildiğini, anti-Amerikancılık hakkında yorumların öne çıkarıldığını ve İslam’ın görsel olarak bu şekilde sınırlandırılarak sunulduğunu belirterek burada bize karşı ve

dışarıda bir topluluk imajının oluşturulduğunu ve bunlara tepki verilmesi ihtiyacı yarattığını ifade eder (Said, 2008: 121).

Said Müslüman toplumlarda gerçekleşen saldırı, sansür, demokrasinin görece eksikliği, diktatörlükler, terör, işkence, sünnet gibi meselelerin reddedilemeyeceğini ancak bu özelliklerin Doğu'nun tam da böyle bir şey olduğunu vurgulamak için öne çıkarıldığını ve bu özelliklerin Doğulu toplumların kusurlu doğalarının gereği olduğunu vurgular. Böylelikle Batılı toplumların yaptıklarının üzeri örtülmektedir (Said, 2008: 23-24). Said böylelikle medyanın politik çıkarlar için oluşturduğu manipülasyona değinir. Medya sürekli olarak İslam'ı terörizmle ilişkilendiren yayınlar yapmakta, komplo spekülasyonları Doğulu ülkelere mal edilmekte, bu konudaki (sözde) uzmanlar haber programları ve söyleşilere katılıp hazır reçetelerle ahkâm kesmekte ve nihayetinde Batı'daki insanlar Doğu ülkelerine askerî müdahalelerinin haklı gerekçeleri olduğuna inandırılmaktadır (Said, 2008: 13). Ve oryantalist söylem kriz anlarında devreye girerek emperyalizmin hizmetinde kullanılmaya devam etmektedir.

Said bu imajların Doğulu toplumlar tarafından sergilenmesinin de kısır bir imajlar döngüsünün yaratılmasına neden olduğunu belirtir. Burada İslam özelinde verdiği örnekte Said, bu toplumlardaki baskı, kişisel özgürlüklerin ihlali, azınlık yönetiminin meşruiyetini İslam aracılığıyla gerçekleştirdiğini, safsataların İslam'la açıklanmaya çalışıldığını, böylelikle İslam'ın öğretilerinin çarpıtıldığını ve iktidar ve otorite amaçlı olarak suiistimal edildiğini açıklar (Said, 2008: 57).

Güliz Uluç (2009) *Medya ve Oryantalizm* adlı çalışmasında XX. yüzyılda Amerikan medyasında Arap ve İslam karşıtı söylemlerin farklı dönemlerde sıklıkla dile getirildiğini anlatır. Özellikle XXI. yüzyılın başında, 11 Eylül 2001'de Amerika'daki İkiz Kuleler'e yapılan saldırının ardından medyada İslamofobik yaklaşımın arttığını vurgular. İslam'ın ve Müslüman kimliğinin terörle ilişkilendirildiği bu dönemde medyanın İslamofobik yaklaşımının Avrupa'da canlandığını dile getirir. F. Betül Aydın Varol (2019) yakın zamanda Fransa, Almanya ve İngiltere basınındaki İslamofobik söylemleri incelemiş ve İslam'a ve Müslümanlara yönelik yapılan haberlerde ötekileştirici, ayrıştırıcı dil kullanıldığını bulgulamıştır.

Yapılan araştırmaların sonuçlarına bakıldığında Batı basınında Türkiye'ye yönelik oryantalist söylemlerin yer aldığı görülmektedir. Gökhan Korkmaz (2015) Amerikan

The New York Times gazetesinin Irak savaşı dönemi yazılarını incelediği çalışmasında, Türkiye ile ilgili olarak gazetede yer alan yazıların önemli bir bölümünün gelişmemiş ya da az gelişmiş ülkelerde görülen insan hakları ve kültürel haklar konusundaki eleştiriler, kazalar, salgın hastalıklar ve terörist faaliyetler gibi genelde olumsuz olgu yaratan tipik konulardan oluştuğunu belirtir. Batu Anadolu (2018) Türk imgesinin XXI. yüzyılda da benzer şekilde üretildiğini öne sürer. BBC’de yayınlanan bir televizyon programı üzerinden çeşitli göstergeler aracılığıyla Türkiye’nin kuşkuyla yaklaşılan, bilinmeyen bir fantezi sahasına dönüştürüldüğünü, programın oryantalist bakış açısına bir alternatif sunamadığını tespit etmiştir. Batı basınında Türkiye’ye yönelik söylemleri inceleyen Sümeyye Bozkurt da (2019) Türkiye’nin *öteki* olarak metinlere yansıdığını tespit etmiştir. Türkiye’nin, geçmişte olduğu gibi medya üzerinden, barbar, saldırgan, jeostratejik bir tehdit, hasta bir adam olarak nitelendirildiğini; özgürlüğün olmadığı, teröre yardım ve yataklığın yapıldığı, zorbalıkla yönetilen bir ülke olarak temsil edildiğini belirtmektedir.

1.5.2. Sinemada Oryantalizmin Görünümleri

Sinema ortaya çıktığı ve dünya çapında yaygınlaşmaya başladığından beri ülkelerin politik aracı vazifesini görmüş, ulusal çıkarlar bağlamında görsel gerçeklik yanılması yaratmıştır. Bütün eğitim seviyelerine seslenmeye çalışan filmlerde seyircilerin anlayabileceği ve ulusal söylemle biçimlenen basmakalıp imgeler filmlerde çokça yer bulmuştur.

Sinemanın başlangıcı, Avrupa’nın geniş yabancı topraklarda ve boyun eğdirilmiş halkların ordularında egemen olduğu bir dönemle aynı zamana denk gelmiştir (Shohat ve Stam, 2014: 100). XIX. yüzyılda fotoğrafın ve sinematografin icadı ile Avrupalılar yeni coğrafi, etnografik ve arkeolojik bölgelere gitmeye ve buradaki izlenimlerini kaydetmeye başlamışlardır. Lumiere kardeşlerin 1895’te sinematografla kaydettikleri görüntünün ilk gösteriminin ardından bu icadın kullanımını yaygınlaştırmaya başlamışlar ve Görüntü Avcıları (Chasseurs d’Images) olarak adlandırılan, yetiştirdikleri kameramanlarını dünyanın dört bir yanına göndermişler, buradan elde ettikleri belge film türündeki hareketli görüntüleri çoğaltıp dünyanın çeşitli ülkelerindeki izleyicilere temsilciler yoluyla sunmuşlardır. Lumierelerin kameramanları Afrika’nın tamtam çalan yerlilerini, Mısır’ın piramitlerini, Kuzey Afrika’da ibadet eden Müslümanları,

İstanbul'da Yıldız Sarayı'ndan aşağı inen atlıları, doğa harikası olarak Nil Nehri'ni, Tac Mahal'i ve daha çok sayıda günlük portreleri resmetmişlerdir. Shohat ve Stam (2014: 104) görüntü kaydeden bu öncülerin diğer toprakları ve kültürleri temsil etmelerine izin veren güç ilişkilerini nadiren sorguladıklarını belirtir. Örneğin; hiç kimse Mısır topraklarının, tarihinin ve kültürünün nasıl temsil edilmesi gerektiğini sorgulamamış veya Mısırlıların konu hakkında ne söyleyebileceklerini sormamıştır. Onlara göre, Görüntü Avcıları bu görüntüleri çekerken basitçe bir belgeleme işi yapmamışlar, yanlarında taşıdıkları kültürel bagajları da belgelemişlerdir. Öznel yorumları ise ilgili Avrupa imparatorluklarının söylemlerine derinden gömülmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu toprakları da Görüntü Avcıları'nın ziyaret ettiği gözde mekânlardan biri olmuştur. Değişen seyirci kitlesine göre farklı coğrafyalarda “egzotik” veya “sıra dışı” addedilen manzaralar çekmek bu dönemde firmaların ticari pazarlama tercihi olduğundan, İmparatorlukta çekilen bu filmler dönemin diğer seyahat filmleriyle de örtüşmektedir (Çeliktemel-Thomen, 2016: 161). Giovanni Scognamillo, (2006) *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler* adlı çalışmasında sinemanın başlangıcından yakın döneme kadar Batı sinemasında görülen Türkiye imajlarına yer vermiştir. Buna göre Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki basmakalıp imgelerle bezeli romantik yaklaşım Cumhuriyet rejimine geçişin ardından bir süre devam eder, 1960'lı yıllarda egzotizmden vazgeçilir, modern Türkiye'nin görünümüleri ağırlık kazanmaya başlar, 1980'lerden itibaren ise Türkiye sinemasal ilginçliğini yitirmiş gibidir. Scognamillo'ya göre Türkiye'nin çağdaş olması Batılı sinemacıyı ilgilendirmez, ya geçmişi ele alır ya da sadece elverişli bir mekân gibi kullanır (s. 204).

Scognamillo (2006) Görüntü Avcıları olan operatörlerin şirketlerinin kataloglarını zenginleştirecek egzotik görüntüler için Osmanlı İmparatorluğu'nu tercih ettiklerini anlatır. Bu dönemde renkli, zengin ve ilginç malzemeler ve dekorlar sunan Osmanlı İmparatorluğu'ndaki görüntüler Batılı ressamaların ve fotoğraf sanatçılarının görüş açılarıyla aynıdır, yöntem ve teknikte değişiklik vardır (s.11). Görüntü Avcıları ve sonraki yıllarda onları izleyen belgeselciler tarafından padişahları, orduları, savaşları, ünlü ziyaretçileri, turistik yerleri, ibadet yerlerini, -egzotik' sahneleri; Romanları, hamalları ve ayakkabı boyacılarını da dahil eden (s.16) görüntüler çekilmiştir. Kurmaca filmlere bakıldığında, Doğu romantizminin yanında gizem, macera ve tehlike duyguları görülmektedir. Türkiye ve İstanbul büyüleyici olmasının yanında hırsızları,

esir pazarları, sultan ve paşaları, entrika ve aldatmacalarıyla daima tuzaklarla doludur. Scognamillo bunun görünürde bir Doğu Nostaljisine sahip olduğunu ancak bunun da temelinde bir Sömürgecilik Nostaljisi'nin yattığını söyler (2006: 42). Zaman içerisinde Türkiye savaş dönemlerinde casuslar cenneti; Osmanlı ordusu talancı, çapulcu ve katliamcı; Osmanlı yönetimi de ya tümünden ilgisiz ya da uygarsızca baskıcı olarak resmedilmiştir (s.60).

Hollywood sineması oryantalist imgeleri çokça üreten ve basmakalıplaştıran bir yapıya sahip olagelmıştır. Özellikle Amerikan kültürünün diğer ülkelere benimsetilmeye çalışılmasında sinema başlıca araçlardan biri olmuştur. Amerikan filmleri bir yandan Batı kültürüne özgü yaşam biçimini empoze etmiş, diğer yandan Amerikan hükümetinin milli güvenlik ideolojileri doğrultusunda, devlete tehdit olabilecek unsurları yansıtmış ve devletin doğru davranışını halkın ortak bakışına sunmuştur (İmançer, 2019: 191). Bu politikaların başlangıç yılları 1920'leri bulmaktadır. Dönemin Ticaret Kurulu Başkanı olan Herbert Hoover, Amerikan tüketim mallarının ve yaşam tarzının ihracatına dayalı bir tür reklamı olarak film endüstrisinin potansiyelini fark etmiş, Amerikan hükümeti filmlerin ihracını teşvik ve sübvansetmiştir (Guback, 1979'dan aktaran Morley ve Robins, 2011: 289). Sinemanın propaganda gücünü keşfeden devlet başkanı Franklin Roosevelt 1930'lu yıllarda Warner Bros şirketinin yıldız oyuncularını ile anlaşmış ve açılış konuşması yapacağı güne kadar ülkeyi dolaşmalarını sağlayarak, yıldızların tesir gücünden faydalanmaya çalışmıştır (Yıldız, 2019: 171-172). Bununla beraber Roosevelt iktidarı 1930'larda New Deal politikalarını anlatmak için belgesel filmlerden faydalanmış ve bu türün *The Plow That Broke The Plains* (1936) ve *The River* (1938) gibi başyapıtları ortaya çıkmasına vesile olmuştur (Decherney, 2019: 84-85). II. Dünya Savaşı döneminde film stüdyoları savaş sürecine destek vermişler, filmleri ve yıldızların gücünü vatanperver filmler çekilmesinde, askerlerin eğlendirilmesinde, orduya gönüllü olarak yazılarak gençlerin askerliğe teşvik edilmesinde kullanmışlardır (Decherney, 2019: 83-84). Yine Roosevelt 1942 yılında aralarında John Ford ve Frank Capra gibi yönetmenlerin de olduğu zamanın birçok ünlü sinemacısını Beyaz Saray'a çağırıp, onlara ülke için psikolojik seferberlik perspektifiyle onlarca film siparişi vermiştir. Bu sırada Hollywood'da kurulan bir irtibat bürosu Soğuk Savaş'ın başlamasıyla kalıcı hale gelmiştir. Bu da millî

güvenlikle ilgili birçok kurumun oluşturulmasından ibaret olan Millî Güvenlik Bakanlığı'nın kurulmasına yol açmıştır (Valantin, 2006: 21).

ABD II. Dünya Savaşı'ndan itibaren Marshall yardımlarıyla Avrupa'yı inşa ederken yardım paketlerine filmleri de eklemiştir (Onat, 2008: 470). Zaman içerisinde ülkenin politik çıkarları doğrultusundaki hikâyelerde şekillenen söylemler filmlerde yansıtılmaya çalışılmıştır. Örnek olarak; Vietnam Savaşı'ndaki başarısızlığı onarmaya yönelik filmler, Soğuk Savaş döneminde gerek James Bond filmlerinde gerekse çeşitli bilim kurgu filmlerinde kötülüğün kaynağı olarak Sovyetler Birliği'nin sunulması, II. Dünya Savaşı'nda Amerika'nın savaşçı kahramanlarının öne çıkarması, İran'la yaşanan petrol krizi ve 11 Eylül sonrası dönemlerde terörist Arap imgelerinin sunumu gibi.

Amerikan sinemasında doğulu, göçmen gibi öteki figürlerinin temsillerinin tarihi ise en az Amerikan sinemasının tarihi kadar eskidir ve onun geçirdiği genel dönüşümlere ayak uydurarak kendini çeşitli formlarda gösteregelmiştir (Ay, 2015: 153). Ay (2015: 155-176), özellikle Hollywood sinemasındaki Doğulu imajlarının dönem dönem değişiklikler gösterdiğine vurgu yapar. Buna göre; erken dönem Hollywood filmlerinde XIX. yüzyıl erken edebiyat eserlerinden etkilenen filmlerde, Batılı insanın arındırıldığı özelliklere haiz karikatürize edilmiş Doğulu figürü, pespaye ve klostrofobik, dışarıya kapalı ve vahşi bir Doğu imgesi görülürken, 1950'lerden itibaren (Kleopatra, On Emir, Arabistanlı Lawrence'ı gibi epik filmler döneminde) Doğu doyumsuz bir şölen, Doğulu da Batılı rasyonel akla kıyasla mistik ve gerçeküstü olaylarla sürekli iç içe olarak temsil edilmiştir. 1970'lere kadar Doğuya olan ilgi azalır ancak 1967 Arap-İsrail savaşı, 1972 Münih Olimpiyatları'nda İsrailli sporcuların öldürülmesi, İran rehine krizi Doğu'ya olan önyargıların artmasına ve bunun sinemaya yansımaya neden olmuştur. Irak işgali sonrası medenî olmayan Doğu'yu terbiye eden askerî operasyon filmleri, 11 Eylül sonrası tekrar çevrilen süper kahraman filmlerinde 11 Eylül ve terörizmle savaş arketipleri yer almaktadır. Kellner, (2012: 11-13) Hollywood sinemasının Vietnam Savaşı döneminde olduğu gibi geç tepki vermediğini, özellikle 2000'li yıllarda Irak ve Afganistan'daki Amerika operasyonlarına paralel olarak, terörizm, savaş ve militarizm gibi konularda birçok filmin sığağı sığağına çekilmeye başladığını söyler. 11 Eylül'den sonraki filmlerde Doğu tamamıyla terörizmle özdeşleştirilmiş ve buradaki teröristlerin cezalandırılması, buradaki fakir,

cahil, zavallı halka özgürlük, demokrasi, insan hakları gibi Batı medeniyetinin değerlerinin götürülmesi gerektiği görülmektedir (İmançer, 2019: 200).

Said'in (2016: 300) filmlerdeki oryantalizme ilişkin görüşlerinde de, geçmişten miras gelen tipik Doğulu profilinden söz edilir. Said, Araplar özelinde, Doğulu'nun kana susamış, şehvet düşkün, dümenci, sadist, köle taciri, sarraf, yanardöner bir alçak olarak geleneksel rollere sahip olduğunu ifade eder. Said'e göre tüm bu imgelerin ardında saklı olan şey, cihat tehdididir. Sonuç: Müslümanların (ya da Arapların) dünyayı ele geçirecekleri korkusudur.

Bu tür oryantalist filmlerin Batılı seyircilere hitaben birtakım işlevlere sahip olduğu ileri sürülmüştür. Buna göre; Doğu'da baskı, kölelik, azgelişmişlik, fakirlik, yoksunluk, otoriterlik varken Batılı seyircinin ne kadar özgür olduğuna ilişkin bir mesaj verildiği ve haline şükreden izleyicilerin sistemin devam etmesi için mücadeleye teşvik edildiği söylenebilir (Saygılı, 2018: 52).

Türkiye'de sinema ve oryantalizm üzerine yapılan akademik çalışmalar genel itibarıyla Amerikan sinemasında, Türk sinemasında ve televizyon dizilerinde oryantalizme odaklanmaktadır. Hollywood sinemasında oryantalizme ilişkin temsillere odaklanan çalışmalarda hem genel olarak Hollywood filmlerindeki (Erkan, 2008; Meriç, 2011; Bozyer, 2012; Yiğit, 2013; Işıkman, 2014; Çıtak, 2014; Kılınç, 2016; Shodmatova, 2018; Atalan, 2021) hem de 11 Eylül'den sonra yapımı gerçekleştirilen filmlerdeki Arap ve Doğu temsilleri (Güngör, 2011; Ekinci, 2014; Alca, 2016; Beyazyüz, 2017; Güven, 2018; Türkmen ve Özçınar, 2020) ele alınmıştır. Bununla birlikte Amerikan sinemasında Türklere yönelik oryantalist bakışı konu edinen çalışmalar da bulunmaktadır (Türk, 2018; Fidan, 2021; Söylemez ve Göktürk, 2021). Amerikan sinemasının dışında, Avrupa sinemasında (Güngör, 2012; Dinç, 2016; Satır ve Özer, 2018), İran sinemasında (Şakrak, 2019) oryantalizm konusunu ele alan, oryantalizm ve oksidentalizm kavramlarını filmler üzerinden karşılıklı olarak inceleyen (Sağır ve Kırımlı, 2016; Beyazyüz, 2017; Jueraiti, 2018) çalışmalar da bulunmaktadır. Türk sinemasında self oryantalizmin izlerinin filmler üzerinden sürüldüğü araştırmalar da yer almaktadır (Şen, 2009; Diker, 2016; Beyazyüz, 2018; Çözeli, 2019; Ali, 2019). Türk sinemasında Ferzan Özpetek filmlerinde oryantalizme yönelik akademik araştırmalar da ilgi odağı olmuştur (Engin, 2004; Diken, Laustsen ve Nefes, 2005;

Soydan, 2007; Uluç ve Soydan, 2007; Şirin, 2019). Türk televizyon dizilerinden Muhteşem Yüzyıl dizisi de oryantalizm çalışmalarına konu edinilmiştir (Yazıcı, 2014; Yıldırım, 2016; Yıldırım ve Hira, 2016).



İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA SİNEMA ENDÜSTRİSİ VE FİLM FONLARININ EKONOMİ-POLİTİĞİ

Çalışmanın ikinci bölümünde öncelikli olarak Avrupalı film fonlarının ortaya çıkışına zemin hazırlayan Hollywood ve Avrupa sinemalarının yapılarına, Avrupa sinemasındaki rekabetçi politikalara ve endüstrileşme çalışmalarına değinilecektir. Ardından, Türkiye'nin Avrupa sinema sektörünün politikalarına eklemlenmesine neden olan sektörel yapısı, ülkedeki sinema politikaları ve finans kaynakları genel hatlarıyla ele alınacaktır. Devamında Avrupa'daki film fonlamasının ve film festivallerinin yapılarına bakıldıktan sonra Avrupalı film fonları ve film festivallerinde oryantalizm tartışmaları üzerinde durulacak, Türk sinemacıların bu konudaki görüşlerine yer verilecektir.

2.1. SİNEMA ENDÜSTRİSİNİN ÖNCÜSÜ OLARAK HOLLYWOOD

Sinema, çok sayıda mucidin yüzyıllara dayanan kimya, optik ve teknikteki icatları ve geliştirimleriyle meydana gelmiş, 1895'teki halka açık ilk paralı gösterimden itibaren ticarî niteliğe sahip bir kitle iletişim aracı olmuştur.

Sinema kısaltılmış bir terimdir, aslı “sinematograf”tır. Fransızca'dan, ama kökeni Yunanca'dandır: sinema = sinematograf = kinematograf veya kinematografos, yani hareketin kaydı, hareketin yazılışı, tesbiti. İngilizce karşılığı “Motion Picture” aynı anlamdadır, yani “hareket halinde, hareketli resimler, görüntüler” (Scognamillo, 1997: 13) anlamına gelir.

Nihai olarak, Sanayi Devrimi'nin öncüsü olmuş sınırlı sayıdaki Batılı ülkenin ürünü olan sinema, sermaye yapısı itibarıyla doğrudan bir serbest girişimcilik sistemiyle doğmuş, bu nedenle Batı kapitalizminde tanımlanan kâr güdüsüne sıkı sıkıya bağlı olan bir araç olmuştur. Rekabetçi kapitalizmin dorukta olduğu bu ilk dönemlerinde, ilk film şirketleri de yerel ve uluslararası pazarları kontrol edebilmek için var güçleriyle savaşımlardır. Bu nedenle bulunuşundan birkaç ay sonra sinema, tüm dünyada film çekmek ve buralardan gişe geliri elde etmek için kullanılmaya başlanmıştır (Armes, 2011: 135-136). Özellikle ilk dönemlerde filmlerin sessiz oluşu, dünya çapında

dağıtılmasını kolaylaştırmıştır. Bu nedenle sinema doğuşuyla birlikte uluslararası bir yapıya sahip olmuştur. 1895'te yalnızca bir yenilik olarak görüldüğü halde 1915'te artık yerleşik bir endüstri haline gelmiştir (Pearson, 2003: 30).

Sinemanın icadında ve dünya çapına yayılımında öncü olan Batılı ülkelerin, başlangıcından günümüze dünyadaki endüstriyel yapılaşmada, teknolojik yeniliklerde ve sinema politikalarında da belirleyici oldukları söylenebilir. Dünyadaki başlıca sinema politikalarını ABD modeli ve Avrupa modeli olmak üzere iki ana başlıkta toplamak mümkündür (Hıdıroğlu, 2020: 30).

Amerikan sinema endüstrisini kısaca tanımlamak için kullanılan Hollywood tabiri, esasen bu endüstrinin ekonomik yapısını, örgütsel pratiklerini ve sahip olduğu ve sunduğu dünya görüşünü, ortaya çıkan belirli türlerdeki filmlerini imleyen bir kavrama tekabül eder. Bu tabir köken olarak, erken dönemdeki sinemacıların New York'taki davalardan, pahalılıktan kurtulmak için Los Angeles şehrinin sıcak iklime, geniş ve ucuz arazilere sahip kasabası olan Hollywood'a taşınmaları ve burada daha düşük maliyetlerle film üretmeye başlayıp yerleşmelerine uzanır.

Yukarıda değinildiği gibi, Hollywood'da da sinema başlangıcından bu yana bir ticaret olarak görülmüştür. Kârı garantilemek isteyen bir üretim yapısının benimsenmesi nedeniyle, her bir film ürününün üretiminde, dağıtılmasında ve gösterim sürecindeki biricikliğine rağmen, üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerinde belirli standartlaştırmalara gitmiştir (Wasko, 2003: 3). Bu süreçte film endüstrisi ve kurumları, diğer medyalardan temsili ve estetik sistemlerini uyarlamış, ABD ticari film için kendi anlam özelliklerini oluşturmaya başlamış, bunlarla birlikte kaliteli iş hiyerarşileri kurulmuştur (Staiger, 1985: 99).

Sinema esas itibarıyla Charles Pathe'nin 1908'de Fransa'daki çalışmalarıyla endüstrileşmeye başlamış, Amerika'da Hollywood stüdyo sisteminin ortaya çıkışıyla Birinci Dünya Savaşı sırasında zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde rekabetten tekelleşmeye giden ekonomik yapı sinema sektöründe de kendisini göstermiş, yapım, dağıtım ve gösterimi tek elde yürüten büyük Hollywood şirketleri, Amerika'daki iç pazarı düzenleme ve kontrol etmede ve yabancıları engellemede işbirliği yapmışlardır. Bu tekelci pratiğe ABD hükümeti de Ulusal Kalkınma İdaresi gibi kurumlarla destek çıkmıştır (Armes, 2011: 136). Bu dönemde üretilen filmlerin yapım maliyetleri,

dünyadaki en büyük ve kârlı pazar olan Amerikan iç pazarında geri dönebilecek seviyeye göre ayarlanmış, bu yüzden Batı dünyası dışında satılan her kopya, tamamen kâr getirmiştir ve pazarın hâkimiyetini ele geçirmek için gerekli fiyat ayarlamalarının yapılabilmesini olanaklı kılmıştır (Armes, 2011: 137).

Hollywood sineması küresel düzlemdeki ticari başarısını, Amerikan film endüstrisince oluşturulan ve ABD hükümetlerinin ticari ve siyasi politikalarıyla da desteklenen ekonomik ve siyasal stratejilerin yanı sıra belli formüllere, türlere ve yıldız oyuncuların gücüne dayalı Amerikan filmlerinin dünya ölçeğindeki popülerliğine de borçludur (Ulusay, 2008: 28). Özellikle 1920'lerin sonlarından başlayan ve yaklaşık otuz yıllık bir dönemi kapsayan süre boyunca Hollywood film üretim politikasını tür ve yıldız sistemlerinin desteğiyle yürütmüştür. O dönemlerde tekelci stüdyo sisteminin parçası olan büyük şirketlerin yıllık yapım planlarında filmler, türlere göre tanımlanıyordu. Ayrıca, hem şirketler hem de uzun süreli sözleşmelerle şirketlere bağlı olan oyuncular ve yönetmenler arasında bile türlere dayalı bir uzmanlaşma ortaya çıkmıştı (Abisel, 2017: 14). Böylelikle film yapımına ve sinema izleyiciliğine yıldızlar istikrar; türler ise düzen getirmiştir (Decherney, 2019: 52).

Hollywood Büyük Buhran öncesinde popüler eğlence dünyasına daha önce hiçbir kurumun başaramadığı kadar egemen olmuştu. Hollywood Gomery'nin (2003) önlenemeyen yükseliş dönemi olarak tabi ettiği bu dönem boyunca seri üretimler gerçekleştirerek birim maliyetlerini düşürmüş, üretim aşamalarında şirketler arası işbirliğine kadar modern işletme araçlarını, olası tüm rakipler karşısında üstünlük sağlayacak şekilde biçimlendirmiş, kendi ürün pazarını tüm dünyayı kapsayacak şekilde genişletmiş ve diğer ülkelerde de önemli kentlerdeki sinema salonlarını satın alarak yapımcıdan tüketiciye film akışını güvence altına almıştır (s.64). 1920'lerin sonunda ve 1930'lar boyunca Hollywood, azalan izleyici, bazı denizaşırı pazarların kaybedilişi, sansür tehlikeleri ve anti-tekelleşme yasaları gibi bir dizi şok yaşasa da kısa süre içinde yeni şartlara uyum sağlayarak ayakta kalmayı başarmıştır (Gomery, 2003: 75).

Hollywood stüdyo sistemi, II. Dünya Savaşı'nın ardından büyük bir dönüşüm sürecine girmiş, 1960'ların sonundan itibaren "Yeni Hollywood" ve olarak adlandırılan dönem başlamıştır. Film Üretim Yasası'nın feshedilmesi, stüdyo sisteminin çöküşü, Avrupa filmlerinin etkisi ve üniversitelerin sinema okullarından mezun olan genç

yönetmenlerin ortaya çıkışı gibi film endüstrisindeki ekonomik ve kurumsal değişimler Hollywood'un köklü dönüşümüne katkıda bulunmuştur (Hıdıroğlu, 2019: 53). Hollywood'un Altın Çağı'nın fabrika tipi stüdyoları her yönden gelen baskılar sonucu değişime uğramış ve ilk başta kişisel filmler, daha sonra da auteur yönetmen odaklı gişe filmleri yapmaya yoğunlaşmıştır (Decherney, 2019: 125). Steven Spielberg'in yönetmenliğini yaptığı 1975 yılı yapımı Jaws filmi bu dönem için bir başlangıç olarak addedilir. 1977 yılında Yıldız Savaşları (George Lucas), tek bir filmin, stüdyosuna yüz milyonlarca dolar kâr kazandırabileceğini kanıtlayan bir yapım olmuştur. Hollywood yapım sistemi içerisinde filmlerin konumu değişmiştir; yüksek maliyetli "özel atraksiyonlar", televizyon dizilerinden oluşan "yan" pazarlar (Gomery, 2003b: 538) bu dönemde görülmeye başlanmıştır.

1980'lerle birlikte küreselleşmenin lokomotif devletlerinden biri olan Amerika'nın başlıca endüstrilerinden biri olan sinema sektörü de bu dönemde yayılmacı politikalara başvurmuştur. Hollywood film yapım şirketlerinin üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerinde tekelleşmeye çalışmaları yerel pazarlarda bürolar açmalarıyla sürmüştür. Özellikle 80'lerin sonlarına doğru GATT (General Agreement on Tariffs and Trade- Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması) anlaşması kapsamında Amerikan sineması yerel sinema pazarlarına girmiş, bu ülkelerdeki yerel pazarları kontrol altına almış ve filmlerinin dağıtımını bu bürolar vasıtasıyla daha sistematik bir şekilde gerçekleştirmesine imkân bulmuştur.

Amerika'da sinema endüstrisi ve devlet arasındaki ilişkiler genel itibariyle devletin ülke içerisindeki liberal ve rekabetçi piyasa ortamını desteklemek için tekelleşmeyi engelleme, uluslararası pazarda filmlerin dağıtılmasını kolaylaştırma, bunun için baskı ve yaptırım sergilemesi gibi politikaları üzerinden kurulmuştur denebilir. ABD'de hükümetlerin Hollywood sinemasına doğrudan maddî destek sağlama politikaları yoktur, endüstri özel şirket/sermaye aracılığıyla yürümektedir (Hıdıroğlu, 2019: 48).

Hollywood teknolojideki yenilikleri ve izleyicilerin taleplerini-tüketim alışkanlıklarını düzenli olarak izlemekte ve üretim-dağıtım-gösterim ve pazarlamada yeni politikalar belirlemektedir. Tarihi boyunca seyircileri sesin ve rengin sinemanın bir parçası haline getirilmesi, salonlara geri döndürmek için büyük salonların inşa edilmesi,

1920lerden beri var olan 1950’li yılların ilk yarısında tekrar denenen ancak o dönem için pahalı ve başarısız olan 3-D [Üç Boyutlu] efektler, 1953 yılında kullanılan sinemaskop geniş perde formatı, 1956’da izleyicilere farklı sinema deneyimi yaşamaları için açık mekânlarda arabalı film gösterimlerinin gerçekleştirilmesi, 5+1 ses sistemlerinin geliştirilmesi, Imax salonların kuruluşu gibi birçok teknik geliştirim bunların arasında yer alır. Hollywood’un başarılı olduğu bir diğer alan da gösterim sonrası filmin dağıtımını sürdürecektir kanalları oluşturmaktır. 1980’lerde videonun yaygınlaşması Hollywood şirketlerini videokaset satış ve kiralama işine yöneltmiş, 1990’lara gelindiğinde bu pazardan yalnızca ABD’de 10 milyar dolardan fazla kâr elde edilmiştir. Böylelikle Hollywood stüdyoları ürünleri için yeni bir pazar bulmuşlardır; gişede çok başarılı olan filmler, video dağıtımıyla ikinci bir hayat bulmuşlar, salonlarda mütevazı başarı elde eden De Palma’nın *Yaralıyüz*’ü (1983) gibi bazı filmler de video kiralama yoluyla izleyiciyle buluşarak (Gomery, 2003b: 539) yapım şirketlerine kazanç sağlamışlardır. 90’larda yeni bir gösterim ortamı olarak CD’lerin ve DVD’lerin kullanılması, şifreli ve şifresiz sinema kanallarının kurulması ve ardından VOD (Video on Demand-Seç İzle) platformlarının yaygınlaşması dağıtım kanallarının çeşitlendirilmesine örnek verilebilir. İzleyicileri salonlara çekmek için öncelikle filmin sinema salonlarındaki gösterimleri yapılır, ardından filmin dağıtım anlaşmasına bağlı olarak video, televizyon ve VOD gösterimlerine geçilir.

Hollywood filmlerinin pazarlanmasını da belirli bir sistematığa oturtmuştur: Filmler gösterime girmeden önce merak uyandıran kısa teaserlar; sonrasında filmlerin 3 dakikaya kadar kotarılan fragmanları; kimi filmlerin ilk 7-8 dakikasının paylaşılması; filmin yapım ekibine, oyuncularına, yönetmenine ve yapım sürecine ilişkin haberler, basın ilanları gibi pek çok tanıtım yöntemi bugün kemikleşmiş bir hal almıştır. Bununla birlikte Hollywood izleyicilerin filmi tüketim süreçlerini çeşitlendirmek maksadıyla filme ilişkin ürün pazarlama faaliyetlerine başladığından beri ekonomik getirilerini çeşitlendirmiştir. 1970’lerde ve 1980’lerde, *Star Wars*, *Batman* gibi filmler, ticari eşya ve promosyon ortaklıkları (crosspromotion) kullanarak yeni tanıtım stratejilerinin öncüleri olmuşlardır (Kırca, 2003: 95). Lisanslama (Licensing) yöntemiyle pek çok filme, film kahramanına ait tişört, oyun, oyuncak, anahtarlık, kitap, nevresim gibi çok sayıda yan ürünün üretilmesi için bu lisanslar ya medya devlerinin sahip olduğu yan şirketler arasında üretilerek satışa sunulmuş ya da başka firmalara kiralanmıştır. Bu yan

sanayinin aynı zamanda filmin zarar etme riskini aza indirdiği de söylenebilir. Örneğin; Disney'in *Lion King* (Aslan Kral, 1994) filminden elde ettiği gişe hasılatı toplam gelirin sadece dörtte biridir. Film gösterime girdikten sonra bir Broadway şovu, çizgidiziler, soundtrack albümü, kırtasiye ürünleri, 186 çeşit oyuncak ve "hatıralık" piyasaya sürülmüş ve gişe hasılatının 3 katı gelir sağlanmıştır (Özen ve Çelenk, 2006: 87). Bunlarla birlikte çeşitli büyük prodüksiyon yapımların (örneğin King Kong) kamera arkası CD'leri, film müzikleri de filmin vizyon dönemi ve sonrasında satılmıştır. Filmlerin dünyada izlenme oranları ve artan hayran kitlesi filmlerin çekildiği mekânları görme isteği uyandırmış ve dikkate değer bir film turizmi pazarı da ortaya çıkmıştır.

Böylelikle Hollywood filmleriyle Amerikan kültürü ve yaşam tarzının propagandası yapılırken, Amerikan üretimi mal ve hizmetlerin satılması da desteklenmiştir. Sonuç itibarıyla sinema da küresel sermayeye entegre olmuştur. Sinema filminin içeriği ve izleyicisi endüstri tarafından emtialaştırılarak pazarlanmaktadır. Bu süreçte sinema filmleri kitle kültürü formundadır. Kültürel ve sanatsal çeşitlilik ve yaratıcılık yok olmuştur. Ürünler standartlaşmıştır (Yaylagül, 2009: 183).

Burada Hollywood film endüstrisinde işletilen, dünya sinemasına dikte edilen ve izleyicilerin alıştırıldığı başlıca sistemsel özelliklere değinmek gerekmektedir. Bunlar tür filmleri, yıldız sistemi ve klasik anlatı sinemasıdır.

2.1.1. Tür Filmleri

"Çeşit" ya da "tip" anlamına gelen Fransızca sözcükten ödünç alınan (ve Latince *genus* sözcüğünden türetilen) "tür" düşüncesi özellikle XVI. ve XVII. yüzyıllarda Aristotelesçi İtalyan-Fransız dirilişinden itibaren edebiyatın sınıflandırılıp değerlendirilmesinde önemli rol oynamıştır (Altman, 2003: 322). Sinemada türler, Amerikalı sinemacıların ürünlerini tanıtırken broşürlerde sınıflandırma yapımlarıyla başlasa da (Abisel, 2017: 19), asıl olarak filmlerde öyküler anlatma yönünde bir anlatı duygusu oluşur oluşmaz ortaya çıkmaya başlamıştır. Sinemada türlerin ortaya çıkışında, sinemadan önceki dönemde de var olan tiyatro, edebiyat, müzik, resim gibi döneminde oldukça popüler olan çeşitli sanat dallarını takip eden izleyicinin-okuyucunun aşına olduğu basmakalıp iyi-kötü karşıtlığı, kahramanlık, haksızlık karşısında adalet gibi çok sayıda unsurun kullanıldığı ve gelenekselleştirildiği söylenebilir. Öyküler anlatılmaya

başlanınca; romanslar, melodramlar, takipler, Western’ler, komediler gibi hemen tanınabilir tipler oluşturmuşlardır (Kolker, 2011: 273). Türler, hikâye anlatımını tektipleştirmek, karakterleri tanımlayacak formüller sunmak ve izleyici beklentilerini kontrol etmek suretiyle bilinirliği artırmışlardır (Decherney, 2019: 52). Türün sahip olduğu geleneksel tanımlama (melodram, komedi, aksiyon, savaş, müzikal, Western, korku, bilim-kurgu gibi başlıca film türleri) ise filmin içeriğine, nasıl üretilip tüketileceğine işaret etmektedir.

Türler, esasen, yönetmenler, yorumcular ve izleyiciler arasındaki zımni bir anlaşmaya dayanır. Bir tipten filmlere ortak bir kimlik kazandıran şey, filmde filmde yeniden ortaya çıkan ortak tür uyuşmalarıdır (Bordwell ve Thompson, 2012: 330). Bu uyuşmalar genel olarak şu unsurlara dayanır; karakteristik film teknikleri (ışık, kurgu, çekim, müzik), uyuşumsal ikonografi (film uzamı içerisinde yer alan nesneler, dekorlar, filmde filmde anlamı aktaran ve sürekli ortaya çıkan simgesel görüntüler, oyuncular) (Bordwell ve Thompson, 2012: 330), anlatı yapısı ve karakterler. Filmde filmde rastlanan bu uyuşmaların yanı sıra izleyiciler filmlerden farklılıklar ve öngörülmedik yenilikler de beklemişlerdir. Stüdyolar da bunun için, bilindik formüller üzerinde dönüştürmeler yapmayı üretim biçimlerinin bir parçası haline getirmişlerdir. Böylelikle her bir film, geleneksel unsurların yanında yeni çeşitlemeleri de barındırarak, film pazarında biricik satış vaadine sahip bir ticarî ürün olma vasfıyla üretilmeye çalışılmıştır. Türler bu çeşitlemeler nedeniyle keskin sınırlara sahip değildirler. Bununla birlikte birkaç türe ait uyuşmalar bir filmde yer alabilmektedir. Kapsamlı olan film türlerinden alt tür olarak tanımlanan özel türler de çıkmıştır. Örneğin; aksiyon-gerilim türünden, casusluk filmleri, soygun filmleri gibi alt türlerden söz edilebilir.

Hollywood’un Yeni olarak addedilen döneminin başarısının temelinde, tür filmlerinin en kolay biçimde paketlenip kitlesel ölçekte dünyanın her yanına satıldığı düzenli yapım sistemi vardır. Tür yapımcılığına yeniden dönüşün başladığı bu dönemde başarılı olan bir filmin formülleri gişe garantisi sunan bir yapıya haiz olması nedeniyle kendi türlerinde çeşitlemeler ve devam filmleri için kullanılmaya başlanmıştır. 1990’a gelindiğinde beş Rocky, dört Superman, beş Halloween ve sekiz 13.Cuma filminin olması buna örnektir (Gomery, 2003b: 543). Bir başka örnek de devam filmlerindeki çeşitlemelerden verilebilir: “Sequel” olarak adlandırılan devam filmlerine (Rocky serisi gibi doğrusal bir hikâyeye birbirine bağlanan), “prequel” olarak adlandırılan filmin

önceki hikâyelerine (Star Wars serisinin filmleri önceki hikâyelere ve serinin arasında geçen hikâyelere ait prequellere sahiptir), “reboot” denilen biten seriyi yeniden ve farklı biçimde başlatmaya (sona eren Godzilla filmleri serilerinin baştan, farklı hikâyelerle ele alınması), “remake” denilen yeniden çevrimlere (1960 yapımı Alfred Hitchcock’un Psycho’sunun 1998’de Gus Van Sant tarafından yeniden çevrilmesi gibi) yaygın olarak rastlamak mümkündür.

Altman (2003: 332), Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss’un izlenerek, türlerin, toplumu oluşturan çelişkilerin ortaya çıkardığı sorunlara tekrarlanan imgesel bir çözüm getirilerek ritüel işlevi gördükleri düşüncesinin dile getirildiğini belirtir. Buna göre western, bireysel özgürlük ve topluluk eylemi, çevreye saygı ve endüstriyel gelişme gereksinmesi ya da geçmişe saygı ve yeni bir gelecek kurma arzusu gibi karışık Amerikan değerlerinin üstesinden gelmeye çalışır. Buradan yola çıkarak tür filmlerinde toplumdaki çatışmalara genel geçer kalıp yargılarla cevap verilebileceği, gelecek kuşaklar için bu yargıların tekrar edilmesinin sağlandığı, böylelikle tür filmlerinin ideolojik bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Altman ayrıca toplumdaki değişimlere paralel olarak tür filmlerindeki söylemlerin şekillendiğini gözlemlemiş ve türlerin geleceğinin de izleyicilerin görüş kalıplarına göre değişebileceğini belirtmiştir (s.331).

2.1.2. Yıldız Sistemi

Tür filmleri gibi, yinelemeye dayalı, tekrar ve tutarlılık vadeden, böylelikle zarar riski az ve büyük ölçüde kârı garantileyen bir diğer üretim sistemi de yıldız sistemi olmuştur.

Marilyn Monroe, Clark Gable, Cary Grant, Katharine Hepburn ve daha onlarca yıldız farklı türde filmlerde yer almış, gerek özgün tarzlarıyla gerekse özel yaşamları hakkındaki dedikodular ve haberlerle sürekli gündemde olmuşlar, kendilerine hayran kitleler yaratmışlardır. Filmlerindeki rollerinden taşan yıldız oyuncular hayranları için hem görünüşleri hem davranışları bakımından birer rol model olmuşlardır.

Kimi yıldızlar belli film türlerindeki rolleriyle ön plana çıkmışlar, bu nedenle aynı tarzda rollerin vazgeçilmez oyuncularına haline gelmişlerdir. Örneğin; John Wayne ismi Western türüyle ilişkilendirilir. Seyircisi için John Wayne ismi Western türünü çağırıştırır ve bu türün uyuşumlarını akla getirir: geniş ovalar, kasabalar gibi mekânlar;

kovboy, şerif gibi karakterler; silah gibi aksesuarlar; iyi-kötü çatışması gibi türe özgü çeşitli yapısal elemanlar... Ayrıca yıldızlar sahip oldukları imajların da çağrışımını yaparlar. Aynı örnek üzerinden, John Wayne'in cesareti, güçlülüğü çağrıştırdığını ifade edebiliriz.

Bir yıldız genel itibariyle bir fizik, bir stil ve bir karaktere sahiptir. Yani dış görünümü, hareket ve konuşma tarzı ve karakter özellikleri yıldızı oluşturmaktadır. Yıldız kendisine duyulan bir gereksinim sonucu içinde bulunduğu toplumdan çıkmakta, halkın kendisine bir idol arayışından doğmakta ve yapımcılar tarafından kendisine toplumun ihtiyacı doğrultusunda bir kimlik oluşturulmakta ve son seçim için halka sunulmaktadır. Yıldız adayı halk tarafından kabul gördüğü andan itibaren o artık yıldız adayı değil, yıldızdır (Baygal, 2016:147).

Bu dönemde yıldızlar gibi yapımcılar ve yönetmenler de belirli türlerle anılmaya başlanmıştır. Stüdyolar yapılarını tür prodüksiyonu çevresinde şekillendirmişlerdir (Decherney, 2019: 54-55). Yine bu dönemde stüdyolar, sahip oldukları dağıtım ve gösterim zincirleriyle de bu filmlerin dağıtım ve gösterimlerini kolayca gerçekleştirerek kârlarını artırmışlardır (Yaylagül, 2010: 13). 1948 yılında ABD Yüksek Mahkemesi'nin "Paramount yönetmeliği" olarak bilinen kararla, yapım, dağıtım ve gösterim alanlarındaki dikey tekelleşmelere son verilmesi, film maliyetlerinin yükselmesi, televizyonun yaygınlaşması gibi nedenler Hollywood'un bir süreliğine güç kaybetmesine neden olmuştur (Ulusay, 2008).

2.1.3. Klasik Anlatı Sineması

Hollywood sineması klasik anlatı sineması olarak tabir edilen anlatıya dayalı bir film çekme yöntemini XX. yüzyılın başlarından itibaren benimsemiş ve endüstrinin vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir. İlk dönem filmler görsel hazza vurgu yapan "atraksiyonlar sineması" ile öykü anlatan, "anlatı bütünlüğü sineması" arasında bocalamış, D. W. Griffith'in özellikle *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) adlı filminden itibaren anlatı bütünlüğüne sahip uzun metrajlı film bir istisna olmaktan çıkmış ve bir kural olarak yerleşmiştir (Pearson, 2003b: 49). Griffith'in yapıtları aracılığıyla Hollywood filmleri proletarya ve burjuva türlerini sinemasal anlatının romansı uylaşımalarıyla birleştirmeyi başarmıştır. Bu yolla birleşik ve birleştiren bir metinsel yönelim biçimi ile

sınıf temelli bir seyirci topluluğu yerine kitlesel ve özellikle popüler bir eğlence formu üretmiştir. (Neale, 2010: 102). Griffith'in filmlerinin ardından yaygınlaşmaya başlayan ve “klasik” sıfatını kazanan anlatı sineması 1920’lerden itibaren stüdyo filmlerinde kullanılmaya başlanmıştır.

Klasik anlatı sineması temelde Aristoteles’in görüşlerine dayanarak oluşturulmuştur. Buna göre bu sinema seyircisi üzerinde belli bir etki yaratılmasını amaçlar. Bunun için de seyircinin izlemiş olduğu karakterle özdeşleşmesi, onun yaşadığı olayları yaşıyormuş gibi hissetmesi ve filmin sonunda arınma (katharsis) yaşayarak öğrenmeyi tamamlaması istenir. Bu doğrultuda filmlerdeki karakterlerin eylemleri psikolojik olarak tanımlanmıştır ve belirli amaçlara sahiptirler; olaylar ise neden-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlanır, film hikâyesinin akışı doğrusal bir biçimdedir, filmdeki zaman ve mekân da bir bütünlüğe ve sürekliliğe sahiptir. Tüm bu unsurların yanında filmin teknik yapısı da sabit kurgu (180° kuralı, devamlılık, çapraz kurgu, “montaj ayrımları”), mizansen (örneğin, üç noktadan aydınlatma, perspektifli setler), sinematografi (belli kamera uzaklıkları ve mercek uzunlukları) ve ses (ses değiştirimi, dış sesle anlatı) biçimlerini kullanabilmektedir (Bordwell, 2010: 73). Böylelikle izleyici gerçekmişgibilik özelliğine sahip olan kurgusal evrenin içine girer, bu evrende tanık olduğu kurgusal olayları, sanki kendisinin yaşamakta olduğu gerçek bir deneyimmişçesine algılaması sağlanır (Gönen, 2007: 20). Film anlatısının sonucunda izleyicinin bu deneyim yoluyla alınması beklenen mesaj da verilmiş olur.

Klasik anlatı sinemasının “mesaj verme” temelli yaklaşımı özellikle eleştirel yaklaşımlar ekseninde ideolojik yaklaşım bağlamında eleştirilecektir. Anlatısal teknikler gerçekmişgibilik yanılsaması yaratarak kendi kurmaca yapılarını gizlemektedirler. Filmler, anlatılardaki çeşitli karakterler, olaylar yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Oyunculuk, çekim, kurgu gibi sinema teknikleri de filmin kurgusal yapaylığına ilişkin bir belirti sergilemez ve böylelikle seyirci kendisine sunulan bu konumu, bakış açısını içselleştirmeye gönüllü olur. Anlatı biçimi ise yeni bir düşünsel yapı kurmaya izin vermeyen, hikâyenin neden-sonuç ilişkileri üzerinden yürüyen ve belirli bir sonuca oluşan kapalı bir anlatım türüne sahiptir. Bu yapı bütünlük içerisinde izleyiciye sunulduğu için de izleyici kurgusal gerçekliği toplumsal değerlerle ve düzenle ilişkilendirir ve doğal göstergeler olarak algılamasını sağlar.

İzleyiciye farklı değerlerin sunulması hem risklidir hem de hedef kitlenin de karşı bir düşünce görmesi beklenmez. Farklı mesajları reddedebilir bir kitle yaratılmıştır. Bu nedenle basmakalıp yargıların-fikirlerin-ideolojilerin tekrarı gereklidir. Kendini güvenli bir seyir sürecinde bulan izleyici günlük yaşamın sıkıntılarından uzaklaşır, boş vaktini eğlenme amaçlı değerlendirmiş olur. Geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak için filmler – özellikle 1920-1950 arasındaki Amerikan iç pazarında- entelektüel bir altyapı gerektirmemiştir. Sözelimi izleyici özel bir tarih, felsefe, sosyoloji bilgisi olmasa da filmi izleyebilir, olayları anlayabilir. Ayrıca bu tarz filmlerde çoğunlukla yeni biçimsel denemeler görülmez. İzleyiciler için bilindik mizansenler, çekim prensipleri, kurgu teknikleri kullanılır, böylelikle izleyicinin filme kolaylıkla adapte olması sağlanır.

Hollywood filmlerinin geleneksel bir anlatı yapısında üretilmesi ve kitlesel olarak tüketilebilir bir yapı kazanmasındaki etkenlerden biri stüdyoların 1934 yılında Hays Code (Hays Yasası, İlkeleri) adlı ahlaki sınırlamalara sahip yönetmeliği imzalamaları olmuştur. ABD daha 1900'lerin hemen başında filmlere müdahale etmeye, yerel ve/veya bölgesel sansür uygulamaya başlamış, filmler Hays ilkelerine kadar çeşitli yönetmeliklerle denetlenmiştir (Onat, 2019). Bu ilkeler izleyicilerin ahlaki standartlarını düşürmeyeceğini, suçun, yanlışın, kötülüğün, günahın tarafında olunamayacağını telkin ediyordu. Bu ilkelere göre yasalarla alay etmek, yasaların ihlalini teşvik etmek (Moley, 2019: 117), çıplaklık, aşırı içki kullanımı, ırklar arası flört, şehvetli öpüşme, dinin alay konusu edilmesi gibi pek çok şey yasaktı. İzleyicilerin yalnızca eğlence gereksinimleri dikkate alınacak ve doğru yaşam standartları sunulacaktı. Bu ilkelerin öne sürülmesinin bir diğer amacı da Amerikan yapımlarının dışpazarlarda, başka ülkelerin denetleme kurumları ile çatışmalarını önlemektir (Scognamillo, 1997: 13). Bunun sonucunda sinema standart olarak genel kitleye hitap edecek bir yapı halini almıştır. Bu ilkelerin geçerliliği resmî olarak 1968'de sona erse de pratikte kullanılması sürdürülmüştür.

Hollywood anlatıları genel itibarıyla Amerikan rüyası olarak da adlandırılan egemen ideolojiye dayalı, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştıran ve egemen ideolojiyi aşılama yönünde bir işlevi üstlenen bir yapıya sahiptir. Bu ideoloji bireyci kapitalist burjuva ideolojisi. Bireycilik, kişisel çaba, sorumluluk ve yeteneğin bireysel başarı ve zenginliğe yol açması, tüketim kültürü ve sınıf atlamayla gerçekleşir. Filmlerde sorunlar bireyselleştirilir ve psikolojik bir tabana oturtulur (Smith Jr, 2009: 222'den aktaran Yaylagül, 2010: 15). Kapitalist sınıfın çıkarları ile çelişen ve mevcut

düzeni çalışan sınıflar lehine dönüştürmeyi vaaz eden her türlü görüş ve düşünce inkâr edilerek hiçbir şekilde bu tip düşüncelere sinema içeriklerinde yer verilmez (McQuail, 1994: 76'den aktaran Yaylagül, 2010: 12). Böylelikle izleyiciler bu anlatıları tüketerek mevcut kapitalist değerlere ideolojik olarak yeniden eklemlenirler.

Kellner ve Ryan (2010) Hollywood anlatısının kısmen ideolojik boyuta sahip olduğunu, ABD sinemasını topyekûn bu bağlamda okumanın mümkün olmadığını ileri sürerler. Amerikan sineması stüdyo sistemi ve sonrasında gelişen yeni Hollywood yapısının, özellikle 60'lardaki toplumsal olaylar ve dönüşümler ışığında değişim-dönüşüme uğradığını ileri sürerler. Farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkan filmlerde çok sayıda kendine has ve temsil stratejileri de belirmiştir. Yani Hollywood filmleri yekpare bir ideolojik yapıya sahip değildir. Buna göre Amerikan sineması hâlihazırdaki başat mit ve değerleri sorgulayıcı filmler üretmiştir. Örneğin; önceki dönemlerin "aile" gibi sarsılmaz kurumları ile "ulus", "özgürlük" gibi kültürel temsil değerleri tartışmaya açık hale gelmiştir. Hollywood filmleri altmışların ortalarında Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemasında uzun zamandır etkili olan eleştirel ve deneysel tema ve biçimsel tarzları benimsemeye başlamıştır. 80'lerden sonraki muhafazakâr politikalara dönüş, küreselleşme ve ABD'nin pek çok sektörde olduğu gibi sinema sektöründe de yayılımının ardından egemen Amerika değerlerini aşılacak anlatılara dönüş yaşanmaya başlamıştır. Ayrıca Amerikan sineması yeni Hollywood döneminde yönetmenlerin sanatsal yaratıcılığının ve bireysel üsluplarının öne çıkmasına şahit olmuştur. Francis Ford Coppola, David Lynch gibi yıldızlaşan yönetmenler Hollywood'un bir alternatifi değil, birer parçasıdır.

2.2. AVRUPA SİNEMASININ HOLLYWOOD'LA REKABETİ VE ENDÜSTRİLEŞME ÇABALARI

Hollywood sinemasının üretim, dağıtım ve gösterim yapısını sistematikleştirmesi ve dünya pazarında yayılmacı bir politika izlemesi karşısında Avrupa ülkeleri de yerel pazarda bu hâkimiyete karşı çıkma, kendilerine ait bir film endüstrisi ve film kültürü oluşturma gibi çeşitli karşı politikalar üretmiştir.

Hollywood sineması tabiri karşısında yaygın olarak kullanılan Avrupa sineması kavramı da Avrupa'daki filmlerde görülmeye başlanan estetik özellikleri, film üretim ve

dağıtım biçimini kapsayan alternatif endüstriyel çabaları, Avrupa ülkelerine has kültürel korumacı tavrı ve ekonomi politikalarını içeren bir kavramdır. Esasen, Avrupa Sineması kavramı, Avrupa’da Avrupalı kimliğinin, Avrupa sınırlarının, ekonomik, siyasi, kültürel ve toplumsal bir birlikteliğin farklı zeminlerde tartışıldığı 1980’lerde ve 1990’ların başında kültür politikaları kapsamında yaygınlaşmıştır. Avrupa sineması, bir bakıma, Hollywood sisteminde olmayan çeşitli endüstriyel özelliklere sahip olarak, pazarda açık kalan bölgelere uzanır, farklılığını işaretleyerek ana akım sinemayı bilinçli bir şekilde tamamlar (Wong, 2011: 69-70).

Avrupa’daki sinema politikalarındaki ortaklığın kökenlerini 1920’lerde Hollywood sineması karşında yapılan “Film Europe” hareketinde görmek mümkündür.

2.2.1. İlk Dönemler ve “Film Europe” Hareketi

Avrupa ve Hollywood sinemaları arasındaki endüstriyel rekabet sinemanın ilk endüstrileşmeye başladığı dönemlere uzanmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı’ndan önce, film pazarına Fransa, İtalya, Almanya, İngiltere ve Danimarka hâkim olmuştur (De Valck, 2007: 88). Savaş nedeniyle Avrupa’daki film endüstrileri çöküşe uğramış, bunu fırsat bilen Amerikalı filmciler 1917’ye gelindiğinde Orta Avrupa, SSCB ve Orta Doğu dışındaki çoğu dünya pazarının kontrolünü esasen ele geçirmiştir. Amerikan filmlerinin yayılmacılığına karşı olan Almanya ise, Danimarka filmleri hariç tutulmak üzere tüm filmlerin ithalatını 1916’dan 1920’ye dek kadar yasaklamış, ülkede Alman filmleri dışında neredeyse hiçbir film gösterilmemiştir. 1917’de hükümet ve büyük endüstriyel yatırımcılar tarafından Universum Film-Aktiengesellschaft (UFA) kurulmuştur. Almanya böylelikle film endüstrisini hükümet eliyle desteklemiş hem de diğer Avrupa ülkeleri üzerinde potansiyel bir lider konumuna gelmiştir. UFA’nın başkanı Erich Pommer “Artık Fransız, İngiliz, İtalyan veya Alman filmleri olmayacak ‘Avrupa filmleri’ yaratmak gerekiyor; Tüm Avrupa’ya yayılan ve muazzam maliyetlerini amorti eden tamamen ‘kıtsal’ filmler kolaylıkla üretilebilir” (Danilowicz, 1924: 11’den aktaran Thompson, 1987) diyerek Avrupa film endüstrisinde birleşme düşüncesinin öncüsü olmuştur.

Böylelikle büyük Avrupalı üretim şirketleri Amerikan hegemonyasına karşı film pazarlarını büyötmek için büyük, kooperatif bir pazar yaratma girişimlerinde

bulunmakta, buna da “Film Europe” demektelerdi. 1920’li yıllarda endüstri yetkilileri ve film yapımcıları uluslararası çekiciliği olan filmler yapılmasını, konu ve stil olarak kıtadaki izleyicilere hitap edecek şekilde hesaplanacak olan bir Avrupa veya uluslararası film kavramını tartışmışlardır. Bu konu film yapımının ticari ve sanatsal yönlerini etkilemiştir. 1924’te başlayan bu işbirliği hareketi, sol politikacılar arasında Avrupa devletleri federasyonu fikrinin yükselişine ve düşüşüne paralel olarak, 1928-29’da doruk noktasına ulaşmış ve sonra hızla gerilemiştir (Thompson, 1987).

Kristin Thompson (1987), “Film Europe” hareketinin yaşandığı dönemlerde Sovyet filmlerinin uluslararası itibar kazanmasında, birçok film yapımcısının yurtdışında tanınmasına, kimilerinin Hollywood’a yerleşmesine de yol açmış olduğu gibi sonuçlardan söz ettikten sonra bu hareketin düşüncesinin hiçbir zaman ortadan kalkmadığını, özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa Konseyi ve Ortak Pazar oluşumlarının temelini oluşturmaya yardımcı olduğunu dile getirir. Hatta bu hareketin 1980’li yıllarda uygulanan uluslararası film festivalleri, ortak yapımlar, personel dolaşımı gibi Avrupa sinemasını teşvik etmek amacıyla geliştirilen ortak stratejiler için bir tür model sunmuş olabileceğinden söz eder.

2.2.2. Korumacı Politikalar, Ulusal Yapım Destekleri ve Ortak Yapım Politikaları

Almanya’nın film ithalatına, dağıtımına ve gösterimine uyguladığı kısıtlama ve bu kısıtlamanın Alman filmi piyasasına olan ekonomik katkılarını gören Fransa, İtalya, Macaristan, Portekiz gibi pek çok Avrupa ülkesi de benzer politikaları uygulamaya başlamıştır. Genel itibarıyla Amerikan filmlerine karşı uygulanan bu politikaların özel vergilendirmeler, gümrük tarifeleri belirlemeler, kotalar ve hatta boykot gibi çeşitli korumacı önlemler olduğu söylenebilir (Gomery, 2003: 64). Bu politikalara karşılık olarak ABD Ticaret Bakanlığı 1920’lerde, diğer uluslarla yapılan ticari anlaşmalar içine Hollywood filmlerini dâhil etme konusunda oldukça kararlı olmuş (Onat, 2008: 469), dış işleri bakanlığına bağlı çalışacak ve Hollywood için daha iyi ticaret anlaşması müzakereleri yapacak bir film ofisi kurulmuştur (Decherney, 2019: 41).

Avrupa’da sinema endüstrisinin durumu 1930’lardan İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar olumlu seyretmiştir. Savaşın ardından koruma önlemleri büyük ölçüde ortadan kalkmış, savaş sırasında dağıtılamayan Amerikan filmleri de Avrupa ülkelerine

akın etmiştir. Bu durum Avrupa ülkelerinin yeni kararlar almasına neden olmuştur. Avrupalı hükümetler Amerika Film İhracat Birliği (MPEA) ile anlaşma yapmışlar, bu anlaşmaya göre Hollywood filmlerinin Avrupa pazarına girişi, ithal edilen film ve gösterimin gerçekleşeceği sinema salonu sayısına kota uygulanarak sınırlama getirilmiştir. Belçika, Fransa, İtalya, İspanya ve İngiltere gibi çok sayıda Avrupa ülkesi 1940'ların sonu ve 1950'ler boyunca MPEA ile yaptıkları anlaşma doğrultusunda kota uygulamayı sürdürmüşler, 1960'larda ABD'de film yapım sayısının azalması ve Hollywood'daki yapım-dağıtım-gösterim tekelinin sona ermesi nedeniyle kota gereksiz hale gelmiş ve bu uygulama son bulmuştur (Guback, 1969'dan aktaran Ulusay, 2003: 61).

Avrupa'daki sinema politikalarında devlet etkin bir aktör olarak yer almaktadır. Amerikan filmlerine karşı uygulanan korumacı politikalarda olduğu gibi, vergi indirimleri, teşvik ve kredi destek sistemlerinin kurulması, plato, stüdyo ve sinema okullarının kurulması gibi yerli sinemayı destekleyici politikalarda da bu görülmektedir (Hıdıroğlu, 2020: 31).

Avrupa'daki yerli endüstrilere yönelik devlet destekleri faşist ülkelerde artmıştır (Neale, 2010: 103). İtalya'da Mussolini, Almanya'da Hitler gibi faşist liderlerin filmlerden etkilendiği ve sinemanın propaganda gücünü keşfettikleri, bunun için sinema politikalarında etkin roller aldıkları söylenebilir. Faşist iktidarların propaganda amaçlı yaptırdığı filmlere verilen desteklerin dışında özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren sanatsal değer taşıyan filmler devletlere bağlı kurumlar aracılığıyla sistemli olarak teşvik edilmeye başlanmıştır. Bunlara Fransa ve İngiltere'deki teşvik sistemleri ve bu sistemin film yapımına olan katkıları örnek olarak verilebilir.

Fransa'nın sinemadan sorumlu kurumu CNC (Centre National de la Cinématographie- [şimdiki adıyla] Centre national du cinéma et de l'image animée) 1946'da kurulmuş, "Avance Sur Recettes" adlı fonu 1960'da yaratılmıştır. Özgün ve kaliteli projeleri desteklemeyi amaçlayan bu fon ile 1960'larda Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol gibi yönetmenler Yeni Dalga akımını oluşturacak filmleri çekmişlerdir. Avance Sur Recettes fonu halen CNC kurumu tarafından kullanılmaya devam etmektedir.

İngiltere’de 1950’ye gelindiğinde devletin sinema politikasının ana bileşenlerini kotalamalar, üreticilere dağıtım şirketleri aracılığıyla dolaylı yoldan destek veren National Film Finance Corporation (NFFC- Ulusal Film Finansmanı Kurumu), sinema biletlerinden alınan vergiden İngiliz yapımcılara gişe hasılatı temelinde dağıtılacak bir üretim fonu olan Eady Levy planı oluşturmaktaydı. NFFC yoluyla dönemin bilinen filmleri *The Third Man* (1949), *The Small Black Room* (1949), *The Wooden Horse* (1950) and *The Happiest Days of Your Life* (1950) gibi filmlerin yapımına destek verilmiştir. İki fon 1985 yılında son bulmuştur (Street, 2009: 18-19). 1933’te sinemanın sanatsal sorunlarıyla ilgilenmek üzere kurulan British Film Institute piyangodan gelen fonlarla İngiltere’deki film yapım-dağıtım süreçlerine destek veren köklü bir kamu kurumu haline gelmiştir, faaliyetlerini sürdürmeye devam etmektedir.

Devlet-sinema ilişkisinin en yoğun olarak görüldüğü İtalya’da ise film yapımı, dağıtımı ve gösterimi Ticaret Kanunu hükümlerine tabi tutulmuştur. 1949’da kurulan “Sinema Merkez Bürosu” ulusal film yapımını geliştirmek için çalışmalar yürütmüştür. Devletin Cine-cittá adlı kendine ait stüdyoları, laboratuvarları ve eğitim merkezleri bulunmaktadır. Her sinema salonunda belli sayıda ve nitelikte İtalyan filmi oynatılması zorunluluğu da kanunda yer almıştır. (Çağdaş Sinema Dergisi Türk Sineması Raporu, 1974, 2019: 240).

Avrupa film endüstrilerinin hem yerli pazarlarındaki konumlarını güçlendirecek hem de yeni bir film pazarında yer almayı garantileyecek işbirliği anlaşmalarından biri de filmleri ortak yapım yoluyla gerçekleştirmek olmuştur. İki ya da daha fazla ülkeden yapımcıların, ülkeler arası ticari, ekonomik anlaşmalar kapsamında parasal, teknik, personel olanaklarını bir araya getirerek filmlerin yapımlarını gerçekleştirmeleri “ortak yapım” olarak adlandırılır. En az iki ülke arasında gerçekleştirilen ortak yapımlar, aralarındaki anlaşmalara bağlı olarak yapımın tüm süreçlerindeki giderleri karşılarlar. Son yıllarda sıkça görüldüğü gibi, başka bir ülkeden yapıma ortak olan yapımcı, şirketin kendi kaynaklarının dışında, kendi ülkesindeki ulusal ve yerel sinema destek fonlarına ve diğer finansman kaynaklarına başvurabilmektedir. Ortak yapım filmler ortaklığı gerçekleştiren yapımcılar ülkelerde gösterimlerini garantilemektedirler. Bu üretim yönteminin aynı zamanda ortak Avrupa düşüncesinin kültürel işbirliğine yansımaları olduğundan Avrupa sinemasında film üretiminin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. 1920’lerdeki “Film Europe” işbirliği hareketi döneminde Almanya, Fransa ve İngiltere

arasındaki film alışverişi ile başlayan süreç İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hızlanmış, hükümetlerin resmi fonlarla film yapımına katkıda bulunduğu 1970'lerde ise hızla düşmüştür. 1980'li yıllarda yeniden canlanan ortak yapım geleneği, Eurimages'ın 1988'de kurulmasının ardından hızla artmıştır. Örneğin, Avrupa'da yapılan filmlerin toplam içindeki oranı 1987'de %12'den, 1993'de %37'ye yükselmiştir (Finney, 1996: 92'den aktaran Ulusay, 2008: 49).

2.2.3. Film Festivalleri ve Film Marketleri

Sinemanın ilk dönemlerinden itibaren çok sayıda küçük çaplı film şenlikleri, yarışmalar düzenlenmiştir (Taillibert ve Wäfler, 2016). Bu organizasyonların film festivaline dönüşmesi ise, yine Avrupa kıtasındaki faşist yönetimlerin döneminde olmuştur. Benito Mussolini Venedik Film Festivali'ni 1932'de Venedik Sanat Bienali'nin bir parçası olarak dahil etmiştir. Mussolini'nin faşist hükümetinin 1930'lar boyunca, istediği doğrultuda festivalde milliyetçi ve propagandist unsurlar görülmektedir (Dovey, 2015: 33). Siyasi ve milliyetçi bir yapıya sahip bu festivalin kurulmasındaki etkenlerden bir diğeri de İtalyan Otelciler Birliği'nin Venedik'i turizm bakımından bir cazibe merkezi olarak yaratma talepleri olmuştur (Elsaesser, 2005: 89). Venedik Film Festivali'nin ardından Cannes (1939, asıl kuruluş 1946), Locarno (1946), Karlovy Vary (1946), Edinburgh (1947), Berlin (1950) film festivalleri kurulmuştur. Savaş sonrası dönemin hemen sonrasında kurulan bu büyük festivaller organize edildikleri ülkelerin ulusal hükümetlerin resmi devlet anlatılarını teşvik etmiş ve dolayısıyla ulus-devlet sisteminin devamlılığını sürdürmelerine destek olmuştur (Stringer, 2001: 135-136).

Bu ilk Avrupa film festivalleri, Avrupa film endüstrisi için giderek daha önemli hale gelecek yeni bir sinema ağı türünün temelini atmışlardır. Film festivalleri, Hollywood stüdyosu dikey entegrasyon modelini ve agresif ihracat ticaret stratejilerini taklit etmemişler, ancak Hollywood prodüksiyonlarını ve yıldızlarını, gösterilerin büyüklükleri arttıkça statüsü artan etkinliklere şenlikli ve çekici bir atmosfer eklemek için kullanmışlardır (De Valck, 2007: 88).

1932'de başlayıp 1968'e kadar devam eden bu ilk süreçte film festivalleri ulusal sinemaların vitrinleri olarak görülürken, 1960'larda yaşanan muhalif toplumsal

hareketlenmeler film festivallerinin yapılarının değişimine etki etmiştir. Özellikle 1968’de Cannes Film Festivali’nde yankılarını bulan olaylar sonrası festivaller artık ülkelerin diplomatik stratejilerinin bir unsuru olma özelliğini yitirmesine, filmleri festival programcılarının seçmeye başlamasına, filmin bir sanat eseri olduğu anlayışının meydana gelmesine ve filmi çeken yönetmenlerin sanatçı olarak değerlendirilmesine neden olmuştur.

1960’ların genel olarak siyasallaşmış dönemi ve çeşitli yeni toplumsal hareketler 1970’lerde kadın film festivalleri, gey ve lezbiyen, Siyah / Afro-Amerikan film festivalleri gibi kimlik temelli festivallerin kurulmasına bir zemin oluşturmuştur (Loist, 2016: 57). Azınlık ve baskı gruplarının seslerini duyurabildiği bu tür festivaller bir kamusal alan yaratsa da Killick (2015: 309)’e göre film festivallerinin yapılarını değiştirmemiş, kamusal alanın ötekileştirilmiş unsurları da sermayenin artan uluslararasılaşmasına dahil olmuş, sermaye ile muhalifleri arasındaki bu sentezi belirleyen yine sermaye olmuştur.

1980’lerde neoliberalizmin yükselişine paralel olarak festivaller profesyonelleşmeye, kurumsallaşmaya ve uluslararasılaşmaya başlayarak yeni bir yükselişe geçmişlerdir. Yeni izleyicileri çekmeye başlayan film festivalleri bu dönemde film endüstrisine destek verecek platformlarla genişlemişlerdir. Bu platformlar film yatırımcılarını, dağıtımçıları bir araya getiren, filmlerin satımı ve dağıtımının gerçekleştirildiği film pazarları, ortak yapım forumları, yeni yetenekleri yetiştiren kampüsler, senaryo yazma laboratuvarları, filmlere finansal destek veren fon yarışmaları, ustalık sınıfları gibi çok sayıda etkinlikten oluşmaktadır. Film festivallerinin filmler için bir market niteliği kazanmasındaki öncülerden biri Cannes’da 1959’da *Le Marché International du Cinéma*’nın açılması olmuştur. Bağımsız bir kuruluş olarak başlayan *Marché* (Pazar) 1983’te, Cannes Film Festivali’nin bir parçası haline gelmiştir. Yine 1983’te kurulan CineMart, daha en başından dünya sineması üretimi için finansman bulmaya odaklanarak gelişmeleri öngörmüştür (De Valck, 2010: 150). 1990’lardan itibaren festivaller, Sundance’ten Rotterdam’a uluslararası bağımsız sinema için destekleyici ve ortak yapımcı rolünü oynayıcı bir nitelik kazanmıştır (Wong, 2011: 129).

Genel itibariyle film festivalleri Avrupa film endüstrilerinin ve Avrupa uluslarının belirli çıkarlarını karşılamak için tasarlanmıştır: Hollywood'un küresel hâkimiyet kurduğu zamanlarda ulusal sinemaların tanıtımı, mücadele eden ulusal endüstrilere ve turizme destek ve sinemanın bir sanat formu ve kültürel kimliğin ifadesi için bir araç olarak tanınması gibi katkılar sağlamıştır. Avrupa'da film festivalleri krizdeki film kültürlerine yeniden canlanma getirmiş ve bunu yaparken kendileri için güçlü bir konum elde etmiştir (De Valck, 2013: 128-129). Özellikle 1950'lerin başında sanat filmi olarak tanımlanan Avrupa sinemasına has filmlerin kurumlaşmasına ortam sağlamış, bu filmlerin gösterim ve dağıtımında ana pazar görevi görmüştür. Bununla birlikte festivaller, genç ve yetenekli film yapımcılarının Hollywood'a gitmelerini önlemek, bu yeteneklerin Avrupa pazarı için filmler üretmelerini teşvik etmek için de birer cazibe merkezi haline getirilmeye çalışılmıştır. Bunun için de film festivalleri, Elsaesser'in (2005) belirttiği gibi, birlikte düşünüldüklerinde, Hollywood'un sahip olmadığı çok boyutlu bir ortam yaratarak küresel bir platform yaratmaya çabalarlar: film festivalleri bir borsadan daha çok çarşı gibi bir pazar yeri olur, müzik ve tiyatro festivalleriyle karşılaştırılabilecek bir kültürel bir vitrin oluşturur, olimpiyat oyunlarındaki gibi rekabetçi bir alan yaratır ve geçici bir Birleşmiş Milletler gibi, politik gündemleri göz önünde bulunduran festivaller için STK'ların [Sivil Toplum Kuruluşu] dahil olduğu bir dünya çapında organizasyonlar (s.88) meydana getirirler.

Son kertede, film festivalleri sinema endüstrisi için küresel çapta Hollywood'un ağına bağlı olmayan tüm sinema türlerine yönelik fonlar sağlayan, ortak yapımların gerçekleştirilmesine ve filmlerin dağıtılmasına vesile olan ortamlar yaratmaya başlamıştır.

2.2.4. Sanat Filmi ve Auteur Kuramı

Sinemanın ortaya çıktığı ilk zamanlarda, filmler, orta sınıfın vasat bulduğu, işçi sınıfına yönelik bir eğlence türüydü (Wood, 2016: 125). Daha önce de söz edildiği gibi, Hollywood'daki sistem izleyiciyi eğlendirmeye çalışan, kitlelere hitap eden türler vasıtasıyla büyümüştü. Avrupa'da ise ilk dönemlerde popüler filmler para kazanmak gibi saygın olmayan bir amaca sahip oldukları ve insanları eğlendirme aracı olarak görüldükleri için bir süre entelektüel çevrelerin ilgisi dışında kalmıştır.

1910’lu yıllardan itibaren sinemanın bir sanat dalı olduğuna dair görüşler dile getirilmeye ve farklı üsluplarla çeşitli film dilleri geliştirilmeye başlanacaktır. Prag Üniversitesi’nin edebiyat ve felsefe öğretmeni Vaclav Tille, 1908’de yayınladığı bir araştırmada sinemayı tiyatronun ifade araçlarından ayrı tutmuş, geçici görüntülerin birbirinin izlenmesine şiirsel bir boyut tanımış, nihayetinde sinemayı bir sanat olarak algılamıştır. İtalyan Ricciotto Canudo ise sinemaya “yedinci sanat” adını yakıştıran ilk sinema yazarı olmuş, Fransız yönetmen ve eleştirmen Louis Delluc, ilk sinema kulüplerini de kurarak, sinema sanatının, sinema estetiğinin temellerini atmıştır. (Scognamillo, 1997: 206).

Sonraları genel olarak sanat filmi başlığı altında toplanacak olan filmlerin ilk izlerini 1908’li yıllara götürmek mümkündür. Avrupa’da sinemada ilk endüstrileşmenin görüldüğü Fransa’da Le Société du Film d’Art (Sanat Filmleri Şirketi) adlı şirketin edebiyat metinlerini ve sahne oyunlarını uyarladıkları, tiyatro oyuncularından ve yönetmenlerinden yararlandıkları filmler başarılı olmuş, şirketin adından kaynaklanan “sanat filmi” terimi kültürel bir anlam kazanmıştır. Yine bu filmler kısa bir süre içinde Avrupa’daki zengin ve eğitilmiş kitleleri sinemaya çekmeyi başarmıştır (Abisel, 2014: 44-45). Onaran’a (2012) göre bu akım sinemaya haysiyetini kazandıran ve aydın ve seçkin kimselerin sinema sanatına değer vermelerine yol açan soylu bir çaba olmaktan öteye gidemese de yalnızca bu bakımdan bile çok önemlidir (s.54).

1910’lardan itibaren, özellikle Avrupa ülkelerinde, sinemanın “ne olduğu”na, bir ifade ve sanatsal yaratım alanı olup olmadığına dair bazı kavramsal çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar yıllar içinde Rudolf Arnheim, Sergey Ayzenştayn, Béla Balázs, Siegfried Kracauer, Jean Mitry, Christian Metz ve benzeri düşünürlerin sinemayı anlamaya, açıklamaya çalışan kuramsal eserleriyle çoğalmıştır (Abisel, 2017: 35-36).

Amerika’da sinemanın Aristotelesçi birleştirici anlatısal özelliği geliştirilirken Avrupa’da onun plastik (ikon) boyutu özerk bir varoluş gücü olarak öne çıkarılmaya başlanmıştır. Fransa’da Jean Epstein, Abel Gance; Sovyetler Birliği’nde Vertov ve Eisenstein gibi teorisyen-yönetmenler, sinemayı, düşüncelerin doğrudan “algılanır-imaj”lara (image-affect) dönüştüğü bir “ikon sanatı” olarak nitelendirmişlerdir (Gönen, 2007: 19).

Savaş sonrasında Avrupa'daki yıkım genel itibariyle sanatın diline de yansımıştır. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde biçimsel özellikleriyle ayırt edilebilecek yeni ulusal film tarzlarının da görülmesinde bu sanatsal akımların etkisi olmuştur. Gerçeküstücülük ve Dadaizm Fransa'da, Ekspresyonizm Almanya'da karşılık bulmuş, Avrupa'da 1920'lere bu akımlara ait avangart filmler damga vurmuş, "sanat sineması" teriminin avangart sinemayla yakın anlama gelecek bir biçimde kullanılmasına yol açmıştır (Karadoğan, 2010: 3). Sonraki dönemlerde Avrupa'da alternatif anlatım olanaklarına sahip İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İngiliz Özgür Sineması, Fransız Yeni Dalgası gibi sinemasal hareketler de sanat sineması kapsamında değerlendirilecektir.

Bu filmler tarzlarıyla tanınır hale gelmişlerdir. Örneğin; Alman Dışavurumculuğu beden hareketleri ve jestlerin retorliğini vurgulamış; Sovyet filmleri genellikle yıldız sistemini reddederek profesyonel olmayan oyuncularını tercih etmiş; Renoir'ın filmleri oyunculuğun yapaylığına vurgu yapmış, romansılığın dayattığı sınırların elverdiğince beden ve rol arasındaki kararsızlığı zorlamıştır (Neale, 2010: 104). Hollywood endüstrisi de Avrupa'daki bu sinemasal hareketlilikleri yakından takip etmiş ve sinemasında bu filmlerin tekniklerinden ilham alarak kendi filmlerine yenilikler getirmiştir. Örneğin; Dışavurumcu Alman sinemasının çarpıtılan ve gerçekçi olmayan bir stille abartılan biçimleri Hollywood sinemasının 1930'lu yıllarda en popüler örnekleri olarak görülen gerilim, korku ve gangster filmlerine ilham vermiş (Biryıldız, 2002: 145), bu türlerin vazgeçilmez birer stilistik parçası haline gelmişlerdir.

Bu farklı sinema anlayışının seyirciyle buluşması ise savaş sonrasında açılan "sanat evleri" adlı sinema salonlarında gerçekleşmiştir. Sanat evleri yeni bir izleyici tipinin habercisi olmuşlardır: Üniversite mezunu, orta sınıfa mensup sinema sevenler sanat ve edebiyattaki çağdaş modernizm düşüncesiyle uyumlu filmler aramışlardır. Benzer şekilde, Avrupa'nın entelektüel merkezlerinde de izleyiciler ortaya çıkmıştır (Bordwell, 2010b: 171). Kovacs (2016) 1920'lerin ortasında yalnızca film kurumları arasındaki ayrılmanın değil, aynı zamanda sinemada seçkin ve kitle kültürü arasındaki ayrımın başlangıcının da görünebileceğini belirtir. Bu ayrım aynı zamanda sanat-filmi endüstrisinin güçlenmesi için ideolojik bir temel olacaktır (s.36).

1920'lerdeki sinemayı biçimlendiren ve gelecekteki sanat filmleri için ilham verecek olan hareket Fransız izlenimciliğidir. Louis Delluc, Abel Gance, Germaine

Dulac, Jean Epstein gibi genç yönetmenler sinemanın tıpkı müzik ve resim gibi gerçek bir sanat dalı olduğunun altını çizmişlerdir. Sinemanın tiyatrodan ve edebiyattan sıyrılarak kendi özünü yaratabileceğini öne sürmüşler ve sinemanın öncelikle sanatçı duygusunu en saf haliyle aktarabileceği bir sanat dalı olarak algılamışlardır. Fransa’da savaş sonrası travmaları aktarırken daha önce görülmeyen bir dil kullanmışlar; içsel aksiyona yönelmişler, olay örgüsünde zamanı ve özneliliği yönlendirmişlerdir (Birtek, 2015: 133). İzlenimcilik ruhsal durumların ve süreçlerin görsel bir gerçeklik olarak ortaya çıktığı bir tür psikolojik temsili gerçekleştirerek 1960’ların modernist dalgasının önemli bir eğilimini ortaya çıkarmıştır (Kovacs, 2016: 31).

Amerika’daki Hays Code yasakları devam ederken Avrupa’da 1930’lu yıllarda sanatın “yetişkin” doğasına ilişkin görüşler ön plana çıkmış, sinemada, diğer sanatlarda olduğu gibi cinselliğin temsiliyeti tartışmaları gündeme gelmiştir. Özellikle Fransa’da Jean Renoir’ın *Une Partie de Campagne* [Bir Kır Eğlencesi] (1936), *La Bete Humaine* [Hayvanlaşan İnsan] (1938) ve Marcel Carné’in *Le Jour Se Lève* [Gün Ağarıyor] (1939) gibi filmlerinde cinsellik temsilleri Hollywood yapımlarından farklılaşmıştır (Neale, 2010: 106). Cinsellik temsillerindeki bu anlayış Avrupa sinemasının Hollywood sinemasından farklılaşmasında bir politika olarak kullanılagelmiştir.

1920’lerde temelleri atılan sanat sinemasının İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da yaygın bir sinema pratiği haline geldiği söylenebilir. Sanat sineması İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıyla uluslararası sinema alanında gündeme gelmiştir (Karadoğan, 2010: 3). Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica gibi yönetmenlerin ve Cesare Zavattini gibi bir kuramcının önderliğinde gelişen bu akımın *Roma Açık Şehir* (1945), *Bisiklet Hırsızları* (1948) ve *Umberto D* (1952) gibi filmleri yalnızca İtalyanlara değil, dünyanın geri kalanına da hitap etmiştir.

1950’lerin sonunda Fransa’da ortaya çıkan ve ilk modern sinema hareketi olarak nitelendirilen (Coşkun, 2003: 167) Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette gibi yönetmenlerin oluşturacağı Yeni Dalga akımı sinemayı tam anlamıyla sanatsal çerçeve içerisinde değerlendirecektir. Hollywood sinemasının karşıtı olan Godard ve arkadaşları İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Hollywood filmlerini seyredip, Fransa’nın önde gelen entelektüel sinema dergilerinden “Cahiers du Cinéma” dergisinin ofisinde bu filmleri tartışmışlar, filmler hakkında

eleştiriler yazmışlar, Fransız sinemasını içerisinde bulunduğu bunalımdan nasıl kurtarabileceklerini düşünmüşler ve zaman içerisinde biçimsel ve üretimsel yapısı bakımından Hollywood karşıtı bir sinema akımı oluşturmuşlardır. Hollywood stüdyo filmlerinin tersine, İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde olduğu gibi sokaklara çıkıp filmler çeken Yeni Dalga yönetmenleri filmlerinde doğaçlamalara, konularında içeriksizliğe, amaçsız ve motivasyonsuz karakterlere, kendi belli eden kamera hareketlerine, kurguda devamsızlık yaratacak şekilde görüntü ve seste oynamalara, filmin sonunda açık uçluluğa yer vermişlerdir. Özellikle Godard Brechtien bir üslup kullanarak filmin bir ekip tarafından yapılan kurgusal bir sanat olduğunu belli eden, izleyeni izlediği görüntülere yabancılaştıran ve seyircinin imgelere odaklanarak öznel bir sinema deneyimi yaşamasını sağlayan bir yapıyla filmini yapmıştır. Yeni Dalga akımı filmlerinde kullanılan deneysel sayılabilecek teknik yöntemler ileride sanat sinemasının genel özelliklerini tanımlanırken kullanılmaya başlanacaktır.

Yeni Dalga akımı Avrupa sinemasında bazı geleneklerin yerleşmesi hususunda önemli bir pay sahibi olmuştur. Bunlardan biri Auteur kuramının ortaya çıkışıdır. Yeni Dalga akımının önde gelen yönetmenlerinden François Truffaut 1954 yılında Cahiers du Cinéma dergisinde “politique des auteurs” yaklaşımını ileri sürmüştür. Truffaut, Cahiers du Cinéma dergisinin kurucularından, film eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin’in sinemanın gerçeğe yaklaştığı oranda sanat olabileceği ve bir filmin biçiminin sonuçta yönetmenin stilistik tercihine bağlı olduğu fikrinden; film eleştirmeni ve yönetmen Alexandre Astruc’un sinemanın diğer sanatlar gibi bir sanat dalı olduğu ve kameranın sanatçının en soyut düşüncelerini bile yansıtabileceği kalem olarak işlevi olabileceğini dile getirdiği “kalem-kamera” fikrinden etkilener bir filmin yapımında yönetmenin yaratıcı kişiliğini ön plana çıkartan bir yaklaşım ortaya koymuştur. Auteur yanlısı eleştirmenler yönetmen-senaryo yazarı ayrımını yadmışlar, auteur-metteur en scène ayrımını getirmişlerdir. Buna göre; Auteur kendi düşünce ve duygularını anlatırken, metteur en scène ise başkasının tasarladığını görselleştiren, filme kişiliğini yansıtmayan bir zanaatkârdır. Auteur gerçekleştirdiği mise en scène’le (sahne düzenlemesi, alıcı devinimi, alıcının yerleştirilmesi, vb.) filme kişiliğini yansıtır ve birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçim özellikleriyle öbür auteur’lerden ayrılır (Büker, 1986: 68).

Film eleştirmeni Andrew Sarris bir yapıtın onu yaratanından bağımsız olmadığını ileri sürerek “La politique des auteurs” yaklaşımını bir kurama dönüştürür. Sarris (2010)

auteur kuramının üç temel sayıltısı olduğunu ileri sürer; *yönetmenin teknik yeterliliği*, çektiği bir grup filmde onun imzası niteliğinde olacak üslupsal karakteristikleri oluşturan *yönetmenin ayırt edilebilir kişiliği* ve bir sanat olarak sinemanın şanını gösteren, yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden çıkan *iç anlamdır* (s.43). Sarris bu sayıltıları eşmerkezli üç daire olarak düşünür; dışarıdaki daire tekniktir, bu dairedeki yönetmenin rolü teknisyenliktir; ortadaki kişisel üslup dairesindeki yönetmenin rolü stilistliktir; içerideki daire ise iç anlamdır ve buradaki yönetmen aucteurdur (s.44). Sarris kendi Auteur'ler listesini şöyle sıralar: Ophuls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo (Sarris, 2010: 44).

Auteur'ün yapıtlarına bakıldığında belirli içeriksel ve biçimsel ortaklıklar yer alır. Örneğin; İsveçli auteur Ingmar Bergman'ın filmlerinde bu biçimsel ve içeriksel ortaklıklar görülebilir. Biçimsel olarak filmlerine bakıldığında oldukça tiyatral bir yapı göze çarpar. Bolca diyalogun yer aldığı filmlerde karakterler de tiyatral bir oyun sergilerler. Bergman'ın oyuncu kadrosu da birlikte tiyatrodaki çalıştıkları oyuncularından oluşur, bu nedenle filmlerinde çoğunlukla aynı oyuncular çeşitli rollerde karşımıza çıkar. Bunun yanında Bergman'ın çekim tercihlerinde yakın planların ağırlıklı olduğu görülür. Oyuncularını çok yakın planlardan çekerek onların yüzlerine odaklanır. Bergman'ın filmlerindeki içeriklere bakıldığında ise dinsel sorgulamalar, cinsellik, yaşam ve ölüm üzerine sorular görülür.

Pek çok Avrupalı yönetmen Astruc'un sinemayı kişisel, entelektüel bir sanat olarak işaret ettiği gibi algılamış ve kişisel üsluplarını ortaya koyarak katı anlatısal ve türsel modellerden sakınmaya çalışmışlar; savaş sonrası auteurü sinemasal biçimlerin ve aynı zamanda da gerçekliğin nihai eleştirmeni ve ustası olarak gören Truffaut-tarzı eleştirel anlayışa dayanarak (Kovacs, 2016: 223) filmlerini çekmişlerdir. Auteur kuramı sinema dergilerinde, akademik sinema çalışmalarında yer bularak ve 1952'den itibaren Cannes Film Festivali'nde kurulan Uluslararası Auteur Yönetmenler Federasyonu sayesinde kurumsal bir yapı kazanmıştır.

Auteur kuramı ortaya çıktığı dönemlerden bugüne kadar Avrupa sinema endüstrisinin lokomotif unsurlarından biri olmuştur. Bu kuram filmin yaratıcısı olarak

yönetmeni öne çıkardığı için, filmin yapımcısının filmin yaratıcısı olduğu anlayışının değişmesine yol açmıştır. Kimilerince sanat filmi yönetmeninin Hollywood yönetmeninin sahip olmadığı bir özgürlüğe sahip olduğu görüşü de ileri sürülerek Auteur yönetmeninin yıldız yapısı pekiştirilmiştir. Auteur'un adı, tıpkı bir Hollywood yıldız oyuncusu gibi, bir marka işlevi kazanmış, gelecek filmleri için belli bir yapı vaad etmiştir. Starlar ve tanınmış türlerin yokluğunda, sanat sineması metni bütünleştirmek için auteur'lük kavramını kullanır (Bordwell, 2010: 76) hale gelmiştir.

Seyirciler, eleştirmenler ve kuramcılar ise auteur kuramını benimsemişler, yönetmenlerin filmlerini derinlemesine incelemeye başlamışlar ve auteur sineması anlayışının Avrupa sanat sinemasının bir parçası haline gelmesinde pay sahibi olmuşlardır. Avrupa sanat sineması, auteur kuram gibi endüstriyel unsurlarını bir gelenek haline getirmiştir. Uluslararası film festivalleri, basın eleştirileri, yayınlanan senaryolar, akademik çalışmalar, sinema dergileri, festivaller ve dergiler kapsamında yapılan retrospektifler bu unsurların gelenekselleştirilme çabalarına örnek olarak verilebilir. Avrupalı izleyicinin sanat sineması izleyicisi olabilmesi için festivallerde yönetmenlerin filmlerini anlatmaları, basılan dergilerde-gazetelerin sinema köşelerinde eleştirmenlerin filmlerle ilgili açıklamalar-yorumlamalar yapması önemli katkılar sağlamıştır.

Nowell-Smith (2003) 1950'lerde Avrupa'da film dergilerinin ve film derneklerinin çabalarıyla oluşan kültürel koşulların meyvesini 1950'lerin sonunda verdiğini ileri sürer. Avrupa sanat sineması için dönüm noktasının 1959-60'ta Truffaut'nun *Les quatre cents coups* (400 Darbe), Alain Resnais'nin *Hiroshima mon amour* (Hiroşima Sevgilim), Godard'ın *À bout de souffle* (Sersemi Aşıklar), Michelangelo Antonioni'nin *L'avventura* (Macera) ve Fellini'nin *La dolce vita* (Tatlı Hayat)'sının piyasa sürülüşiyle geldiğini belirtir. Seyirciler 1957 tarihli Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmiyle büyük bir ilgiyle karşılaşmışlardır (s.642-643).

Galt ve Schoonover (2018) sanat sinemasının tarihsel gelişimini 1964'ten beri yayımlanan, dağıtımçı, eleştirmen ve diğer sinema organlarına yönelen, film yapımcılığıyla ilgili yıllık dergi The International Film Guide üzerinden okurlar. Bu rehber uluslararası sinema üzerine bir yazın arşivi olarak hangi film, ülke ve yönetmenlerin bu eleştirel tartışma ve endüstriyel değiş tokuşa detaylı katkısı olduğunu

gösterirken, tarihi bir belge olarak da sanat sinemasının değişen söylemsel alanını dizinler. Yazarlar 1960’lardan itibaren günümüze dek inceledikleri rehberde sanat sinemasının merkezi bir terim halini aldığını gördüklerini belirtirler. Sanat sinemasının Avrupa-Amerika eleştirel ve endüstriyel altyapısı etrafında çevrelenmiş, coğrafi olarak örgütlenen bir güç alanı olarak görebildiklerini de eklerler. Dergi düzenli olarak “yılın yönetmeni” seçmektedir. Başlarda yılın yönetmeni Luchino Visconti, Orson Welles, François Truffaut, Andrej Wajda ve Alfred Hitchcock iken, sonrasında Batı Avrupa yönetmenlerinin klasik çizgisine (Federico Fellini, Louis Malle, Ingmar Bergman), birtakım Doğu Avrupalı (Roman Polanski, Miklós Jancsó, Dušan Makavejev), Amerikalı (John Frankenheimer, Stanley Kubrick) ve az sayıda Asyalı (Satyajit Ray, Akira Kurosawa) yönetmenin de bu listeye eklenmiş olduğunu gözlediklerini anlatırlar (s.32-33).

Sanat sinemasının anlatı özellikleri XIX. yüzyılın gerçekçi romanının ve psikolojik burjuva dramasının anlatısal ve dramatik özelliklerinden ortaya çıkmıştır. 1920’lerde ve 1960’larda kimi modernist filmler, 1980’lerde postmodern niteliklere sahip bazı örnekler ön plana çıksa da anaakım sanat sineması geneli itibariyle XIX. yüzyıl romanının standart anlatı yapısını kullanmaya devam etmiştir (Kovacs, 2016: 72).

Bordwell’e (2010b) göre sanat sineması olay örgüsü ve stille bağlantılı bir film sınıflamasıdır. Olay örgüsü klasik sinemadaki kadar düzenli değildir, kalıcı ve baskılayıcı boşluklar taşır, olayların sunumu geciktirilir ve filmin tümüne yayılır. Anlatı türsel özelliklerden daha az etkilenmiştir (s.125). Olay örgüsünde boşluklar yaratarak ve olayların şansa gelişimine yer vererek neden sonuç ilişkisi gevşetilir (Bordwell, 2010b: 127). Sanat sineması modernist edebiyattan yararlandığı için anlatımı klasik sinemanın gerçekçi yapısını sorgulamaya iter. Buna göre doğa kanunları bilinemeyebilir, kişisel psikoloji kesin olmayabilir (s.126). Bu nedenle sanat filmi gerçekliği çok yönlü olarak ele alır.

Sanat sinemasında olay örgüsünden ziyade insanın psikolojisine ve insanlık durumuna odaklanılır. Bu nedenle düşler, anılar, fanteziler gibi farklı zihinsel durumların temsilleri de perdeye yansır. Bundan dolayı sanat sinemasında psikolojik nedensellik yer alır. Ancak sanat sinemasının tipik karakterlerinde, kesin motivasyonları

bulunan karakterler ve motivasyonlar yer almaz. Filmlerin kahramanları *La Notte* (Gece)'deki Lidia gibi tutarsız hareketler sergileyebilir ya da *Yaban Çilekleri*'ndeki Borg gibi amaçları konusunda kendilerini sorgulayabilirler (Bordwell, 2010b: 129). Bu nedenle karakterin davranışları da sahip olduğu karmaşık ruh durumunu yansıtabilir. Yabancılaşma, iletişim eksikliği, varoluşçuluk gibi psikolojiyle alakalı konular bu filmlerde yer alır (s.127).

Seyircinin filminden duygusal olarak etkilenmesinden çok düşünme yoluyla tepki vermesi istendiğinden sanat sineması Hollywood sineması gibi düzanlamsal olarak dolaysız değildir. Doğrusal bir şekilde ilerleyen olay örgüsü yerine çok katmanlı bir yapı sunarak izleyiciyi düşünmeye sevk eder, izleyiciden yan anlamsal bir okuma ve daha yüksek bir yorumlama talep eder (s.140-141).

Avrupa sanat sineması şeklindeki kullanım, Avrupa Birliği politikaları kapsamındaki görsel-işitsel alandaki desteklerle birlikte, 1990'lardan itibaren yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Buradaki "Avrupalılık" belirli bir kültüre gönderme yapmaktan ziyade soyut bir etik çerçeve işlevini görmektedir. Diğer bir deyişle "Avrupa sanat sineması" kavramı geniş anlamda bir Avrupa kültürü projesini modernlik, liberalizm ve çoğulculuk gibi esaslara dayanan değerlerle desteklemektedir (Bergfelder, 2005: 192). Bunların yanı sıra Avrupa sanat sinemasına; kültürel homojenleşme yaratması, yüksek kültür yanlısı olması, yöresel farklılıkları ve popüler kültürü ve izleyicileri dışlaması ve seçkin bir sinema oluşu gibi özelliklerinden dolayı çeşitli eleştiriler getirilmiştir. Bergfelder (2005) bu eleştirilerin uç noktaya taşındığında Avrupa sanat sinemasının kültürel ve etnik bir "Avrupa kalesi"ni desteklemekte olduğunu bile söylenebildiğini dile getirmektedir (s.193).

Sanat sineması teriminin son yıllardaki yaygın kullanımı ise ana akım sinemanın sınırlarında, tamamen deneysel olan filmlerle aşırı ticari yapımlar arasında bir noktada duran uzun metraj kurgu filmleri (Galt ve Schoonover, 2018: 38) şeklindedir.

2.2.5. 1980'lerdeki Kültürel Politikalar ve Eurimages

2.2.5.1. 1980'lerde Avrupa'daki Kültürel Politikalar

1980'li yıllara gelindiğinde Avrupa'da Avrupa filmlerinin sinema seyircisi sayısı oldukça azalmış, bu da Avrupalı ülkelerini sinema alanında yeni politikalar üretmeleri için harekete geçirmiştir. Bu dönemler aynı zamanda Avrupa Birliği düşüncesinin iyice şekillenmeye başladığı zamanlardır.

Morley ve Robins (2011), Avrupa'daki kültür sorunlarının, ekonomik kârların temelinde bir sorun olarak tanımlandığını dile getirirler. Bu nedenle AB, görsel-işitsel ve diğer iletişim endüstrilerini, bir Avrupa kültür kimliği yaratılmasında en önemli araçlar olarak tanımlamıştır. Avrupa kapsamında kurulması planlanan görsel-işitsel sektör, aynı zamanda, küresel medya piyasalarında rekabet için bir temel oluşturulması isteğine dayanmaktadır. Bu kapsamda Avrupa Komisyonu MEDIA (Measures to Encourage the Development of the Audiovisual Industry - Audiovisual Endüstrisinin Gelişimini Teşvik Edici Önlemler) programı, Avrupa Sinema ve Televizyon Yılı (1988) ve görsel-işitsel EUREKA programları gibi atılımlarla ulus-sonrası bir görsel-işitsel alanın temellerini atmaya çalışmıştır. Liberalizasyon ve uyumlandırmaya yönelik yasa ve düzenlemelerle sınırları olmayan bir Avrupa yaratılması amaçlanmıştır. Böylelikle Topluluk arasındaki görsel-işitsel ürünlerin alımı-satımı ve dağıtımı önündeki bütün engeller kaldırılacak, Avrupa medyası küresel bir güç haline gelecektir. Bunun yanı sıra böyle bir ortaklık Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde topluluğa aidiyet duygusunun gelişmesine hizmet edecektir (s.19-20). Bu politikaların sonucu olarak neoliberal dönemde Avrupa'daki kültür politikaları kültürel girişimcilik idealine dönüştürülmüş, Avrupa genelinde kültürel destekleme bütçeleri de artırılmıştır (De Valck, 2013: 128).

1980'li yıllarda Avrupa'da sinema alanında bütüncül bir politika geliştirildiği görülür. Avrupa görsel-işitsel kültürünün gelişmesini, yapım ve dağıtımı desteklemeyi amaçlayan girişimlerin bulunduğu MEDIA programı 1986'da kurulur. MEDIA programının arından yapım öncesi aşamada projeler için kredi desteği vermek ve önerilerde bulunmak için SCRIPT (Avrupa Senaryo Fonu); Avrupa filmlerinin hem kıta içinde, hem de dünyada geniş pazarlara ulaşmasını sağlayan EFDO (Avrupa Film Dağıtım Ofisi) gibi bir dizi girişim meydana gelir. MEDIA faaliyetleri kapsamında

1988 yılında Avrupa Sinema ve Televizyon yılı ilan edilmiş ve Avrupa Film Ödülleri (FELIX) verilmeye başlanmıştır. Avrupa film endüstrisini canlandırma girişiminin bir parçası olarak 1989'da Paris'te oluşturulan, ileri görsel-ışitsel teknolojilerin gelişimini ve bu konuya ilişkin başvuruları cesaretlendirmeyi amaçlayan bir program olan Audiovisual EUREKA - AVE, bu programa bağlı olarak Avrupa'da görsel-ışitsel alandaki bütün istatistiki verileri toplamak, filmlerin izlenme oranları, sinema salonlarının sayısı ve sektöre ilişkin diğer bilgileri profesyonellerin hizmetine sunmayı amaçlayan Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi (European Audiovisual Observatory) 1992'de kurulmuştur (Ulusay, 2003: 64-66).

1980'lerde televizyon kanallarının artması ortak yapım pazarına yeni bir ivme kazandırmıştır. BBC, Channel 4 (İngiltere), ARD, ZDF (Almanya), Canal Plus (Fransa) ve RAI (İtalya), 1991'de kurulan ARTE (Fransa-Almanya) ortak yapımların finanse edilmesinde pay sahibi olmuşlardır (De Valck, 2010: 150).

Avrupa sineması da; Avrupa Birliği'nin, Avrupalılığın ve Avrupa'nın sınırlarının farklı zeminlerde tartışılmaya başlandığı yıllarda dile getirilen bir kategori olmuştur (Bayrakdar Sevgen, 2005: 7). Neoliberal dönemindeki Amerika'nın yayılmacı politikalarına karşılık Avrupa sineması finansal desteklerle üretim yapısını güçlendirmiş, sonradan Avrupa Birliği'ne üye olacak, aday ve çevre ülkelere finansal program kapsamında destek vermiş, böylelikle Avrupa sinemasının sinemasal anlayışının kapsamını da genişletmiş olacaktır. Özellikle 1989'da hayata geçecek olan Eurimages gibi desteklerle Balkan sineması ve Türk sineması gibi çok sayıda çeşitli sinema Avrupa sineması çatısı altında toplanacaktır.

2.2.5.2. Eurimages Fonunun Yapısı ve Destek Türleri

Avrupa Konseyi'nin kültürel destek fonu olan Eurimages (Avrupa Sinema Destekleme Fonu) 1988 yılında "Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı" için oluşturulmuş ve kuruluş yönergesinin yürürlüğe girdiği 1989 yılında çalışmalarına başlamıştır. Bu fon ile üye devletlerin katkılarından ve verilen kredilerin getirilerinden oluşturulan bütçe ile uzun metrajlı filmlere, animasyon ve belgesel filmlere finansal destek sağlanmaktadır. Eurimages üye devletlerarasındaki bağımsız film yapımcılığını ve ortak yapımı teşvik eden bir fondur. Bu fonla 1989-2021

yılları arasında 2.236 Avrupa ortak yapımına yaklaşık 640 milyon Euro tutarında destek sağlanmıştır.

On iki kurucu üyeyle başlayan bu fona şu an⁹ kırk ülke üyedir: Fransa (1988), Almanya (1988), Hollanda (1988), İtalya (1988), İspanya (1988), İsveç (1988), Belçika (1988), Danimarka (1988), Yunanistan (1988), Lüksemburg (1988), Portekiz (1988), Kıbrıs (1988), İzlanda (1989), İsviçre (1989), Norveç (1989), Macaristan (1990), Türkiye (1990), Finlandiya (1990), Avusturya (1991), Polonya (1991), İrlanda (1992), Bulgaristan (1993), Çek Cumhuriyeti (1994), Slovak Cumhuriyeti (1996), Romanya (1998), Slovenya (2001), Letonya (2002), Kuzey Makedonya (2003), Hırvatistan (2003), Estonya (2004), Bosna Hersek (2005), Sırbistan (2005), Litvanya (2007), Arnavutluk (2009), Rusya Federasyonu (2011), Gürcistan (2011), Ermenistan (2016), Kanada (Ortak Üye-2017), Karadağ (2019), Ukrayna (2020). 1993 yılında Eurimages'e üye olan İngiltere ise 1997 yılında üyelikten ayrılmıştır. 1 Ekim 2019 itibarıyla ortak üye statüsünden yararlanan Arjantin'in ise 1 Ocak 2021'den itibaren üye olmadığı belirtilmiştir.

Her üye devlet, ortak yapım ve film gösteriminin yanı sıra tanıtım ve cinsiyet eşitliği girişimlerine destek verilmesi için yürütme organı olan Yönetim Kurulu'na kendi temsilcisini atamaktadır. Fonu yöneten Yönetim Kurulu yılda üç kez toplanır, fonun politikasını ve mali destek verme koşullarını belirler, desteklenecek projeleri seçer.

Eurimages'ın üç tür destek planı vardır: uzun metrajlı film ortak yapımı, ortak yapımın teşvik edilmesi ve gösterim.

Ortak Yapım Desteği; en az 70 dakikalık uzun metrajlı kurmaca, animasyon ve belgesel filmlerin desteklendiği plandır. Üye devletler arasındaki ortak yapımları teşvik etmeyi amaçlayan desteğe yılda üç dönem proje kabul edilmektedir. Sunulan tüm projeler farklı üye ülkelerinden en az iki ortak yapımcıya sahip olmalıdır. Eurimages ortak yapımcıların bütçeye katkılarında belirli bir denge gözetir. Buna göre çok taraflı ortak yapımlar için çoğunluk ortak yapımcının katılımı toplam ortak yapım bütçesinin %70'ini geçmemeli ve azınlık ortak yapımcıların katılımı %10'dan az olmamalıdır. İkili ortak yapımlarda çoğunluk ortak yapımcının katılımı toplam ortak yapım bütçesinin

⁹ Bu bilgiye 02.07.2021 tarihinde erişilmiştir.

%80'ini geçmemeli ve azınlık ortak yapımının katılımı %20'den az olmamalıdır. Bütçesi 5 milyon Euro'nun üzerinde olan ikili ortak yapımlar için, toplam ortak yapım bütçesinin %90'ının çoğunluk katılımına izin verilir.

Projelerin destek kapsamında değerlendirilebilmeleri için belirli ön koşullar bulunmaktadır. Projenin fonun kültürel hedeflerine uygun olması; ortak yapımçı ülkelerin her birinde kamu desteği, televizyon ön satışı vb. doğrulanabilir finans kaynaklarının varlığı ve finansmanın en az %50'sinin sözleşmeler, anlaşma notları, tutarları içeren niyet mektupları, kamu desteği teyitleri ve banka hesap özetleri gibi resmi taahhütler veya ilkesel anlaşmalar tarafından onaylanmış olarak sunulması gerekmektedir. Sekretarya mevzuatta yer alan uygunluk kriterlerine uyan projeleri seçer, bu projeler daha sonra bağımsız profesyonel senaryo okuyucularının sanatsal uzmanlığından yararlanan Yönetim Kurulu tarafından değerlendirilir. Yönetim Kurulu, verdiği desteklere ilişkin kararlarını alırken Fon'un hedeflerini göz önünde bulundurarak ve mevzuatta yer alan seçim kriterlerini uygulayarak destek kararı verir. Buna göre; senaryonun kalitesi ve özgünlüğü; yönetmenin vizyonu ve tarzı; katılan ekibin katkısı ve sanatsal ve teknik işbirliği düzeyi; teyit edilen finansmanın tutarlılığı ve seviyesi; dolaşım potansiyeli (festivaller, dağıtım, seyirci); Avrupa Konseyi'nin değerlerine ve amaçlarına bağlılık gibi kriterler esas alınır.

Fonun desteği, düşük faizli krediler veya sübvansiyonlar (ortak yapım desteği veya ortak yapım ve gösterimin teşviki) şeklinde gerçekleştirilir. Düşük faizli krediler, desteklenen projelerden elde edilen gelirler bazında geri ödenir. 1 Ocak 2021'den itibaren, Eurimages desteği 150.000 Euro'yu aştığı durumlarda iade edileceği, bu miktar veya daha düşük bir miktarda ise bu mali destek geri ödemesiz bir sübvansiyon olarak kabul edilmiştir ve ortak yapımçıların geri ödeme yükümlülüğü bulunmamaktadır. Mali destek en fazla 500.000 € olabilir. Kurmaca ve animasyon projelerinde mali destek filmin toplam yapım maliyetinin %17'sini, belgesel projelerinde ise filmin toplam yapım maliyetinin %25'ini geçemez.

Ortak Yapımın Teşvik Edilmesi; Eurimages ortak yapım projelerine maddi destek sağlamasının dışında ortak film yapımını teşvik etmek amacıyla çeşitli işbirlikleri gerçekleştirmekte ve proje geliştirme ödülleri vermektedir.

Eurimages, Avrupa'daki Berlin, Cannes, Venedik gibi majör festivallerin yanında Locarno, Toronto, Saraybosna, Montréal, İstanbul gibi çok sayıda festivalle işbirliğini düzenli olarak sürdürmektedir. Bu işbirliklerinden biri film pazarlarıyla gerçekleşmektedir. Eurimages Cannes, Berlin ve Venedik gibi majör festivallerde standlar kurmakta ve Berlin'in Co-production Market'i, Cannes Film Market'in Producers Network'u ve Venedik Production Bridge'in Gap Financing Market'i ile resepsiyonlar düzenlemektedir.

Eurimages Fonu kadın sinemacıları film üretimine teşvik etmek amacıyla, 2016'dan beri, her yıl festivallerde dönüşümlü olarak verilen en iyi kadın yönetmen için 30.000 Avro tutarındaki Audentia Ödülü veren festivallerle işbirliği yapmaya devam etmektedir.

Eurimages, Fon'a üye devletlerde (ve ilişkili ülkelerde) gerçekleşen filmle ilgili seçilmiş etkinliklere sponsorluk ve himaye sunmaktadır. Bu faaliyet, amaçlarını paylaşması muhtemel ve onları öne çıkarmaya istekli girişimlerle ortaklıklar yoluyla Fonu tanıtmayı amaçlamaktadır. Bu tür sponsorluklar festival ve marketler kapsamında gerçekleştirilen bir yemek sponsorluğundan çeşitli alt etkinlik sponsorluklarına kadar geniş bir yelpazededir. Fon yıllık olarak çeşitli sinematografik ve görsel-işitsel etkinliklere hamilik vermektedir. Bunlar arasında Eurovision in Rome (İtalya), When East Meets West in Trieste (İtalya), Balkan Film Market (Arnavutluk) gibi etkinlikler yer almaktadır.

Eurimages bir projenin ilk aşamalarından itibaren uluslararası ortak yapımı teşvik etmedeki rolünü desteklemek amacıyla 2021'den itibaren CineMart, Berlinale Co-Production Market, Cartoon Movie, CineLink Co-Production Market, Cinekid Junior Co-Production Market, Torino Film Lab gibi ortak yapım pazarlarında 20.000 €'luk bir nakit ödül olan Eurimages Ortak Yapım Geliştirme Ödülü'nü vermeye başlamıştır. Eurimages Fonu tarafından verilen bir diğer ödül de 2016'dan itibaren, yeni ifade biçimlerini araştıran yenilikçi projeler için Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali (Çekya), Norveç Uluslararası Film Festivali Haugesund (Norveç), Selanik Uluslararası Film Festivali (Yunanistan) ve Les Arcs Avrupa Film Festivali (Fransa) kapsamındaki "Works in Progress" etkinlikleri çerçevesinde 50.000 € tutarında "Eurimages Lab Project Award" ödülünü 2021 yılına dek vermiştir.

Eurimages Fonu, 2007’de Avrupa Film Akademisi’nin hamisi olmuş ve ortak yapımın film endüstrisindeki belirleyici konumunu kabul etmek amacıyla ortak yapımlarda aktif bir Eurimages üye devletinden seçkin bir yapımcıyı ödüllendirmek için Co-Production Award - Prix Eurimages ödülünü vermeye başlamıştır. Türkiye’den bu ödülü 2010 yılında Zeynep Özbatur almıştır.

Gösterim Desteği; Avrupa filmlerinin geniş bir sinema ağı kurarak gösterilmesini ve tanıtılmasını sağlamak amacıyla Creative Europe MEDIA alt programı kapsamında desteğe erişimi olmayan Eurimages üye ülkelerindeki sinema salonlarına maddi destekte bulunulmuştur. Bu kapsamda İsviçre’de 35, Türkiye’de 21, Rusya’da 9, Kanada’da 7, Ermenistan’da 1 sinema salonu desteklenmiştir. Desteklenen salonlarda belirlenmiş oranlarda Eurimages destekli filmlerin de gösterilmesi talep edilmektedir.

Eurimages en son Ermenistan, Kanada, Gürcistan, Rusya Federasyonu, İsviçre ve Türkiye gibi ülkelere filmlerin pazarlama ve reklam maliyetlerine verdiği dağıtım desteğini 2020 yılında sonlandırmıştır (coe.int, 2021).

2.3. TÜRKİYE’DE SİNEMA POLİTİKALARI

Sinemanın icadından itibaren sinemaya ticari bir değer atfeden ve ilk dönemlerinden itibaren hızla endüstrileşen, dünyadaki başat film endüstrileri olan Avrupa ve Amerika’daki gibi bir endüstriyel gelişim çabası Osmanlı topraklarında oldukça geç başlamıştır. Osmanlı’da ilk dönemlerinde sinemaya ticari bir değer yüklenmemiş, üretimden ziyade ithal edilen filmlerin tüketimi gerçekleşmiştir. Scognamillo bunu tiyatro gibi sanatsal altyapının olmayışına, tarihsel çalkantılara ve siyasal engellere bağlar (2003: 21).

Türkiye’de başlangıcından itibaren uzun yıllar sektörleşmeye yönelik çabalar oldukça güdük kalmıştır. Sinemadan kazancın sağlandığı dönemlerde paranın sinemaya çoğunlukla dönmemesi, devletin sinema teşvik politikalarının yakın döneme kadar oldukça kısıtlı oluşu, sinemaya yönelik makro politikaların geliştirilmemesi, sansürleme faaliyetleri Türkiye’nin sinema sektöründe endüstrileşmesinde büyük engeller teşkil etmiştir.

2.3.1. Türkiye’de Sinema Sektörü¹⁰

2.3.1.1. İlk Yıllar ve Tiyatrocular Dönemi (1896-1939)

Batılılaşma hareketleriyle birlikte bu dönemde padişahlar Batılı sanatlarla yakından ilgilenmişlerdir. II. Abdülhamid de bu yenilikleri takip etmeye ve onlardan faydalanmaya çalışmıştır (Saydam, 2020: 42-44). Bu nedenle sinema kitlelere açık ilk gösteriminden yaklaşık bir yıl sonra Osmanlı topraklarına gelmiştir. Ülkemizde ilk film gösterimi II. Abdülhamit zamanında, 1896 sonları 1897 başlarında Saray’da gerçekleştirilmiştir. II. Abdülhamid’in kızlarından Ayşe Osmanoğlu Saray’a sinemayı Saray’da görevli Fransız hokkabaz ve taklitçi Bertrand’ın getirdiğinden söz etmiştir.¹¹ Rakım Çalapala (1946’dan aktaran Scognamillo, 2003: 15) ise sinemayı Fransız bir ressamın getirdiğini söylemiştir. Halka açık ilk film gösterimi, aynı dönemlerde Fransız Pathé Kardeşler şirketinin İstanbul’daki temsilcisi olan Sigmund Weinberg tarafından¹² Galatasaray’daki Sponek Birahanesi’nin salonunda gerçekleştirilmiştir.

İlk dönemlerdeki film gösterimleri yabancı uyruklu vatandaşların ağırlıkla yaşadığı Pera’da (şimdiki adıyla Beyoğlu’nda) düzenlenmekte, buradaki yabancı uyruklu izleyiciler tarafından takip edilmekteydi. Sinematografin öncüleri kabul edilebilecek Diorama, Cosmorama, Büyülü Fener ve Kinetoskop gibi aygıtların gösterileriyle Osmanlı toplumunun daha önce tanışmış olması (Saydam, 2020: 44) ve sinemanın kaynakları arasında yer alan “gölge oyununun” ülke kültüründe önemli bir ağırlığa sahip olması da (Teksoy, 2007: 10-11) sinematografin halk arasında kolayca kabul edilip yayılmasında etkili olmuştur. 1896’dan 1908’e kadar film gösterimleri tiyatro, birahane, kıraathane, elçilik binası, bahçe, kilise, paşakonağı gibi geçici

¹⁰ Türkiye’de sinema sektörünü tarihsel bir perspektifle ele alırken, Nijat Özön’ün sınıflandırmaları baz alınmıştır. Özön’ün *Türk Sinema Tarihi (1896-1960)* kitabındaki sınıflandırması şöyledir (2013); İlk Dönem (1914-1922); Tiyatrocular Dönemi (1922-1939); Geçiş Dönemi (1939-1950); Sinemacılar Dönemi (1950-1960). Özön 1988 yılında bu dönemleri tekrar değerlendirir ve şöyle sınıflandırır: İlk Dönem (1914-1923); Tiyatrocular Dönemi (1923-1939); Geçiş Dönemi (1939-1950); Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1987). Bütün bu dönemler birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz, kimi zaman birbirinin içine geçer (Özön, 1995: 18-19).

¹¹ Özön Osmanoğlu’nun gösterinin özelliklerine ilişkin (perdenin ıslatılması, filmlerin karanlık oluşu, bir dakika sürmesi gibi) anlattıklarından yola çıkılarak ilk gösterimin 1897 gibi gerçekleşmiş olması gerektiğini söyler (2013: 34).

¹² Özön (2013: 35), Scognamillo (2003: 16), Teksoy (2007: 10), Özgüç (1990: 8) ve Onaran (2013: 13; 1994: 11) ilk gösterimin Sigmund Weinberg tarafından gerçekleştirildiğini öne sürerler. Özuyar (2013:15; 2017: 32) ve Saydam (2020: 46) bu gösterimi gerçekleştirenin Fransız bir ressam olan Henri Delavallée olduğunu ileri sürerler.

mekânlarda gerçekleştirilmiştir. II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte siyasi, hukuki ve bürokratik alanda meydana gelen gelişmeler sinemanın önünü açmıştır. Gümrük koşullarının iyileştirilmesi, ruhsat alma ve sinema salonu açma şartlarının makul bir düzeye çekilmesiyle sinema faaliyetlerinde ciddi bir artış olmuştur (Özuyar, 2017: 83). Bu kapsamda İstanbul'daki ilk sürekli sinema salonu Pathé Sineması 1908 yılında Tepebaşı'nda Weinberg tarafından açılmıştır. II. Meşrutiyet'in 1908'deki ilanından sonra elektrifikasyonun yaygınlaşmaya başlaması, aynı yıl Ramazan ayı etkinlikleri kapsamında Müslümanlara film gösterimleri düzenlenmesi sonrası halk arasında film izleyiciliği yaygınlaşmaya başlamıştır (Scognamillo, 2003: 15-21). Ülkede yabancı sinema şirketlerinin yatırımları ve salon sayısı artmış (Özuyar, 2008: 139), böylelikle 1910'lu yıllardan itibaren Beyoğlu; Orientaux (1911), Central (1912), Gaumont (1913), Luxembourg (1914), Eclair (1914), Cine Palace (1915) gibi bir dizi yeni sinema salonuna sahip olunmuştur (Scognamillo, 2008: 12-13).

Osmanlı topraklarındaki çekilen ilk filmler, bu ülkeye gelen yabancı yönetmenlerin çevirdikleri belgesellerle ya da yabancı ortaklıkların temsilcileri, acenteleri olarak kimi önemli olayları saptayan azınlıkların çevirdikleri haber filmleriyle sınırlı kalmıştır (Özön, 1995: 19). Osmanlı İmparatorluğu'nda yerli film yapımcılığı ise 1907'de Makedonya'da faaliyetlerine başlayan Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler ve 1899 yılında Osmanlı Ordusu'nu şanına yakışır bir surette filme almak için Yıldız Sarayı'na teklifte bulunan (ancak bu teklifi o dönem için kabul edilmeyen) Sigmund Weinberg tarafından gerçekleştirilmiştir. II. Meşrutiyet'in ilanından I. Balkan Savaşı'nın sonuna kadar geçen süreçte Makedonya'da Manaki Kardeşler; İstanbul'da Weinberg tarafından filmler çekilmiştir. Bunların arasında en önemlisi, siyasi ve tarihi açıdan oldukça önemli olan Sultan Reşat'ın 1911'de gerçekleştirdiği Rumeli seyahatinin filmi olmuştur. Weinberg seyahati filme alırken Manaki Kardeşler de Manastır durağında Sultan'ın ziyaretini filme almışlardır (Özuyar, 2017: 146-157).

Manaki kardeşlerden sonra ülkemizde ilk yerli filmler Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, ardından gelen düşman işgali ve ulusal direniş hareketinin yer aldığı çalkantılı zamanlarda gerçekleşmiştir. Osmanlı Devleti özellikle I. Dünya Savaşı döneminde sinemanın kitleleri etkileme gücünün farkına varacak ve sinemayı devlet eliyle kurumlaştırma girişiminde bulunacaktır.

Sinemanın bir eğlence olmasının yanı sıra kitleler üzerinde etkili bir propaganda aracı olduğu I. Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı Devleti'nce de anlaşılmış, devlet eliyle propaganda faaliyetleri de gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın çektiği Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı aynı zamanda topraklarımızdaki kimi sinema tarihçilerine göre ilk film olarak kabul edilir.¹³ Bu film, Osmanlı devletinin İttifak devletleri yanında Birinci Dünya Savaşı'na girmesini izleyerek, Yeşilköy'de Rusların, tarihimizde 93 Harbi olarak anılan ve Türklerin yenilgisiyle sonuçlanan 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaşı'nın hatırasını canlı tutmak üzere diktikleri anıtın yıkılmasını izleyen belgesel bir filmidir (Onaran, 2013: 14).

1915 yılında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Almanya'yı ziyareti sırasında görüp, Osmanlı'da da kurulmasını emrettiği Merkez Ordu Sinema Dairesi sinemaya yönelik ülkemizdeki ilk resmi kurum olmuş, bu kurum film yapıcılığının devlet eliyle başlatılmasına vesile olmuştur (Çakıcı, 2008: 276). Dairenin başına getirilen Sigmund Weinberg Türk-Rumen savaşı nedeniyle tepki göreceği gerekçesiyle bu görevde bir yıl kadar kalabilmiş, yerine getirilen Fuat Uzkınay öncülüğünde dairenin kapanacağı 1918'e kadar belge niteliğinde filmler çekilmiştir. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin 1917'de kurulan sinemacılık kolu da Türk sinemasında film yapan ilk kurumlardan birisidir. Mondros Ateşkesi'nin ardından bu iki kurumun çalışmaları durdurulmuş eldeki sinema malzemeleri 1919'da bir kararname ile Malul Gaziler Cemiyeti'ne (Malûlin-i Guzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti) devredilmiştir (Hıdıroğlu, 2019: 86).

1916'da Weinberg ve Uzkınay tarafından çekilmeye başlanan, savaş nedeniyle 1918'de gösterime girebilen *Himmet Ağa'nın İzdivacı* ilk konulu film olmuştur.¹⁴ 1914'ten 1921'e, Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'deki ilk yönetmenlik denemesi olan filmi *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'a kadar altı tane uzun veya orta konulu film ve sayısız kısa veya belgesel filmler çekilmiştir (Scognamillo, 2003: 27). Malûl Gaziler Cemiyeti

¹³ Ali Özuyar'a (2017) göre; Rakım Çalapala'nın *Filmlerimiz* (1946) adlı kitapçığındaki yazısına ve Nurettin Tilgen'in *İlk Türk Operatörü* (1954) adlı eserlerine dayanan Nijat Özön de Uzkınay'ı ilk Türk sinemacısı, bu filmi de ilk Türk filmi olarak değerlendirmiştir. Burçak Evren, Giovanni Scognamillo ve Ağâh Özgüç gibi tarihçiler de bu veriye dayanmıştır. Burçak Evren'in ortaya çıkmayan bu film üzerine yazdığı *İlk Türk Film Üzerine Kuşkular* (1984) başlıklı makalesiyle söz konusu filmin varlığı sorgulanmaya başlanmıştır. Bu nedenle Özuyar Osmanlı İmparatorluğu'nda film yapım sürecini, Uzkınay gibi, birer Osmanlı vatandaşı olan Makedonyalı Manaki Kardeşler'in 1907 yılında büyükanne Despina'nın yün eğirirken alındığı filmle başlattıklarına dikkat çeker (s.175-176).

¹⁴ Özgüç (1993: 15) ve Teksoy (2007: 12) ise "Himmet Ağa'nın İzdivacı" filminin gecikmesi nedeniyle seyirci önüne çıkan ilk uzun metrajlı ve konulu filmin Sedat Simavi'nin *Pençe* (1917) adlı filmi olduğunu öne sürerler.

sinema birliği, işgal altındaki bir ülkenin sineması olduğunu unutmamış, ilk hikâyeli uzun film olan *Mürebbiye*¹⁵’ye başladıktan üç ay sonra ara verilmiş, işgale karşı girişilen protesto gösterileri filme alınmıştır (Özön, 2013: 61).

Türk sinemasında ilk özel yapım evi 1922’de Şakir ve Kemal Seden kardeşler tarafından kurulan Kemal Film olmuştur. Muhsin Ertuğrul bu şirketin yönetmeni olarak işe başlamıştır¹⁶. Ertuğrul İstanbul Şehir Tiyatroları oyuncularını ve görüntü yönetmeni Cezmi Ar ile tiyatral filmler çekmiştir. Nijat Özön (1995: 21) bu dönemdeki sinema çalışmalarının, Türkiye’nin en ünlü tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul ve o zamanki tek ödenekli tiyatro olan Darülbeyti/İstanbul Şehir Tiyatrosu kadrosunun tekelinde bulunması nedeniyle bu dönemi “Tiyatrocular Dönemi” olarak nitelendirmiştir. 1924’te film yapım işlerini bırakıp film ithalatı işlerine başlayan Kemal Film’in ardından 1928’de kurulan İpek Film dışında 1939 yılına kadar başka film yapım şirketi meydana çıkmamıştır.

Bu dönemde sermaye, teknik olanaklar kısıtlı ve kalifiye personel azdır. Bu nedenle sektörleşme, örgütlü bir yapı oluşumu gerçekleşmemiştir. Anadolu’nun pek çok bölgesinde elektrifikasyon sorunu olması nedeniyle film gösterimleri yalnızca büyük illerde gerçekleştirilmektedir. Film üretiminin kısıtlı olması nedeniyle başta Hollywood filmleri olmak üzere yabancı filmlerin gösterimleri yaygındır. Yine bu dönemde, yerli film üretiminin oldukça az olması nedeniyle sinema dergileri içerik olarak, az da olsa yerli sinema ile ilgili haberlere, röportajlara ve taşradaki sinema faaliyetlerine, Avrupa ve Hollywood sinemalarına yer vermişlerdir (Özuyar, 2008: 140). Bununla birlikte basında gösterimlerle ilgili ilanlar, sinemada salon adabına ilişkin bilgilendirmeler verilmektedir (Saydam, 2020: 46). Bu nedenle Avrupa ve Amerika’da olduğu gibi yerli sinemayı seyirciler için çekici kılacak basın ve magazin desteği ortamı da oluşmamıştır.

Bu dönemdeki devlet politikasına bakıldığında devletin sinemayı Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gibi kurumlarla harekete geçirdiği,

¹⁵ İşgal kuvvetlerince Anadolu’da gösterimi yasaklanan *Mürebbiye* filmi aynı zamanda yasaklanan ilk Türk filmi olarak tarihe geçmiştir. İstanbul’daki Kuva-yi İtilâfiye Başkumandanı İngiliz General Wilson, komutayı Fransız General Franchet’e devretmiş, General Franchet, işgal ettikleri ülkenin sinemalarında şehvet düşkün, düşük ahlaklı bir Fransız görmekten oldukça rahatsız olmuştur. General, “Fransızlar küçük düşürülüyor” gerekçesiyle filmin gösterilmesine çeşitli zorluklar çıkartmış ve filmin Anadolu’ya gönderilmesini yasaklamıştır (Özuyar, 2007: 30).

¹⁶ Muhsin Ertuğrul’un uzunca bir süre Türk Sinemasının tek yönetmeni olması pek çok tartışmaya kapı aralamıştır. Ertuğrul’un sinemasına yönelik tartışmalar için bkz. Onaran, A. Ş. (2013). *Muhsin Ertuğrul’un Sineması* (2. Basım). İstanbul: Agora. İçinde: 269-271.

sinemayı devlete vergi sağlayan bir unsur olarak değerlendirdiği, yanı sıra tehdit olarak görülmesinden dolayı 1934'te Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu, 1939'da Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetim Yönetmeliği gibi sansür ve denetleme faaliyetlerinde bulunduğu söylenebilir. Sansür ve denetleme mekanizması ise uzun yıllar Türk sinemasının kabusu haline gelecektir. Teksoy'a (2007) göre bu dönemde ortaya çıkan kanun ve yönetmelikler 1960'larda ortaya çıkacak popüler Yeşilçam sineması genel çizgisi dışına çıkmayı deneyen her türlü girişimi engellemiştir. Bu uygulamalar 2004 yılında yürürlüğe giren "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" ve bu yasa uyarınca 2005 yılında çıkarılan "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik" ile son bulacaktır (s.34-35)¹⁷.

Abisel (2005: 63) 1928-1938 döneminde sinema endüstrisinin ülke açısından yetersizliklerinin ve gereksinimlerinin farkında olduğunu anlaşıldığını belirtir. Bu dönemde kısa tanıtıcı, öğretici filmlerle haber içeriği olan filmlere daha çok eğilen siyasal iktidarlar uzun filmlere ilişkin kesin bir tutum takınmamış ancak yerli filmlerden memnuniyetsizlik belirtilmiştir.

2.3.1.2. Geçiş Dönemi (1939-1950)

1939'da *Taş Parçası* adlı filmi çeken Faruk Kenç'in, yönetmen Muhsin Ertuğrul'un "tek yönetmen"liğine son vermesi ile sinemanın kendine has yapısını layıkıyla kullanacak sinemacı Lütfi Ö. Akad'ın 1949'da ilk filmini çekmesi arasındaki döneme Geçiş Dönemi adı verilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı bu dönemde dünyada ve Türkiye'de film üretimi de sekteye uğramıştır. Türk sineması 1938'de iki, 1939'da üç film, aynı yıl savaş patlamadan önce çevrilmeye başlanan filmlerin tamamlanmasıyla 1940'ta beş film ortaya koyup yeni bir atılım yapmaya hazırlanırken savaşın patlak vermesi

¹⁷ 2010'lu yıllarda ise çeşitli sansür tartışmaları yaşanmıştır. Bunlardan biri 2014 yılında 51.si düzenlenen Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali kapsamında gösterilecek "Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek" adlı belgeselle alakalı olmuştur. Documentarist, İstanbul Film Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali'nde gösterilen Gezi belgeseli Antalya Altın Portakal Film Festivali ön jürisi tarafından belgesel yarışmasına seçilmesine rağmen TCK'nın [Türk Ceza Kanunu]125. ve 299. maddelerine aykırı ifade ve içerik ihtiva ettiği gerekçesiyle yarışma programından çıkarılmış, sinema camiası ile festival yöneticilerinin karşı karşıya gelmesine neden olmuştur (<https://www.cnnturk.com/haber/kultur-sanat/sinema/altin-portakalda-gezi-sansuru> Erişim Tarihi: 12 Temmuz 2021).

nedeniyle film sayısındaki artış savaşın ilerleyen yıllarında azalmıştır. Bu dönemde film ithalatında da bir değişiklik yaşanmıştır. Savaş öncesinde Avrupa'dan ve Amerika'dan gelen filmler birbirlerine yakın oranlarda iken savaşla birlikte bu oranlar değişmeye başlamış, Amerikan filmleri Türkiye sinemalarında daha çok yer almıştır. Savaş nedeniyle Amerikan filmlerinin Mısır üzerinden gelmesi sonucunda 1938-1944 yılları arasında Mısır filmleri de Türkiye'de dağıtılmıştır. Bu ülkenin kültürüne ve filmlerde işlenen konulara aşina olan Türk seyircisi için Mısır filmleri bir moda olmuştur (Özön, 2013: 126).

Türk sinemasında üretimin artmasını sağlayacak gelişmelerden biri bu dönemde yaşanmıştır. İpekçiler'in çabasıyla 1948 yılında kabul edilen Belediye Gelirleri Yasası'yla birlikte programı tamamıyla yerli filmlerden meydana gelen herhangi bir salonda, belediye eğlence vergisi daha düşük olarak alınmaya başlanmıştır. Yerli ve yabancı filmlerden %70 oranında alınan bu vergi, yasayla birlikte yabancı filmler için sabit tutulmuş, yerli filmler için %25 olarak uygulanmıştır. Bu düzenleme yabancı sinema karşısında Türk sinemasının devlet tarafından kollanmasına ve dolaylı olarak gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu yasadaki sonra yerli film yapımcılarının ve yapımlarının sayısı da artmıştır (Yaylagül, 2018: 21).

Belediye Gelirleri Yasası'nın yerli üretimi teşvik etmesinin yanında Geçiş Dönemi yıllarında sinema endüstrisinin kurulması gerektiği düşüncesine yol açan birtakım gelişmeler söz konusu olmuştur: Film ithalatıyla uğraşan birkaç şirketin film yapımına girişmeleri, filmlerin dublajları için stüdyoların kurulması, nitelikli teknik elemanların çoğalmaya başlaması, arada bir ortaya çıkan yerli filmlerin gördüğü rağbet, Mısır filmlerinin ilgi uyandırmalarının yanı sıra sinemalarımızda fazlaca yer almalarından dolayı tepki çekmesi... (Özön, 2013: 221).

Bu dönemin önde gelen sinemacıları Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu gibi isimler olurken, bir grup da Muhsin Ertuğrul ekolünden yetişen, Ertuğrul'un tiyatral sinemasını devam ettiren Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hadi Hün, Kâni S. Kıpçak, Sami Ayanoglu, Suavi Tedü, Cahide Sonku gibi isimler olmuştur.

Bu dönemin sinemacıları bir önceki sinemacılara göre daha eğitilidirler. Bahsi geçen sinemacılar doğrudan sinema sanatına ilişkin eğitim almamışlar, bunun yerine

Fransa Almanya, Amerika gibi ülkelerde ses, fotoğraf, fotoğraf yönetmenliği gibi teknik mesleki eğitim alan sinema eğitimi görmüşlerdir. Daha çok zanaatkâr olarak yetişen sinemacılar bu nedenden dolayı yönetmen olarak çok yenilikçi olamamışlardır (Özön, 2013: 149).

Bu dönemdeki endüstrileşmenin göstergelerinden biri de sinemacıların bir araya gelerek meslek örgütü kurmaları olmuştur. 1946 yılında sinemacılar ilk kez örgütlenmişlerdir. Faruk Kenç, Turgut Demirağ gibi isimlerinde aralarında olduğu sinemacılar bağımsız ve sivil örgüt olan “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti”ni kurmuşlar, akabinde ikinci örgüt “Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti” kurulmuştur (Özgüç, 1990: 51).

2.3.1.3. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Bu dönemde elektrifikasyonun Anadolu’da yaygınlaşması, ulaşım ağının ülke çapında geliştirilmesiyle birlikte sinema salonlarının sayısı artmıştır. Vergi indirimi teşvikinin meyvelerini verdiği bu dönemde yerli film yapımında ve seyirci sayısında büyük bir artış yaşanmıştır.

1950’de seçimle iktidara gelen Demokrat Parti (DP) döneminde Türkiye NATO [Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü] ve diğer uluslararası kuruluşlara dâhil olarak Batı ile bütünleşen bir siyaset izlemiştir. 1950’ler Türkiye’nin Amerika ile yakınlaştığı ve “Küçük Amerika” olma sevdasının revaçta olduğu günlerdir. Marshall Planı ile Amerika’nın safına geçen Türkiye’de Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa ülkelerinden gelen filmlere sansür uygulanmış, ortaya çıkan boşluk Amerikan filmleriyle doldurulmuştur (Onat, 2008: 472). Bu dönemde Amerika ile gelişen yakın ilişkiler Türk sinemasına da etki etmiştir. Bunlardan biri Hollywood star sineması sisteminin ülkemize kazandırılması olmuştur.

Geçiş Dönemi’nde başlatılan çalışmalardan biri de tiyatro dışından oyuncuların sinemaya kazandırılması olmuştur. Filmlerde tiyatro havasından kurtulmak için yapılan bu uygulama Sinemacılar Dönemi’nde yaygınlaşacaktır. Özellikle Amerikan dev film şirketlerinin servis yaptığı reklam materyalleriyle beslenen Yıldız Dergisi’nin 1951 yılında gerçekleştirdiği yarışma ile sinemaya Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Mahir Özerdem gibi yıldızların kazandırılması sağlamıştır. Ayhan Işık Türk sinemasının

gerçek anlamda “ilk büyük yıldızı” olacak ve Türk sinemasına Amerikan sinemasına özgü star sistemini getirecektir (Özgüç, 1990: 55).

Bu dönemin önde gelen isimlerinden biri Lütfi Ömer Akad’tır. Lütfi Akad’ın 1949 yılında gerçekleştirdiği ilk filmi “Vurun Kahpeye” beklenmedik düzeyde bir başarı elde eder. Faruk Kenç gibi tiyatro dışından gelen Akad 1952’de gerçekleştirdiği “Kanun Namına” adlı filmdeki özgün anlatımı ve sinema dilini kullanması nedeniyle Türk sinemasında bir dönemeç oluşturacak, sinemacılar kuşağının öncülerinden biri haline gelecektir (Özgüç, 1993: 20). Akad’ı izleyen Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden ve Memduh Ün gibi yönetmenler de onun gibi bir sinema anlayışına sahip olacaklar; kamerayı ve kurguyu sinema diline uygun bir şekilde kullanacaklar, sahne düzenlemesi, konu seçimleri, oyuncu kullanımları tam bir sinema duygusu vermeye başlayacaktır.

Sinemacılar Dönemi’nde yabancı filmlerden yapılan uyarlamalar azınlıkta kalmaya başlamış, yerli kaynakları kullanma çabaları yalnızca roman, öykü ve oyun uyarlamalarıyla sınırlı kalmamış, başka türlerde de kendini göstermiştir. Bu dönemde ayrıca izleyiciye yakınlaşmak için çeşitli denemeler yapılmış; belirli furyalar kopmuş, belirli türler (tarihsel film, Kurtuluş Savaşı filmi, köy filmi) büyük oranda istismar edilmiştir (Scognamillo, 2003: 120-122).

1960 darbesinin ardından gelen 1961 anayasasıyla birlikte sinemacılar toplumsal sorunlara el atmaya başlamışlardır. 1960’lı yıllarda Fransa’daki toplumsal olaylardan sinemacılarımız da etkilenmiş ve ekonomik sorunlar, iç göç, işsizlik, toplumsal dönüşüm, kentleşme gibi konuları filmlerinde ele almaya başlamışlardır. Böylelikle sinemamızda bir dizi akım oluşturma çabalarına el veren bir atmosfer de meydana gelmiştir. 1961’lerde “toplumsal gerçekçilik”, 1964’lerde “ulusal sinema”, 1970’lerde ise “devrimci sinema” ile “milli sinema” akımları ortaya çıkmıştır. Metin Erksan’ın “Gecelerin Ötesi” “toplumsal gerçekçilik”, Halit Refiğ’in “Gurbet Kuşları” “ulusal sinema” ve Yücel Çakmaklı’nın “Birleşen Yollar” “milli sinema”nın “ilk örnekleri” olmuştur (Özgüç, 1990: 89). Sinemamızda görülen bu hareketlilik Coşkun’a (2009) göre esaslı birer sinema akımı olamayacaktır. Ortaya atılan bu kavramlar daha çok filmlerin konularına dayanılarak ortaya atılmış bir sınıflandırma şeklindedir. Bu hareketlilikle diğer ülkelerde olduğu gibi öz ve biçim olarak sinemaya bir yenilik

getirmezler, eskiyi tam anlamıyla reddetmezler, başka arayışlara yönelimi ifade etmezler, en önemlisi de; düşünsel anlamda bir ideoloji taşıma, diğer sanat dallarını etkileme ve toplumun gidişatında söz sahibi olma gibi akım özelliklerini göstermezler. Bu nedenle ortaya çıkan bu oluşumları bir moda veya furya olarak nitelemek daha doğru bir yaklaşımdır. Batı sanatlarının ülkede kısa bir geçmişi olması, toplumda meydana gelen büyük çaplı değişimlerin-olayların sanatlara yansımaması, ortaya atılan kuramların yalnızca sinema sanatını kapsamaması, Batı ile Doğu arasında kalan Türkiye’de değerler karmaşasının yaşanması Türkiye’de sinema akımlarının oluşmamasının nedenleri olmuştur (s.8-15).

1940’lı yılların sonundan başlayıp 1980’lerin sonuna kadar sürecek Yeşilçam sineması ailelerin de boş zaman etkinliği olarak sinemaya gittiği 1960-1970 yılları arasında en verimli dönemini yaşar. Yoğun bir üretim dönemine sahne olmasından ve bu dönemde seyircinin üretilen filmlere yoğun bir ilgi göstermesinden dolayı bu yıllar “Altın Çağ” olarak adlandırılmıştır. Adını film şirketlerinin toplanmaya başladığı Yeşilçam Sokağı’ndan alan Yeşilçam sineması bir sokak adı tanımlamasını aşmış, bu dönemin film üretim ilişkilerine, anlatı kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye odaklı popüler sinemanın üretildiği üretim anlayışına işaret etmiştir (Kirel, 2005: 179-181). 1960-1970 yılları arasındaki on bir yıllık dönemde yılda ortalama 179 film üretilmiştir. Bunların arasında 245 filmle en çok üretimin gerçekleştiği yıl 1966 yılı olmuştur. Seyirci ilgisinin yavaş yavaş kaybolacağı 1970’li yılların başında da üretim sayısı oldukça yüksektir. 1972 yılında çekilen film sayısı 312’ye ulaşır. (Özgüç, 2014). Yılda 90 milyon izleyici sayılarına ulaşılan bu dönemde sadece ithalatçılık-işletmecilik yapan kimi şirketler de yerli film üretimine geçmişler ve ithal film işini tamamen bırakmışlardır (Işığın, 2018: 94). Seyircinin Türk sinemasına yoğun ilgisine ve taleplerine yetişmeye çalışan sinemacılar seri üretim gerçekleştirmek zorunda oldukları için bu filmlerde belirli formülleri düzenli olarak kullanmak zorunda kalmışlardır. Bunun yanında sansür uygulamalarının tüm hızıyla devam etmesi melodram ve komedi filmlerinin yaygın bir şekilde üretilmesine neden olmuştur. Bu nedenle seyircinin beğenisini geliştireceği ve kendisine soru sorduracağı türde filmlere pek rastlanmaz. Film öykülerinin yapıları gelenekselleşmiştir. Karakterler, diyaloglar, çok tutulan film konuları ve temaları da bu gelenekselleşen yapının dışına pek çıkmaz (Kirel, 2005: 175).

Bu dönemdeki üretimin hızını karşılamak için yeterli sermayenin ve devletin katkısının olmayışı film yapımcılarını farklı bir kaynak arama yöntemine itmiştir. Önceleri şirket temsilcisinin görevli olarak filmin oynadığı kentlere giderek filmi belirli bir yüzdeyle işlettiği, hasılatını toplayıp İstanbul'daki şirkete getirdiği (Kirel, 2005: 104), bu paradan kazanılan kısmın bir sonraki film için sermaye olarak işletildiği bir sistem vardı. Bu dönemde filmlerin dağıtımına yönelik bir girişim olarak başlamış olsa da, üretim aşamasında da belirleyici bir unsur haline gelen, bölge işletmeciliği olarak ifade edilen yeni sistemle paralar avans usulüyle bölge işletmecilerinden toplanarak İstanbul'daki yapımcılara ulaştırılmış ve yapılacak filmler için sermaye oluşturulmaya başlanmıştır. Film çekilmeden önce maliyetin karşılanmasını sağlayan bu sistemde filmin gişe hasılatıyla kâra geçileceği varsayılmıştır. Film çekildikten sonra bölge işletmecisine teslim edilip, paranın geriye kalan kısmı alınmıştır. Bu sistem Anadolu'nun çeşitli kentlerine kurulan bölge işletmelerince gerçekleşmektedir. Özellikle 1960'lı yıllarda etkili olmaya başlayan ve uzun yıllar varlığını sürdüren bölge işletmeleri, ülke bazında çeşitli işletme bölgesine ayrılmıştır: İstanbul, İzmir, Ankara, Adana, Samsun, Zonguldak, Marmara. Bu bölgelerin sorumluluğu altında olan alt bölgeler olan şehir ve ilçelere dağıtım yapılmıştır. Bu sistemle birlikte sermaye sahibi olan bölge işletmecilerinin film yapımında seyircilerin taleplerini dikkate alınmasını sağladıkları görülür. Dolayısıyla filmin yapımı belirli istekler doğrultusunda gerçekleşmiştir: Belirli oyuncuların filmlerde oynaması için şart koşulması, böylelikle star sisteminin gelişmesi ve buna mukabil oyuncuların ücretlerinin yükselmesi, oyuncuların halkın beğendiği rollerin dışındaki rolleri kabul edememeleri, ilgi gören filmlerin benzerlerinin istenmesi gibi durumlar görülmeye başlanmıştır (Gümüşkemer, 2020: 31). Bununla birlikte her bölgeden kendine has türde film talepleri gelmektedir: İstanbul salon filmleri ve burjuva karakter hikâyeleri beklerken, Karadeniz'de tarihi macera filmleri, Ege'de eşkıya filmleri ve Anadolu'da melodramlar tutulabiliyordu (Akser, 2018: 62).

Bölge işletmeciliği sisteminin çeşitli aksaklıkları da bulunmaktaydı. Filmin gişede beklenenin üzerinde olması durumunda kârın belirli bir yüzdesini yapımcıya vermesinin mümkün olmaması nedeniyle kazancın sinema sektörüne dönememesi; salon sahibinden, işletmeciden başlayan, set işçisine dek uzanan bono, çek ve senet kullanımının yaygınlaşması nedeniyle senet kırıncılarının komisyon karşılığında yüksek

kazançlar elde etmesi (Abisel, 2005: 107-109), böylelikle çalışanların kazancından kesilmesi bu aksaklıklardan bazılarıdır. Sonuç olarak, kazancın çek-senet tefecileriyle paylaşılması, kazancın sektör dışına harcanması, sinema sektörünün uzun vadeli düşünülmeyip yatırımların yapılmaması, sektördeki bu gibi sorunlar için çözüm üretecek ve düzen sağlayacak politikanın oluşmaması oturaklı bir endüstrinin oluşmasının önünde engel teşkil etmiştir. 1970’li yıllarda televizyonun yaygınlaşması, siyasal-ekonomik ortamdaki istikrarın azalması gibi nedenler sadık sinema izleyicisini salonlardan uzaklaştırmış, bu da sinema salonlarının büyük bir kısmının kapanmasına, film üretiminin durma noktasına gelmesinden dolayı birçok film yapım şirketinin feshedilmesine ve bölge işletmeciliği sisteminin de sona ermesine neden olmuştur (Özalp, 2013: 34-35). 1970’lerde geleneksel seyircisini kaybeden Türk sineması bu dönemde çoğunlukla erotik komedi tarzındaki filmlere yönelmiş, göçle birlikte kent yaşamına uyum sağlamakta zorluk çeken ve ‘lumpen’ tabir edilen kesime göre film yapar hale gelmiştir (Gümüşkemer, 2020: 44).

Sektördeki tüm bu gelişmelere karşın yapılan filmlerin çok azı yurtdışına pazarlanabilmiştir. Işığın’a göre (2018) bunun iki nedeni vardır. Birincisi, yurtdışında film dağıtımını gerçekleştirebilecek uluslararası dağıtımıcılar hali hazırda ülkemizdeki film piyasasına hâkimlerdi ve yerli sinemacılar kendi ülkelerinin pazarlarına bile bu dağıtımıcılar tarafından giremiyorlardı yurtdışına açılmaları daha da zor olacaktı. İkinci neden ise üretilen bu filmler içerik bakımından son derece yerel nitelikler arz etmekteydi. Yaygın bir şekilde dağıtılabilmeyen en uygun yolu film festivallerinde yer almaktan geçiyordu (s.94).

Bu dönemde akımların ve popüler filmlerin dışında, sanat sineması anlayışıyla filmlerin çekilmeye başladığı görülür. Alp Zeki Heper ve Atilla Tokatlı Avrupa sineması ile yabancılaşmış bireysel ve gerçeküstü-soyut estetik psikolojiyle ilgilenmişlerdir (Akser, 2012: 39). Alp Zeki Heper 1966’da kendi imkânlarıyla gerçekleştirdiği *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* filmi sansür kurulları ve mahkemelerce dağıtımını yasaklanarak engellenmiştir. Heper’in sonraki iki filmi de sansüre takılınca filmlerini evinin önünde yakmıştır. 1960’da *Denize İnen Sokak* adlı filmi Venedik, Karlovy Vary ve Locarno gibi festivallerde gösterilen Atilla Tokatlı ise aradığı desteği bulamamış ve sinemayı bırakmıştır.

Bu dönemden başlayarak, ilerleyen yıllarda da Avrupa sanat sinemasını temel alan filmler yapılacaktır. Bu filmler popüler filmlerde olduğu gibi genel bir seyirci kitlesine hitap etmeyecek, yönetmenlerinin daha çok Avrupa sanat sinemasını temel alarak gerçekleştirecekleri estetik denemelerinin bir parçası olacaktır. Bu sinemacılar eğitilmiş, kentli ve elit sanatçılardan oluşacaktır. Filmlerinin hedef kitlesinin sinemayla daha kuramsal ve estetik boyutta ilgilenen seyircilerden oluşması, sansürün bu tür filmler üzerinde de yoğun bir şekilde görülmesi, sinemanın genel bir kitleye hitap eden ve kâr üzerine kurulan bir sektör olması gibi etkenler nedeniyle bu tür filmler halk tarafından yaygın olarak benimsenemeyecektir. Bu sinemanın karşısındaki en büyük engellerden biri de Yeşilçam film endüstrisinin bu tür filmlerle tezat bir yapıda olmasıdır. Bu nedenle bu tür filmler sektörden dışlanmıştır. Bazı film yapımcıları genç yönetmenlere destek verse de, sinema salon sahipleri ve dağıtımcılar popülist filmleri tercih edip bağımsız yapımlara kapılarını kapamışlardır (Akser, 2012: 37).

2.3.1.4. Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1990)

1970'li yıllar Türkiye'de siyasi ve ekonomik çalkantıların yaşandığı bir dönemdir. 1970'te Türk lirasının devalüe edilmesi, 1971'deki askeri muhtıra ile 1961 Anayasasının sağladığı sosyal hakların kaybı, daha baskıcı ve otoriter bir siyasal rejimin gelişi, dünyadaki petrol krizi, 1974'teki Kıbrıs Barış Harekâtı ve sonrasında Amerika ambargosunun gelişi, döviz sıkıntısı, sağ sol çatışmaları gibi pek çok olayın yaşandığı bu yıllarda film yapım maliyetleri de artmış pek çok film yapım şirketi kapanmak zorunda kalmış, sinema izleyicisi evlerine, televizyonlarının başına geçmiştir. Sinemalarda ise daha ucuza mal edilen seks ve macera filmleri çekilmeye başlanmıştır.

Nijat Özön (1995) Genç/Yeni Sinema Dönemi'ni tanımlarken bir önceki kuşak Sinemacılar Dönemi'nin Lütü Akad ve Atıf Yılmaz dışındaki ilk ve ikinci kuşak sinemacılarının eskidiğini ve yaşlandığını, Yılmaz Güney'le birlikte yeni bir sinemacılar topluluğunun belirdiğini, böylelikle Türk sinemasının üçüncü dünya sinemalarının en önünde uluslararası başarı kazandığını ileri sürer. Bunlara karşın Türk sineması 1980'lerde ölüm kalım savaşı denilebilecek bunalımlı bir döneme girecektir (s.36).

Yılmaz Güney ve ardından ilk veya ikinci filmlerini yapmaya başlayan sayıları bir düzineyi aşan sinemacılar geleneksel Yeşilçam sinemasının dışında ve buna karşıt bir yapıda eserler vermeye başlayacaklardır. Bir önceki dönemden gelen Lütfi Akad, Atıf Yılmaz bu dönemde de oldukça aktiftirler. Bu dönemde öne çıkan sinemacılar şöyledir: Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Tunç Okan, Tevfik Başer, Korhan Yurtsever, Tuncel Kurtiz, Yusuf Kurçenli, Yavuz Turgul, Başar Sabuncu, Nesli Çölgeçen, Zülfü Livaneli. Bu sinemacılarla birlikte Sinematek Derneği'nin gösterilerini takip eden, televizyonun başlangıçta nitelikli film, dizi ve belgesellerini izleyen, sinema dergileri yazan-okuyan bir izleyici topluluğu ortaya çıkmıştır. Bu kuşaktaki sinemacılar arasında yurtiçinde ve yurtdışında üniversitelerde sinema okuyan, televizyona belgesel ve reklam filmi çeken sinemacılar da eklenmiştir. Bu sinemacılar sinemadan uzaklaşan seyircileri salonlara geri getirmek ve yeni izleyicileri sinemaya çekmek için nitelikli filmlere ağırlık vermek zorunluluğu duymuşlardır. Bu amacı gerçekleştirmek için iyi senaryonun, sıkı ön çalışmaların, işbirliklerinin peşine düşmüşler, oyuncu ve mekân seçiminde, görüntü, dekor, giysi, aydınlatma, müzik, seslendirme, kurgu, laboratuvar gibi teknik konularda asgari düzeyi koruyarak başarılı sonuçlara ulaşmışlardır (Özön, 1995: 37-38). Aynı zamanda bu sinemacıların filmleri uluslararası film festivallerinde ülkemizi temsil etmişler, çok sayıda ödül kazanmışlardır. Fakat bu dönemde yurtdışındaki uluslararası festivallere katılan Türk filmleri için denetimden vize almak pek kolay olmamıştır. Özellikle tehlikeli olarak görülüp yasaklanan politik filmler bundan en çok etkilenenler olmuştur. Cannes'da 1982'de Altın Palmiye kazanacak Yol filmi gibi kimi filmlerin yasaklandığı için yurtdışına kaçırılarak çıkarıldığına dair rivayetler de bulunmaktadır. Bununla birlikte, dünyada film festivalleri artık önemli birer pazar haline gelmesine rağmen devletin gerekli ilgiyi göstermediğine ilişkin tepkiler ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri, 1985'te Berlin Film Festivali'ndeki bir yarışmada jüri üyeliği yapan Onat Kutlar'ın bir röportajında yer almaktadır. 1985 yılında gerçekleştirilen Berlin Film Festivali'nde pek çok ülkenin sinemasını tanıtan stantlar yer alırken Türkiye standı açılmamıştır. Festivale katılan sinemacılar film marketlere katılan ülkelerin stantlarında filmlerin satıldığını görürler, burada Türk standının açılmaması nedeniyle sinemamızın ciddi kayıplara uğradığını düşünürler. Kutlar film festivallerinde film yönetmenlerinin bireysel çabalarıyla mücadele ettiklerine dikkat çeker. Ardından şu yorumu yapar:

“Yıllarca bazı kişiler bu filmler ülkemizi yanlış tanıtıyor dediler. Hiçbir ülkenin sineması ortalığı, ülkelerini güllük gülistanlık göstermiyorlar. Sanatçının elbette eleştirel bir bakışı vardır. Bu anlamda Türk sinemasının dışa tanıtımı engellendi” (Kutlar, 2018: 231).

Genel olarak filmlere bakıldığında toplumsal-ekonomik-siyasal bir tabana oturtulduğu görülür. Feodal yapının ortaya çıkardığı sorunlar, toprak mülkiyeti, geleneksel toplum yapısı, toplumda kadının yeri, kentlerde gecekondulaşma, emekçilerin bilinçlenmesi, ruhsal durumlar, cinsellik gibi konular çokça işlenmiştir. Buna karşın filmlerde siyasal sinemanın cilvesi olarak sık sık şematizme düşülmesi, söylemlerin sloganvari boyuta varması; abartılı, kaba çizgilere sahip karakterlerin oluşturulması; didaktik bir tutumun ağır basması; egzotizmin vurgulanması; kimi zaman da teknik gösterilere sığınılması bu dönemdeki filmlerin problemleri olmuştur (Özön, 1995: 39).

Ali Karadoğan (2018: 334-335) bu dönemin Genç/Yeni sinema olarak adlandırılmasının nedenini 1960’ların mesafeli politik yapısına karşın politik eylemin açıkça ifade edilmeye başlanmasında aranmasını işaret eder. Bu filmlerin öznellik çerçevesinin oluşumunda yönetmenlerin kendi kişisel düşüncelerinin de anlatıya dahil olduğu görülmektedir. Bu eğilimi *Bir Gün Mutlaka*, *İzin*, *Demir Yol*, *Maden* gibi filmlerde açıkça görmek mümkündür. Bu filmler sınıf meselesini görünür hale getirmeye çalışmışlardır, bu nedenle tarafsızlık gibi iddiaları yoktur, tersine sinemayı belirli ölçülerde sınıf mücadelesine bir araç olarak kullanmışlardır.

1980’li yıllarda Yılmaz Güney’in kendi ülkesinde yasaklı olması, sürgünde yaşamak zorunda kalması nedeniyle bu dönemin sinemacılarını daha tedbirli ve içe kapanık hale getirir. Bu dönemin en öne çıkan yönetmeni Ömer Kavur olmuştur. Seyircinin taleplerini pek dikkate almadan farklı bir estetik anlayışıyla filmlerini çeker. Bu dönemin sinemacıları da genel olarak onun yolunu izlerler ve modern hayatın yabancılaşmış bireylerini anlatan filmler çekerler. Psikolojik travmaların anlatımı öne çıkar (Akser, 2012: 38).

Türkiye’de sanat filmlerine asıl yöneliş 1980’li yıllarda gerçekleşmiştir. Bunun nedenlerinden biri, Begeç’e (2017) göre önceki yıllarda TSD’nin ve 1982’den itibaren de İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın (İKSV) düzenlemeye başladığı, şimdiki adıyla

Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin etkisidir. TSD ve İKSV seyirciyi ve seyircinin sanat zevkini eğiterek yeni bir izleyici topluluğu oluşturmuştur (s.62-63). Bununla birlikte, 1975-76 yıllarında Türkiye'de sinema eğitiminin üniversitelerde başlaması da, sonraki yıllardaki sinema anlayışı için önemli bir basamak olmuştur (Güçhan, 1992: 92). Bu dönemdeki sanat filmi anlayışının yerleşmesindeki bir diğer önemli etken de filmlere ulaşılabilirliğin artmasıdır. 1980'li yıllarda popüler sinema dışındaki alternatif filmleri seyirciyle buluşturan çok sayıda kanal bulunmaktadır. Bunların; İstanbul, Ankara ve İzmir'de gerçekleştirilen film festivalleri; televizyon kanallarında gösterilen klasik filmler ve sinema konulu programlar, bu yıllarda çokça izlenen videokasetler (Ulusay, 2008: 127-135) olduğu söylenebilir. Böylelikle sanat filmleri sinema kulüpleri ve kültür merkezlerindeki mekânların dışına çıkmıştır.

Kendi üzerine düşünen, kendine gönderme yapan bir nitelik kazanan filmler anlatısını daha önceki dönemlerden radikal bir biçimde farklılaştırmıştır. Bu dönemin sinemasının modern bir yapı kazanmasında sinemanın kendi üzerine düşünme kapasitesi kazanması ve anlatısında sinemanın biçimsel özelliklerini kullanması olmuştur. Bu dönemdeki *Aahhh Belinda*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Su da Yanar*, *Gece Yolculuğu* gibi modernist eğilimin biçimsel yanını da yansıtan filmlere örnek verilebilir. Bu dönem aynı zamanda sinema anlatısında dışarıda bırakılmış kadın filmleri ve 12 Eylül gibi konulara da el atılmasıyla da önem taşımaktadır. Bu dönemin modernist filmleri gerçekle kurmacayı, geçmişle şimdiyi iç içe geçiren anlatılarıyla öznelliğin yeni bir biçimini sinema anlatısına dahil etmişlerdir (Karadoğan, 2018: 336).

12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte sıklaşan denetimin yankıları sinemamızda da görülecektir. Yasaklanan, kesintiye uğrayan ve hatta yakılan filmler (Halit Refiğ'in *Yorgun Savaşçı* filmi) olacaktır. Bu nedenle sinemacılar yasaklanan toplumcu eleştirel siyasal filmler yapmaktansa görece daha esneklik tanınan, bireysel sorunlara ağırlık veren, özellikle kadının kimlik arayışını ve cinsel özgürlük sorunlarını ya da sanatçının yaratamama bunalımlarını ele alan filmler yapmışlardır (Kuyucak Esen, 2016: 185).

1980'lerin başında tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de video pazarı ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Bu da video pazarı için daha düşük maliyette filmlerin üretilmesini ve yapılmakta olan bazı filmlere önceden para yatırıp video haklarını satın alarak yeni bir finansman kaynağı oluşturulmasını sağlamıştır. Video filmlerden para

kazanan şirketler daha sonra sinema için de film üretmeye, bunun sonucu olarak da sinema salonları yeniden canlanmaya başlamıştır (Özalp, 2013: 35). Buna karşın videokaset döneminde korsan kasetlerin basılması, filmlerin kahve, lokanta, gazino, çay bahçesi gibi ortamlarda telif hakkı ödenmeden serbestçe gösterilmesi yerli film yapımcılarına ve Amerikan film yapım ve dağıtım şirketlerine mali kayıplar yaşatmış ve sektör için önemli bir sorun haline gelmiştir. İlerleyen yıllarda korsanla mücadelenin yasayla korumaya alınmasının gündeme gelmesinde bu yabancı şirketlerin üst düzey girişimlerinin rolü olacaktır.

Bunların yanı sıra bu dönemde, 1970’li yılların ikinci yarısını kaplayan seks filmleri üzerinde denetim sıklaşmış, ardından bu filmler tamamen ortadan kalkmış, ticarî sürekliliği sağlayacak yeni tür olarak, onların yerini arabesk filmler almıştır. Bununla birlikte evdeki kadın izleyiciye yönelik filmler çekilmiş, magazin basınının ve gazino dünyasının ünlü “star”ları Yeşilçam tarzı melodramlarda bir araya getirilmiş, bilinen öyküler yinelenmiştir (Güçhan, 1992: 94). Pek çok türde filmlerin üretildiği Yeşilçam sineması da 1980’li yılların sonunda son bulmuştur. Bu sistemin sona ermesiyle çok sayıda yapımcı sektörden çekilmiştir.

1980’li yıllar aynı zamanda dünyada küreselleşmenin hız kazandığı, neoliberal politikaların uygulanmaya başladığı dönemdir. Türkiye’de de darbeyi gerçekleştiren askeri yönetimin ardından iktidara gelen Turgut Özal ile birlikte ekonomide neoliberal uygulamalar tercih edilmiş, küreselleşen dünyaya Türkiye’nin de eklenmesi için çeşitli politikalar hayata geçirilmiştir. Bu politikalardan bazıları Türk sinema endüstrisine de etki etmiştir.

1980’lerden önceki yıllarda devlet sinemayı “halkın ucuz eğlencesi” veya “tehlikeli bir mecra” olarak gördüğü için vergi ve sansür politikaları dışında sektörü özendirerek ve destekleyecek adımlar atmamıştır. 1980’lerden sonra ise sansürde gevşeme, devletin film yapımlarına maddi destek vermesi, Avrupa ortak film yapım fonu Eurimages’a üyelik, telif hakları konuları başta olmak üzere sinema ile ilgili yasa oluşturma gayretleri gibi birçok alanda devletin sinema sektörüne ilişkin politika geliştirme gayreti olduğu görülmektedir. Bu gelişmelerden en önemlisi 1986 yılında kabul edilen 3257 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” olmuştur. Bu kanun kapsamında 1934 tarihli Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu kaldırılmış;

yabancıların ülkede film çekmeleri konusunun Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın hazırlayacağı yönetmelikle düzenleneceği belirtilmiş; üretilen ve/veya ithal edilen eserlerin Bakanlıkça kayıt ve tescili Denetleme Kurulu tarafından yapıldıktan sonra eseri üreten veya gösterim hakkına sözleşmeyle sahip olanlar dışında çoğaltma, yayma, gösterme yasaklanmıştır. Ayrıca kanunda telif hakları konusu ile ilgili olarak yer alamayan diğer hususlar hakkında 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun hükümlerinin uygulanacağı belirtilmiştir. Bu yasayla birlikte “Sinema ve Müzik Sanatı Destekleme Fonu” da kurulmuştur. Bahsi geçen fon film üretimine katkıda bulunmanın yanı sıra ülkenin tanıtılmasını sağlamak amacını gütmektedir. Fonun gelirleri için kayıt ve tescil ücreti, film kopyası ücreti, bandrol ücreti, plak ve kaset başına alınacak ücret, bağış ve yardımlar, fonun faiz ve diğer gelirleri gibi kaynaklar oluşturulmuştur. Özellikle yabancı eserlerden alınacak kayıt ve tescil ücreti, film kopyası ücreti yerli eserlerinkinden beş kat, bandrol ücretleri ise iki buçuk kat daha fazla olarak belirlenmiştir. Yine bu fonla karşılıksız yardımlar ve krediler, muhtaç sinema ve müzik sanatçılarına yardımların yapılması, Türkiye'nin tarihi, kültürel ve doğal zenginliklerinin tanıtılmasına yönelik faaliyetlerin desteklenmesi gibi harcamaların yapılması kararlaştırılmıştır (Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu, 1986).

Bu yasayla birlikte 1960'lı yıllardan beri sinemacılar tarafından arzulanan sinemanın yasayla düzenlenmesi ve devletin film yapımına destek vermesi konuları nihayet kabul görmüştür. Bu fon ilk yıllar yalnızca birkaç yıldır verilmekte olan “Sinema Başarı Ödülleri”yle karşılıksız yardım kapsamında dağıtılmıştır (Özön, 1995: 59). 1990 yılında yürürlüğe konan “Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi” kapsamında oluşturulan Değerlendirme Komisyonu her yıl 10-12 film projesine, her birinin bütçesinin yüzde 40'ı oranında destek vermeye başlamıştır. Bu yardımın ilk yarısı karşılıksız, diğer yarısı da kredi biçiminde verilmiştir. Böylelikle Kültür Bakanlığı 1990 ile 1995 arasında, fon aracılığıyla toplam 44 uzun metrajlı kurmaca filmin yapımını desteklemiştir. Ancak ekonomik istikrarsızlık ve hükümet değişiklikleri nedeniyle bu fon işlemez hale gelmiştir (ekitap.ktb.gov.tr).

Bir diğer önemli gelişme olan Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu'nun kaldırılması ile senaryo aşamasında sansürün önüne geçilmiştir. Politik filmlere ilişkin yasaklamalar sürse de cinsellik gibi konularda esneklik tanınması Türk sineması için bir gelişmedir.

Korsanla mücadele yasasının çıkmasıyla devlet video piyasasını kontrol altına almaya çalışsa da bu çabalar kısmen sonuç verecek, videokasetin ardından gelecek VCD ve DVD gibi formatlarda, sinemadan çekim korsan baskılarda korsan kullanım yaygın bir şekilde tüketilmeye devam edecektir.

Bunların yanında Kültür Bakanlığı çeşitli ülkelerdeki Türk film haftaları organizasyonlarında yer almaya başlamış, Türk filmlerinin “Yabancı Dilde En İyi Film” dalında Oscar ödülü alması için film seçiminin gerçekleştirilmesini ve seçilen filmin ABD’de tanıtımının yapılmasını sağlamış, Türk sinemasına ait sorunların gündeme geldiği çeşitli toplantıların düzenlenmiştir (Ulusay, 2003: 81).

Amerikan tarzı girişimciliği ve liberal ekonomi modelini benimseyen hükümetin bu dönemde Amerika ile işbirliği yapma girişimleri de gündeme gelmiştir. Bunlardan biri, 1987 yılında dönemin bakanlarından Adnan Kahveci’nin “Off-shore Media”¹⁸ kanun tasarısını gündeme getirmiş olması, diğeri de Yabancı Sermaye Kanunu’nda yapılan değişiklikle Amerikalı iki büyük dağıtım şirketinin ülkemizde ofis açmasıdır.

1980’li yıllardaki bir diğer önemli gelişme ise 24 Ocak 1980’de alınan kararlardan biri doğrultusunda yabancı sermaye teşvik edilmiş, bu kapsamda 1987 yılında Warner Bros., 1989 yılında ise Universal, Paramount, Walt Disney gibi büyük yapım şirketlerinin dağıtım hakkını elinde bulunduran United International Pictures (UIP) Türkiye video ve film pazarında faaliyet göstermeye başlamıştır (Aslan, 2010: 248; Tomur vd., 2016: 9’dan aktaran Dağtaş, vd. 2018: 206). Kendi dağıtım ağlarını kuran bu dağıtım şirketleri salonlarla yıllık paket anlaşmaları yaparak filmler

¹⁸ Onat Kutlar bu planın ilk kez 1978 yılında Bülent Ecevit’in iktidar olduğu dönemde gündeme getirildiğini öne sürer. 1987 yılında Kutlar’ın da katıldığı toplantıda Kahveci sinemacılara bu projeden şu şekilde bahsetmiştir: “Büyük film şirketlerini yapımlarını gerçekleştirmek üzere Türkiye’ye yönelterek avantajlarını sağlarsak, onlar gelip, setlerini, stüdyolarını kurarlar, filmlerini burada gerçekleştirirler. Böylece hem bize bir altyapı bırakırlar, hem sinemacılarımız onların teknolojisini öğrenir, hem de ülkemizin güzelliklerini dünyaya tanıtmış oluruz. Bu ‘Off-shore media’ projemizi bir an önce gerçekleştirerek sinemamızı kurtaracağız, dışarıya film ihraç edeceğiz”. Kutlar yazısında Marshall yardımlarını yapan Marshall’ın “Amerikan sineması, Amerika Birleşik Devletleri’nin dünya politikasının en önemli parçalarından biridir” deyişini hatırlatır. Amerikan sinema endüstrisinin, güçlü yapım-dağıtım olanakları ve filmlerin içerdiği mesajlarla dünya seyircisini koşullamakta ve ülkelerin ulusal sinemalarını ezip geçmektedir. Her bir girişimi “Amerikan ideolojisini” yayma üzerine kuran bu ülkenin, bakanın söylediği kazanımlar doğrultusunda Türkiye’ye destek çıkacak olmasını beklemek bir saflıktır (Kutlar, 2018: 332-335). Liberal politikalar izleyen Adnan Kahveci’nin ardından ANAP partisinin [Anavatan Partisi] diğer bir bakanı olan Namık Kemal Zeybek, daha kültürel korumacı politikalar yönelmeyi tercih ettiğinden bu plan uygulamaya geçmemiştir (Hıdıroğlu, 2019: 233).

göstermişlerdir. Amerikan filmlerine uygulanan kotalar da düşmüş, gösterime giren Hollywood filmi sayısı artmaya başlamıştır. Evren (1997) Amerikan sinemasının devlerinin ilk kez devreye girdiği 1989'da 200 yabancı filme karşılık ancak 11 Türk filmi gösterim olanağı bulduğunu, Amerika'da ise gösterime giren yabancı filmlerin toplam oranı ise ancak %3 olduğunu ileri sürer. Yani çok satıyordur, hemen hemen hiç almıyordur (s.101-106).

Bu gelişmenin Türk sinema endüstrisine bazı önemli etkileri olmuştur. Bunlardan biri, sinema seyircisinin Hollywood'un ana akım sinema ürünlerini dünya ile aynı anda izleme olanağına kavuşması olurken; dağıtımın yabancı şirketlerin elinde oluşu Türk sinemacıların filmlerinin salon bulamamasına ve seyirci ile buluşamamasına yol açmıştır (Pösteği, 2012: 48). Buna mukabil Amerikalı bu şirketler kendi filmlerinin gösterimi için yeni teknolojilere sahip yeni sinema salonlar açılmasını sağlamışlar, 2000'lerden itibaren yerli sinemanın bu salonlarda gösterime girmesine ve seyirci sayılarının artmasına neden olmuşlardır. Amerikan dağıtım şirketlerinin sinemamıza bir diğer etkisi de, kullanmış oldukları pazarlama teknikleri ile sinemacılarımızın tanışması ve bu tekniklerin popüler filmlerimizde de kullanılmaya başlanması olacaktır (Önal, 2008: 312). Gala, soundtrack, kamera arkası, tanıtım ve promosyon faaliyetleri için internetin kullanılması buna örnektir. *Hemşo* (2000), *Vizontele* (2001) gibi filmlerin pazarlanmasında yapılan kampanyalar da yine bu kapsamda değerlendirilebilir (Kırca, 2003: 98-101). Sözü edilen bu şirketlerin yerli film yapımına ise doğrudan destekleri olmamıştır. Burada sadece dağıtım ağına hizmet edecek şubeler açmış, ona göre bir ekip kurmakla yetinmişler ve film yapım aşamasıyla ilgilenmemişlerdir. Bu sebeple izleyicinin parası yine Türk sineması dışına kaçmaktadır (Onat, 2008: 476).

2.3.1.5. 1990'lar ve Sonrası Dönemi (1990-2021)

Kültür Bakanlığı'nın bahsi geçen destekleri bir dönem için olumlu bir hava estirse de fonların dağıtımı sorunlar, tartışmalar yaratmıştır; komisyonların çalışmaları ve tasarı değerlendirmelerinin ağır eleştiriler alması, bazı yardımların film çekimi için yeterli olmaması, fonla verilen desteğin amacı dışında, yatırım maksatlı kullanılması gibi sorunlar bu desteklerin son bulmasına yol açacaktır. O dönem yaşanan hükümet değişiklikleriyle birlikte girilen ekonomik darboğaz sinemaya desteğin unutulmasına neden olmuştur. Bununla birlikte, 1997'nin Aralık ayında çıkan bir kararname ile

hükümet Belediye rüsumlarında sürpriz bir ayarlama yapmış; %0 olan yerli film rüsumu %10'a çıkartılırken %25 olan yabancı film rüsumu %10'a düşürülmüş (Scognamillo, 2003: 372), böylelikle yerli filmle yabancı filmin rüsum oranı eşitlenerek yabancı filmlerin dağıtımına destek olunmuştur. Yerli film yapımcıları içinse öz kaynakları, televizyon kanallarından alınacak gösterim avansı, bulunacak sponsorlar ve Eurimages dışında bir yapım kaynağı kalmamıştır.

Scognamillo 1980'lerin ikinci yarısından itibaren filmlerin ve izleyicinin değiştiğini vurgular. Artık Yeşilçam melodramları yoktur, ruhbilimsel çatışmaları ve çözümlemeleriyle dram vardır, sulu güldürü ya da popülist komedi yoktur, traji-komedi, taşlama, kara mizah vardır. Bunlara modaya dönüşen bir nostalji kavramı da eşlik eder. Bu filmlerin hedef kitlesi ise tüm Türkiye'de değildir. Mega kent İstanbul'un, yani liberal ekonominin ve köşe dönmeciliğin olduğu, lüks ve kitsch Türkiye'si'dir (Scognamillo, 2003: 445-446).

1990'larda sinemacılar için film yapım kaynakları, daha önce söz edildiği gibi, kısmen devlet desteğiyle, 1990'da üye olunan Eurimages'dan alınan yapım destekleriyle gerçekleşirken, televizyon ve reklam sektörü ve sponsorluk film üretimine eklenen bileşenler olur (Çelik, 2015: 241).

1990'lı yıllarda özel televizyon kanalları yaygınlaşmış, gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Özellikle 1994-1995 yıllarında sayıları artan özel televizyonlar seyirciyi sinemadan uzaklaştırmıştır. Özel televizyonlar sinemaya rakip olmanın yanında birer finans kaynağı da olarak filmlere yapım desteği de sağlamışlardır. Televizyon kanallarının sinema sektörüne bir diğer katkısı da eski filmleri göstermeye başlamaları ve televizyon için filmlerin ve dizilerin üretilmeye başlaması olmuştur. Böylelikle pek çok sinema emekçisi istihdam edilmeye başlamıştır. Bu desteklere rağmen sinema salonları kapanmış ve yerli film yapımı sayısı epey azalmıştır. Yıllık üretim 30-40 filme kadar düşmüş, bunların sadece 10-15 tanesi vizyona girebilme şansını yakalayabilmiştir (Tunç, 2012: 166).

1990'larda Türkiye'de film yapımı; yapım yöntemleri, konuları, oyuncu kullanımları, film finansmanı ve gösterim platformu bakımından belirgin farklılıklar göstermeye başlar. Bunlardan biri Amerikan sineması yöntemini izleyen, seyircinin beğenisini de göz önüne alan, tanınan isimlerden oluşan oyuncu kadrosuyla çekilen

popüler sinema filmleridir. Diğeri ise Amerikan sineması dışındaki diğeri sinemalardan, özellikle Avrupa sinemasının Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga gibi akımlarındaki film yapım anlayışından etkilenen, sinemayı sanatsal bir faaliyet olarak gören, bu nedenle hem senaryosunu yazan, hem de kişisel bir üslup oluşturmaya çalışan yönetmenlerin çektikleri, Avrupa'daki sanat sineması anlayışına paralel filmlerdir. Bu dönemde uluslararası finansmanın ve finansman karşılığında uluslararası pazara açılmanın gereklilikleri de önemlidir. Bu dönemki filmlerin uluslararası bir nitelik kazanması da, 1980'li yıllardan itibaren film festivallerinin, farklı ülkelerdeki alternatif seyirciye ulaşmada, bir dağıtım kanalı olarak anlaşılmış olmasıyla ilgilidir.

Büyük bütçelerin bulunamayışı, yapım şartlarının giderek zorlaşması, sinemaya gelen seyirci sayısının dengesizliği bu yıllardaki bir grup sinemacı için farklı bir yapım anlayışını beraberinde getirmiştir. 1980'lerde ilk örnekleri görülen, bireysel çabalarla girilen yapımcılık anlayışı 1990'ların ikinci yarısından itibaren yerleşmeye başlamıştır. Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin öncüsü oldukları bu yeni kuşak sinemacılar popüler film yapım ilişkilerinden uzak, kendi senaryolarını yazan, yöneten ve yapımcılığını da üstlenen yöntemi tercih etmişlerdir. Çelik'e (2008) göre, bireysel yapımlarla, düşük bütçelerle gerçekleştirilmiş, kendine has bir sinema dili kurmayı başarmış, "auteur" yönetmenler kuşağı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yönetmenler arasında biçimsel bir ortaklık kurulabilmektedir. Minimal eğilimler olarak adlandırdığı bu biçimsel ortaklık filmin dilinde ve yapım biçiminde görülebilmektedir: Zaman ve mekân kullanımı, sadelik, özgünlük, amatör oyuncu kullanımı, doğal ışık tercihi, kamera kullanımı, anlatı yapısı, doğaçlama (s.295). Daha çok bireysel konular üzerinde duran sinemacılar gösterime çıkma şansları oldukça zor olduğu için uluslararası ve ulusal film festivallerine katılarak, burada seyirciyle buluşmaya başlamışlar, buradaki kazanımları doğrultusunda kimileri sınırlı sayıda kopya ile gösterime kavuşmuşlardır. Bu dönemde farklı bir sinema anlayışı Yeni Sinemacılarla birlikte ortaya çıkar. 1997'de yönetmen Serdar Akar, Kudret Sabancı, senarist Önder Çakar ve yapımcı Sevil Demirci gibi isimlerin oluşturduğu Yeni Sinemacılar kapsamında *Gemide* (1998), *Laleli'de Bir Azize* (1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2001), *Maruf* (2002) ve *Takva* (2006) gibi filmler çekilir. Bu akımın sinemacıları dizi ve popüler filmlere yönelmişlerdir. 2000'li yıllarda ise Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Seren Yüce, Tolga Karaçelik, Pelin Esmer gibi

sinemacılar filmlerinin üretimleri bakımından bu dönemin sinemacılarının çizgisinden devam etmişlerdir.

1990'ların ikinci yarısından itibaren popüler sinema kanadında da önemli bir gelişme olur. 1996'da Yavuz Turgul'un gösterime giren *Eşkîya* filmine 2.571.133 seyirciyle büyük bir katılım yaşanır. 2000'li yıllar her ne kadar ülkede yaşanan ekonomik krizin gölgesinde başlasa da film üretimi, salon ve perde sayısı artmıştır. Buna rağmen seyirci yabancı filmlerin yanı sıra yerli filmleri tercih etmeyi sürdürmüş, gişede milyon seyircinin üzerine çıkılmaya başlanmıştır. Arada istisnalar olsa da genel olarak 2000'li yıllarda popüler sinemayı canlandıranların; 1970-1980'lerin güldürü sinemasının popüler oyuncularının yer aldığı filmler (*Propaganda* [1999], 1.238.878; *Güle Güle* [2000], 1.275.967), televizyon kökenli güldürü yapan ve sinemaya geçiş yapan sinemacıların filmleri (*Vizontele* [2001], 3.308.120; *Vizontele Tuuba* [2003], 2.894.802; *Organize İşler* [2005], 2.618.244), televizyonda gösterilen dizilerinden sinemaya transfer edilen yapımları (*Deli Yürek: Bumerang Cehennemi* [2001], 1.053.685; *Asmalı Konak – Hayat* [2003], 1.791.396; *Kurtlar Vadisi: Irak* [2006], 4.256.567; *Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine* [2008], 2.315.902); komedyenlerin filmleri (*G.O.R.A.* [2004], 4.001.711; *Hokkabaz* [2006], 1.710.212; *Yahşi Batı* [2010], 2.323.061; *Osmanlı Cumhuriyeti* [2008], 1.423.303; *Eyyvah Eyyvah* [2010], 2.459.815; *Recep İvedik* [2008], 4.301.693; *Recep İvedik 2* [2009], 4.333.144; *Recep İvedik 3* [2010], 3.326.084); klasik haline gelen komedi filmlerin devam filmleri (*Hababam Sınıfı Merhaba* [2004], 1.581.457; *Hababam Sınıfı Askerde* [2005], 2.587.824; *Hababam Sınıfı 3,5* [2006], 2.068.165), yönetmen Çağan Irmak'ın özgün dram filmleri (*Babam ve Oğlum* [2005], 3.839.883; *İssız Adam* [2008], 2.788.550), Yavuz Turgul'un filmleri (*Kabadayı* [2007], 2.002.631; *Av Mevsimi* [2010], 2.116.192) ve diğer güldürü ve dramların (*Kahpe Bizans* [2000], 2.472.162; *Komser Şekspir* [2001], 1.331.462; *O Şimdi Asker* [2003], 1.657.051; *Neredesin Firuze* [2004], *Beyaz Melek* [2007], 2.032.885; 1.064.162; *Nefes: Vatan Sağolsun* [2009], 2.436.780) olduğu görülmektedir (boxofficeturkiye.com, 2021a).

2004 yılında 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi hakkında kanunun yürürlüğe girmesiyle birlikte filmlere yapım desteği verilmeye başlanmıştır. Bakanlığın uzun metrajlı, kısa metrajlı ve belgesel film yapımlarına verdiği destek 2005 yılında başlamıştır ve günümüzde de

devam etmektedir. 2019 tarihli Sinema Sektörünün Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik kapsamında bakanlıkça verilen Destek Türleri, Madde 8’de şöyledir: Animasyon film yapım desteği; Belgesel film yapım desteği; Çekim sonrası desteği; Dağıtım ve tanıtım desteği; Dizi film desteği; İlk uzun metrajlı kurgu film yapım desteği; Kısa film yapım desteği; Ortak yapım desteği; Proje geliştirme desteği; Senaryo ve diyalog yazımı desteği; Uzun metrajlı sinema film yapım desteği; Yerli film gösterim desteği; Yabancı film yapım desteği (Sinema Sektörünün Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik, 2019). Destek tutarları animasyon, kısa film ve senaryo ve diyalog yazımı ile yerli film gösterim destek türleri için belirtilen toplam bütçenin tamamını destekleyebilirken; proje geliştirme, ilk uzun metrajlı kurgu film yapım, uzun metrajlı sinema film yapım, ortak yapım, belgesel film yapım, çekim sonrası ile dağıtım ve tanıtım destek türleri için başvuruda belirtilen toplam bütçenin %50’sini aşamamaktadır (Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi Ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun, 2004).

Bakanlık ayrıca 2005 yılında “Kültürel Alandaki Destek (Sponsor) Faaliyetlerinin Teşvik Edilmesi Hakkında Genelge” çerçevesinde film yapımına sponsorluk yapan kurumlara vergi indirimi desteği getirmiştir. Bu genelgenin uzunca bir süre işleyişi konusunda sıkıntılar yaşanmıştır.

Bakanlık desteklerine ilişkin istatistik veriler Sinema Genel Müdürlüğü’nce yayınlanmamaktadır. Bu nedenle sektöre verilen destekler kişisel raporlama çabalarıyla edinilebilmektedir. Bakanlık desteklerine ilişkin kamuoyu ile paylaşılan bir rapor yapımcı Yamaç Okur’a aittir. Okur, 2005’ten itibaren verilen bakanlık desteklerini 2013’ten itibaren ara ara raporlaştırmaktadır. Okur’un 2020 yılında yayınlamış olduğu Türk Sinemasında Devlet Desteği İstatistik (2005-2020) verilerine göre mükerrer projeler hariç toplamda 596 adet uzun metraj film desteklenmiştir. Bakanlık 15 yılda uzun metraj filmlere 237 milyon TL, diğer destekler de eklenince sektöre toplamda 287 milyon TL destek vermiştir. Uzun metrajlı filmlerin elde ettiği gişe geliri ise 375 milyon TL olmuştur. Okur, bu gişe gelirine televizyon ve internet satışları gibi diğer gelirlerin eklendiğini düşündüğünde verilen desteğin sektöre iki katıyla geri dönmüş olduğunu, bununla birlikte sektörde istihdam yaratıldığını da belirtir. Filmlerin izlenme sayısına bakıldığında 100 bin kişi üzeri izlenme başarısı olan film sayısı 42 olmuş, bunlardan 9’u 1 milyonun üzerinde izlenmiştir. Yine 15 yıllık sürede destek alan yapımlardan 103’ü

uluslararası ve ulusal festivallerde başarı göstermiştir. Bakanlık desteği alıp seyirci sayısı 1000'in altında kalan 40 film bulunmaktadır.

Bu destekler film üretiminde artışı sağlasa da üretilen kimi filmlerin seyirciyle buluşmaması, bir kısmının da uluslararası festivallerde başarı kazanmasına karşın ülke içerisinde düşük gişeye sahip olması sektörde çokça tartışılacaktır.

Desteğin ilk verilmeye başlayacağı yıllarda Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu'nda yer alacak temsilcilerin bakanlık tarafından seçilmesinin sansür yolunu açabileceği, geri ödemesi yapılmayan filmlerin yönetmenlerinin üç yıl için cezalı duruma düşmesi, yapılacak yardımın Bakan onayına bağlı olması gibi konular (Pösteği, 2012: 66) tartışmaya açılmıştır.

Başka bir tartışma Kültür Bakanlığı'nın destek politikasına ilişkindir. Sinema biletlerinden alınan verginin %10'unun destekleme fonuna aktarılması gişede başarı sağlayan filmlerin düşük bütçeli ve hedef kitlesi daha sınırlı olan sanat filmlerini desteklemesi kimi popüler film yönetmenlerinin itirazlarına neden olmuştur. Sinan Çetin gibi kimi sinemacılar sinemanın seyircisinden başka bir yerden para almaya ihtiyacının olmadığını söyler ve devletin sinemadan elini çekmesi gerektiğini savunur. Buna karşın Mustafa Altıoklar devletin sinemaya desteğinin sadakaya benzediğini söyler, Ömer Faruk Sorak ve Ezel Akay devletin sinemayı desteklemeye devam etmesi gerektiğini belirtirler (Saydam, 2016).

Kültür Bakanlığı'nın sinema destek politikasındaki sorunlardan bir diğerine Kıraç (2019) işaret eder. Bakanlık tarafından sinemaya verilen destek miktarının film üretimi için yeterli olmamasının yanı sıra sinemacıları borçlandırdığını, destek amaçlı verdiği paranın yüzde kırkı kadarını vergi marifetiyle geri aldığını söyler. Bu zor şartlar nedeniyle Türkiye'nin ilk filmi çektikten sonra gerisini getiremeyen çok sayıda genç yönetmen cehennemine döndüğünü ileri sürer. Destekler “iki elin parmaklarını geçmeyecek yönetmenler arasında paylaştırırken, sürekli aynı isimlerin aldığı destekle Türkiye sanat sineması gelişmek yerine yerinde sayan ve muhafazakâr ideolojinin temsilcilerinin boy gösterdiği sanat piyasasına dönüştü” demektedir (s.376).

Bir diğer tartışma konusu da bakanlığın destek verdiği projelerin değerlendirme ölçütlerine ilişkindir. Esasen ilgili alan meslek birlikleri tarafından belirlenecek dört sektör temsilcisi ile yapımcı, yönetmen, senaryo ve diyalog yazarı, oyuncu, sinema

salonu işletmecileri, film dağıtımçıları, yayıncı kurum veya kuruluş temsilcileri ve üniversitelerin sinema alanında eğitim veren bölümlerinde görev yapan öğretim üyeleri arasından Bakanlık tarafından belirlenecek üç üye ve bir Bakanlık temsilcisi olmak üzere sekiz üyeden oluşan Destekleme Kurulu destek başvurularını mahiyet ve bütçe açısından değerlendirme yaparken Sinema Sektörünün Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik'inin Madde 10'da yer alan ölçütleri baz almaktadır. Buna göre; projenin kültürel, sanatsal ve estetik açıdan niteliksel değer ve özgünlük taşıması; ulusal kültür ve kültürel değerlerin tanıtımına katkısı; ulusal ve uluslararası dolaşım potansiyeli; kamu düzeni, genel ahlâk ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve anayasada öngörülen diğer ilkeler; bütçe, finansal planın gerçekçiliği ve uygulama takviminin gerçekleştirilebilir olması; varsa önceki çalışmalar ile ulusal veya uluslararası başarılar; yapım desteği başvurularında ayrıca, yapımcı, yönetmen, senarist ve yapıma katılan sanat ekibinin alanlarındaki deneyimi ve başarıları, ayrıca yeni sanatçıların yetişmesine imkân sağlanması gibi ölçütler göz önüne alınmaktadır (Sinema Sektörünün Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik, 2019). Fakat, desteklenen filmlerin hangi ölçütlere göre ne kadar puan aldığı kamuoyuna ilan edilmemekte, destekler alınan miktar veya ret şeklinde açıklanmaktadır. Yönetmen Mehmet Can Mertoğlu destekleme kurulunun yılda bir karar verdiğini ve bunun da çok geç sonuçlandığını, destekleme kararlarının da şeffaf bir yapıya kavuşması, oylanan filmlerin puanlarının da açıklanması gerektiğini ifade eder (Yetkiner, 2019: 101). Destekleme Kurulu'nda 2013-2015 yılları arasında görev alan Yamaç Okur bu dönemlerde kurul üyelerin birbirlerinin puanlarını görebildiklerini, böylelikle birtakım kayırmacılığın ortaya çıktığını, 2015'ten itibaren üyelerin projelere verdiği puanları göremez olduğunu, böylelikle de şeffaflığın giderek azaldığını söylemektedir (Okur, 2020). Puanlamanın şeffaf bir şekilde ilan edilmemesi desteklerin ideolojik baskılarla şekillendiğine ilişkin yorumlara neden olmaktadır.

Tepenin Ardı (2012) adlı filmiyle uluslararası ve ulusal başarılar kazanan yönetmen Emin Alper 2015'te Venedik Film Festivali'nde "Jüri Özel Ödülü"nü alacak sonraki filmi *Abluka* (2015) için bakanlıktan destek almakta güçlük çeker. Her iki film de ilk başvurularında reddedilmiş, ikinci, üçüncü başvurularında destek alabilmiştir. Benzer şekilde *Kız Kardeşler* filmi için de destek alamama durumuyla karşı karşıya kalan Alper görüşlerini şöyle ifade eder:

Kurul içinde bir grubun önceden toplantı yaparak bazı projelere düşük puan verdiklerine dair çok ciddi duyum var. Çıkan sonuçlar kurulun hedefleriyle çelişiyor. ... Bildiriye imza atmış olmak gibi, falanca ödül töreninde yaptığı konuşma gibi açıkça bir kulp bulamıyorlarsa, trollerin ağzına düşmüş bir tweetin yoksa ve yandaş medyada haber olmadıysan şansın daha yüksek... Memleketteki politik baskı atmosferini fırsata çevirmeye çalışan pek çok sektör temsilcisi var. Sakıncalı olduklarını düşündükleri isimleri silerek ilişkili oldukları projelere yer açıyorlar. Dolayısıyla listeler de biraz karma çıkıyor. Kutluğ Ataman mesela AKP'ye [Adalet ve Kalkınma Partisi] duyduğu sempatiyi her yerde açıklamış bir insan fakat o da destek alamadı. (cumhuriyet.com.tr, 2017).

Benzer şekilde Tolga Karaçelik'in bakanlıktan destek almayan filmi Kelebekler (2018) Sundance Film Festivali'nde "Dünya Sineması Dramatik Film Yarışması" bölümünde "Büyük Jüri Ödülü"nü kazanmıştır. Karaçelik röportajında Destekleme Kurulu'ndaki sektör temsilcilerinin arasında bir taraflaşma olduğunu ileri sürer: "...sektör temsilcilerinin arasında bir taraflaşma, 'benim tarafımdan film çıksın' düşüncesi var. Farklı ekonomik dengeler de söz konusu. Dar ideolojik, politik hedefler gözetip kraldan çok kralcılık ya da OHAL [Olağanüstü Hâl] fırsatçılığı yapanlar da var. Tabii Kültür Bakanlığı'nda çalışan memurları tenzih ederim." (cumhuriyet.com.tr, 2017).¹⁹

Bakanlık desteklerinin sanatsal özgürlükler konusunda da sinemacıları otosansüre sevk ettiğine ilişkin görüşler de yer almaktadır. Senarist-yönetmen Deniz Akçay "...yurt dışında fonlara başvururken de kendi ülkenizden bakanlık desteği almış olmanız bazılarında zorunlu, bazı fonlarda da öncelik sağlıyor. Hareket alanınızı bu bağlamda geliştiren bakanlık desteği, son yıllarda gittikçe artan ideolojik baskılar dolayısıyla yönetmenleri de otosansüre handiyse mecbur kılıyor" (Sert, 2018: 108) demektedir. Yamaç Okur (2020), sinemacıların otosansürü en çok uyguladıkları dönemde olduklarını dile getirir. Politik olarak mimlenme, sektörde iş yapamaz hale gelme gibi korkular nedeniyle sinemacılar projelerinde politik içerikli sahnelerden kaçınmaktadırlar, küfür ve cinselliği ya yumuşatıyorlar ya çıkartıyorlardır. Bu konuda taviz vermek istemeyen sinemacılar da Bakanlık desteklerine başvurmamaya başlamışlardır.

¹⁹ Emin Alper 4. filmi "Balkaya" için 2019 yılında bakanlıktan 950bin TL'lik yapım desteği, Tolga Karaçelik de yeni filmi "Bir Seri Katil Hakkında Yazmaya Karar Veren Yazarın Sığ Hikayesi" 1 milyon 350 bin TL'lik yapım desteği alırlar.

Bu dönemde sanat sineması kanadına da eleştirilerin yöneltildiği görülmektedir. Karadoğan (2010), Türkiye’deki sanat sineması kanadında –Derviş Zaim’in sembolik anlatım araçlarından yararlanan filmleri hariç – farklı geleneklerin oluşmadığını dile getirir. Özellikle çizgisel anlatımı bozan, sembolik anlatım araçlarına yer veren, neden-sonuç ilişkilerini bozan, belirsizliklerin ve açık uçluluğun yer aldığı modernist anlatı geleneğinin olmadığını belirtir. Türkiye’de sanat sineması tekil bir yönde ilerlemektedir ve geleneksel sinemayı etkileme gücü kazanamamıştır (s.16-17). Karadoğan’ın eleştirileri 2010’lu yıllarda da benzer çizgiden giden, uluslararası başarı kazanan yerli filmlerde de görülür.

2010’lu yıllarda popüler sinemanın gişesi ve seyircinin yerli filme olan ilgisi çok yüksek düzeylere ulaşır. 1989’dan 2021’e kadar olan gişe verilerine bakıldığında ülkede en çok izlenen 100 film içerisinde ilk 29’unun yerli yapımlara ait olduğu görülür²⁰. İzleyici sayıları 2014’e kadar düzenli olarak yükselir, 2015 ve 2016 yıllarında azalma görülse de 2017’de 71 milyona kadar çıkar (boxofficeturkiye.com, 2021b). 2020’deki Covid-19 [Koronavirüs Hastalığı 2019] pandemisinin başlangıcına kadar düşüş gözlenir. Pandemi döneminde ise salonların uzun süre kapalı olması sinema sektöründe büyük kayıpların yaşanmasına neden olur.

Yurtiçinde gişesi yüksek popüler filmlerin de uluslararası dağıtımlarının sadece Avrupa’da yaşayan Türkler için yapılan vizyonlar dışında, bazı filmlerimiz Avrupa ve Amerika’da kısa süreli de olsa gösterime girmeye başlamıştır (Özalp, 2013: 35). Türkiye’nin yurtdışına en çok ihraç ettiği yapımlar ise diziler olmuştur. 1981’de Aşk-ı Memnu dizisinin Fransa’ya satılmasıyla başlayan süreçte asıl ivme 2000’li yıllarda Orta Doğu ve Balkan pazarına açılmayla yaşamıştır. 2008 yılında 100 bin dolar olan ihracat geliri, 2020’lere yaklaşırken, 500 milyon dolara ulaşmıştır (trthaber.com, 2021). Amerika’dan sonra en fazla dizi ihraç eden ülke olan Türkiye bugüne kadar 150’den fazla dizisini Avrupa, Orta Doğu, Orta Asya, Afrika, Kuzey ve Güney Amerika’da toplam 146 ülkede izleyiciyle buluşturmuştur (aa.com.tr, 2019).

²⁰ Listenin ilk 10’daki izlenme rakamları şöyledir: 1-*Recep İvedik 5* (2017), 7.437.050; 2-*Recep İvedik 4* (2014), 7.369.098; 3-*Düğün Dernek* (2013), 6.980.070; 4-*Fetih 1453* (2012), 6.572.618; 5-*Müslüm* (2018), 6.480.563; 6-*Düğün Dernek 2: Sünnet* (2015), 6.073.364; 7-*Ayla* (2017), 5.589.872; 8-7. *Koğuştaki Mucize* (2019), 5.362.622; 9-*Aile Arasında* (2017), 5.289.051; 10-*Arif v 216* (2018), 4.968.462. (boxofficeturkiye.com, 2021c). Bu rakamlara bakıldığında bir önceki on yıla göre izlenme sayılarında artış görülür.

2.3.2. Türk Sinemasının Finans Kaynakları ve Uluslararası Fonlarla İlişkileri

Türk sinemasında yoğun üretimin gerçekleştiği dönemlerde filmlerden sağlanan kazancın sektöre uzun vadeli bir yatırım olarak dönemediğinden ve sermaye birikiminin de oluşmadığından, devletin uzun yıllar sinemaya yönelik politika geliştirmede söz edilmişti. Böylelikle Türk sineması kapitalist bir anlayışla işlese de tam manasıyla kapitalistleşmemiş (Öngören, 1989: 47), Amerika ve Avrupa sinemasında olduğu gibi, kriz dönemlerindeki dalgaları aşacak gücü bulamayıp her daim baştan başlamak zorunda kalmış, bu ülkelerdeki endüstri anlayışının izleyicisi durumuna gelmiştir. Dönemin şartlarına uygun geçici üretim politikaları bir süreliğine iş görse de, bir furya gibi, başlamış ve sona ermiştir. 1960'lardaki tutan filmlerin benzerlerinin yapılması, 1970'lerdeki seks filmleri, 1980'lerdeki video filmleri ve 1990'lardaki özel televizyonların film yapımlarına desteği bu geçici üretim politikalarına örnektir. 2000'ler sonrası Türk sinemasının popüler sineması ve sanatsal filmleri çeşitli finans kaynaklarını kullanarak film üretimini sürdürmüşlerdir. Bahsi geçecek olan film finansmanı kaynaklarının kimilerinin filmin yapımında önemli bir rolü olsa da kimilerinin de tek başına film üretimini besleyecek bir nitelikte olmadıkları söylenebilir. Bunlarla birlikte, özellikle popüler film anlayışının hâkim olduğu endüstriyel üretim yapısından farklı bir anlayışta çekilecek filmlerde yapımların uluslararası fonlara başvurmaları ve uluslararası film festivalleri döngüsüne girmeleri, sinemacıların filmlerini pazarlamaları için vazgeçilmez stratejik bir yol haline gelmiştir. Sinemacıların uluslararası film pazarına açılmaları ise; sanatsal üretimin özgürce gerçekleştirilmesi, yapımın ülke içinde yeterli destekleri alamaması, bu tür filmleri yurt içinde izleyen yerli seyirci sayısının az olması sebebiyle ticari bakımdan kazanç sağlanması için farklı ülkelerdeki seyirciyle buluşmanın kaçınılmaz hale gelmesi, sinema sanatında görünür olmanın arzulanması gibi nedenlerden dolayı gerekli olmuştur.

Bugün Türk sinemasında film üretimini sağlayacak başlıca finansal kaynaklar şöyledir; kişisel kaynaklar, ulusal ve uluslararası fonlar, ortak yapımcılar, sponsorlar, televizyon ve digital yayın platformları, film dağıtım şirketleri, festival ödülleri, kitlesel fonlama ve gişe gelirleri.

2.3.2.1. Türk Sinemasının Finans Kaynakları

Türk sinemasında çok çeşitli film finansmanı kaynakları bulunmaktadır. Sinemacılar pek tercih etmek istemeseler de kendi maddi olanaklarını filmlerinde kullanmaktadırlar. Kişisel-şahsî-öz kaynaklar olarak tabir edilen bu kaynak türüne; sinemacının daha önceki filmlerinden kazandığı para, varsa diğer işlerinden elde ettiği kazanç, sinemacı yapım şirketinde ise şirketin ofis malzemesinden teknik ekibine ve çekim-kurgu malzemelerine kadar çok sayıda unsur dahil edilebilir. Ömer Kavur, Reha Erdem gibi yönetmenler mesleklerini reklam-dizi gibi sektörlerde icra ederek burada kazandıklarını film projelerinde değerlendirmişlerdir. Türkiye’de 1990’lardaki sinemacı kuşağın önemli ölçüde kişisel kaynaklarını kullanarak ilk filmlerini gerçekleştirdikleri bilinmektedir.

Türkiye’de, yukarıda söz edildiği gibi, farklı türlerde film yapımlarının çeşitli aşamaları için destekler Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından 2005 yılından beri verilmektedir.

Film projelerini hayata geçiren, dolaylı kaynaklardan biri film festivalleri kapsamında düzenlenen proje etkinlikleridir. Bu tür platformlar yeni yapımına başlanacak veya yapım süreci devam eden filmlerin proje sahiplerinin yapımlarını geliştirmelerini sağlamaktadır. Etkinliklere katılmaya hak kazanan film projelerinin sahipleri ortak yapımcı bulma, senaryo geliştirme gibi etkinliklerde yer alabilmektedirler. Projelerinin sunumunu yaparak etkinlik kapsamında verilen senaryo, ses, renklendirme, görsel efekt, pazarlama gibi ödüllerden yararlanarak projelerine maddi destek sağlayabilmektedirler. Örneğin; sunum kapsamında renklendirme ödülüne layık görülen film projesinin yapım sonrası sürecinde filminin renklendirme çalışmalarını burada kazandığı ödülle ödülü veren yapım şirketine yaptırabilmektedir. Bu etkinlikler Türkiye’de ilk kez 2006’da düzenlenmeye başlayan ve 2008’de Film Geliştirme Atölyesi’ni hayata geçiren, İstanbul Film Festivali kapsamında düzenlenen Köprüde Buluşmalar ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. “Türkiye’deki ilk ortak yapım marketi ve uluslararası sinema sektörüne yönelik bir buluşma ve eğitim platformu” olarak tanıtılan Köprüde Buluşmalar kapsamında; Film Geliştirme Atölyesi, Komşular Atölyesi, Work in Progress, Kısa Film Atölyesi, Fragman Atölyesi, Köprüde Buluşan Filmler, Almanya-Türkiye Ortak Yapım Geliştirme Fonu, Sinema Konuşmaları

(film.iksv.org) gibi etkinlikler gerçekleştirilmekte, sunumları gerçekleştirilen ve başarılı bulunan film projelerine ilişkin çeşitli yapım ödülleri verilmektedir. Türkiye’de düzenlenen bir diğer önemli etkinlik de Antalya Altın Portakal Film Festivali kapsamında düzenlenen Antalya Film Forum’dur. Etkinlik kapsamında Uzun Metraj Kurmaca Pitching Platformu, Uzun Metraj Kurmaca Work in Progress Platformu, Belgesel Film Work in Progress Platformu, Dizi / Kısa Dizi Pitching Platformu, Sümer Tilmaç Antalya Film Destek Fonu Pitching Platformu gibi bölümler yer almaktadır (antalyaff.com). Film festivalleri kapsamında gerçekleştirilen bazı etkinlikler de şöyledir; Ankara Uluslararası Film Festivali kapsamında düzenlenen Proje Geliştirme Desteği, Boğaziçi Film Festivali kapsamında düzenlenen Bosphorus Film Lab., Malatya Uluslararası Film Festivali kapsamında iki kez düzenlenebilen Malatya Film Platformu.

Türk sinemasının bir diğer finans kaynağı 1990’lı yıllarda başlayan sponsorluk faaliyetleridir. Ekonomik yapıdan güçlü ve gelişmiş bazı şirketler tanıtımlarını yapmak amacıyla reklam filmlerinin yanı sıra film yapımlarına destek vermektedirler. Hedef kitlelerine uygun olan filmlerin seçimine dikkat eden şirketler popüler filmlerden belgesellere farklı türde yapımları destekleyebilmektedirler. Sponsorlar filme nakdî ve aynî yardımda bulunabilmektedirler. 1990’lı yıllarda Atıf Yılmaz’ın *Berdel* (1990) filmine Vehbi Koç’un Aile Sağlığı Vakfı; Halit Refiğ’in *Köpekler Adası* (1996) filmine Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı; Seçkin Yaşar’ın *Sarı Tebessüm* (1992) filmine Kodak katkıda bulunurken Efes Pilsen de Yusuf Kurçenli’nin *Çözümler* (1993), İrfan Tözüm’ün *Kız Kulesi Aşıkları* (1993) ve daha pek çok filme destek vermiştir (Scognamillo, 2003: 372). Günümüzde ise film projelerine uygun sponsor bulacak profesyonel şirketler kurulmuştur. Bahsi geçen şirketler anlaşma sağlanacak sponsorluk desteği üzerinden komisyon alma usulüyle iş yapmaktadırlar.

Türk sinemasının bir diğer gelir kaynağı da televizyon kanalları olmuştur. 1968’de yayın hayatına başlayan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) 1970’lerden itibaren film yapımına destek vermeye başlamıştır. 1990’larda kurulan özel televizyon kanallarıyla birlikte gösterim hakları karşılığında ön anlaşmalar yapılarak destekler verilmiştir. Bu yıllarda TRT kendi kadrolarından yetişen Canan Evcimen İçöz, Tomris Giritlioğlu, Tülay Eratalay, Ziya Öztan gibi yönetmenlerin film çevirmelerine katkıda bulunmuştur (Pösteki, 2012: 58). Yine bu yıllarda ATV, Kanal 6, Kanal D, Show TV, TGRT gibi özel televizyonların film yapımlarına desteği bir gösterim

avansından başka bir şey olmasa da bütçede ağırlığını koruyan bir unsur olmuştur (Scognamillo, 2003: 372-373). 2000’li yıllarda ise bazı kanalların satın alma konusunda kadrosunda kendi yayınladıkları dizilerde ya da programlarda yer alan sanatçıların bulunduğu filmlere öncelik tanımışlar, bu yapımların ön finansmanına doğrudan katılmış ya da ortak olmuşlardır. Kimi kanallar da yalnızca televizyonda yayınlanacak, video formatında, görece daha düşük bütçelerle televizyon filmleri de yaptırmışlardır (Özalp, 2013: 40). 2010’lu yıllardan itibaren televizyon kanallarının gösterim hakkı karşılığında verdiği destekler devam etse de önceki on yıla göre görece azalmaya başlamıştır. Bu yıllarda yaygınlaşan, ücretli abonelik yöntemiyle internet üzerinden yayın yapan bazı digital yayın platformları, gösterim anlaşması karşılığı benzer destekleri yürütmeye devam etmişlerdir. 1990’lardan itibaren genç sinemacılara kısa film yapımında destek veren TRT 2019’dan itibaren TRT 12 Punto adında senaryo geliştirme ve ortak yapım platformu kurmuştur. Senaryo aşamasındaki projeleri destekleyen ve bu projelerin filme dönüştürülmesini hedefleyen platformda katılımcıların uluslararası film endüstrisinden profesyonellerle bir araya gelmeleri sağlanır ve filmlerin festival ve dağıtım aşamaları desteklenir (trt12punto.com).

Dağıtım şirketleri filmlere finansman sağlayan bir diğer kaynaktır. Dünya çapında faaliyet gösteren dağıtım şirketleri, projenin yapısına ve beklenen gelire göre film bütçesine katkı sunmaktadırlar. Türk sinemasında ise daha önceleri, yukarıda söz edilen, filmlerin dağıtımlarını gerçekleştiren bölge işletmecileri uzunca bir süre popüler sinemayı beslemiştir. 1990’lardan itibaren Türkiye’de yerli filmlerin gişe başarılarını gören yerli ve yabancı film dağıtım şirketleri filmlerin yapım bütçelerine katkıda bulunarak bunlara ortak olmaktadır. Özellikle Türk dağıtım şirketleri, daha önceki yıllarda da gişe garantisi gördükleri filmlerin dağıtımını alabilmek için yapım aşamasında ödeme yaparak bu filmlerin yapımına katkıda bulunmuşlardır (Özalp, 2013: 35). Gişede yüksek gelir getirmesi beklenmeyen, ulusal ve uluslararası festivallerde beğeni kazanan sanat filmleri için 2013 yılından itibaren Başka Sinema Dağıtım ve Kariyo & Ababay Vakfı işbirliğiyle Başka Sinema adlı oluşum faaliyete başlamıştır. Çeşitli film festivallerinde ödül alan, dikkat çeken uzun metraj yapımların yanı sıra, kısa film, belgesel gösterimleri yapılmakta, filmlerin ön gösterimlerinin ve film ekibiyle sohbetlerin gerçekleştirildiği etkinlikler de düzenlenmektedir (baskasinema.com). Başka Sinema, Köprüde Buluşmalar, Antalya Film Forum etkinlikleri kapsamında, jüri

tarafından seçilen filme dağıtım garantisi ve filmin vizyon süreci boyunca tanıtımına katkı sağlamak üzere nakdî pazarlama ve pazarlama stratejisi ödülü olan “Başka Sinema Dağıtım ve Pazarlama Ödülü” de vererek sinemacılara destek sağlamaktadır.

Türk sinemasının özellikle 1970’lerin sonlarında ve 1980’lerin başlarında yurtdışındaki uluslararası film festivallerinde başarılar kazanmaya başlamaları, bu başarılarla birlikte filmlerin dağıtılmaya başlaması sinemacıların film festivallerini yeni mali kaynak olarak görmelerine neden olmuştur. Film yapımcısı Leyla Özalp (2013), bu planlamanın *Sürü* (1979), *Adak* (1979) ve *Hazal*’ın (1979) Paris’te gösterime girmeleri ve Avrupa televizyonlarına satılmalarının ardından geldiğini, sinemacılarımızı uluslararası pazarlara açılmaya sevk ettiğini belirtir. Özalp ayrıca yönetmen Ali Özgentürk’ün 1985’te, yapım ortağı olduğu filmi *At* ile Tokyo Film Festivali’nde 250 bin dolarlık büyük ödülü kazanmasının ardından kendi film şirketi Asya Film’in bundan sonraki bütün filmlerinin yapımcılığını da gerçekleştirdiğini söyler (s.35). Filmle birlikte festivalden kazanılan para ödülleri bir sonraki filmin yapımı için bir mali kaynak haline gelebilmektedir. Yönetmen Derviş Zaim’in (2008) de belirttiği gibi, festival ödülleri film yapımı için önemli bir finans kaynağı olabilmekle birlikte, hiçbir zaman garantili ve sistematik olarak devam edeceği kesin olmayan bir kaynaktır. Kıraç (2019) ise 1990’lı yılların ikinci yarısından başlayarak 2000’li yıllarda da devam eden sanat sineması olarak adlandırılan filmlerin yapımcılarının ve yönetmenlerinin film festivallerini gelir kaynağı olarak gördüklerini ileri sürer. Sinemacılar arasında, düşük bütçelerle çekilen filmlerin birkaç festivalden ödül almasıyla harcanan paranın yerine konacağı, DVD ve televizyon satışlarıyla kâra geçileceği gibi bir düşüncenin peyda olduğunu belirtir (s.373).

Sinemacılar 2000’li yıllardan itibaren internette kurulan kitlesel fonlama (Crowdfunding) sitelerinden filmleri için maddi destek aramaya başlamışlardır. Bağış, ödül, hisse ve borç bazlı olarak dört modelde (Çağlar, 2019: 30) işleyen kitlesel fonlama siteleri üzerinden uzun, kısa metrajlı, animasyon ve belgesel film projelerine para toplanabilmektedir. Türkiye’de kitlesel fonlamanın örneklerine ilk olarak; Ali Vatansever’in *El Yazısı* (2011) adlı projesi için filmin sitesi üzerinden düzenlediği kampanyada ve İmre Azem’in *Ekümenopolis* adlı belgesel yapımı için 2012 yılında “CrowdFon” üzerinden topladığı destekte rastlanmaktadır (Kırel ve Aktaş, 2016: 115-116). Fongogo adlı kitlesel fonlama sitesi üzerinden Emre Yeksan *Körfez* (2017), Barış

Sarhan *Cemil Şov* (2021), Tolga Karaçelik *Sarmaşık* (2015) adlı filmleri için ödül bazlı maddi destek toplamışlardır. Filminin post prodüksiyonu için kampanya yapan Karaçelik, verilecek destek miktarına karşılık destekçilerine şu ödülleri vermiştir; imzalı poster, imzalı dvd, adına özel video, gala davetiyesi, Sarmaşık parti, özel gösterim, destekçi, destek yapımcı olmak.

Türk sinemasının önemli yapım kaynaklarından biri, önceki filmlerden elde edilen gişe gelirleridir. Yapım şirketinin yaptığı önceki filmler ve buradan elde edilmiş gişe gelirleri bir sonraki filmin finanse edilmesinde kullanılabilmektedir. Yeni filmde tanınmış oyuncuların oynatılacak olması, filmin konusu gibi etkenler birtakım yatırımcıları da filme ortak olmaya teşvik edebilmektedir.

2.3.2.2. Türk Sinemasının Uluslararası Fonlarla İlişkileri

Türk sinemasının film yapımındaki uluslararası ortaklıkları 1930’larda başlamıştır. 1931 yılında yönetmen Muhsin Ertuğrul’un çektiği *İstanbul Sokaklarında* adlı melodram film Türkiye-Yunanistan-Mısır işbirliğiyle gerçekleşmiş, böylelikle Türk sinemasının ilk uluslararası ortak yapımı olmuştur (Ulusay, 2003: 72). Sonrasında, yine Muhsin Ertuğrul’un iki yıl sonra çektiği *Fena Yol* adlı melodram da Türk-Yunan ortaklığı ile yapılmıştır. Ulusay (2008) yerli sinemanın ülke içindeki güçlü konumuna karşılık, dış pazar potansiyelinin sınırlı ve ortak yapım sayının az olması nedeniyle uluslararası ilişkilerinde yetersiz kaldığını belirtir. İlk ortak yapımın gerçekleştiği 1931’den 1990’daki Eurimages üyeliğine kadarki 59 yıl içerisinde Türk sinemacılarının başka ülkelerle gerçekleştirdiği ortak yapımların sayısı 50 civarında olmuştur (s.140). Bu filmler Irak, İran, Lübnan, Sovyetler Birliği, Tunus, Cezayir, Fransa, Mısır, Beyrut, İsveç, İtalya gibi ülkelerle gerçekleştirilmiştir. Türkiye’nin İtalya ile ortak yapım alanındaki işbirliği diğer ülkelerle olduğundan daha verimli gelişmiş, 1970’lerin başından 1980’lerin ortasına kadar çeşitli ülkelerin de dâhil olduğu ortaklıklarla 10’un üzerinde film yapılmıştır. Bu filmler; soygun, mafya hikâyelerinin anlatıldığı macera ve güldürü türlerinde olmuşlardır (Ulusay, 2008: 142)²¹.

²¹ Ulusay İtalyan ortaklarla gerçekleştirilebilen kimi filmlerin yurtdışına satılması için Türk oyuncuların isimlerinin Amerikanlaştırılmış takma isimlerle gizlendiğine de değinir. Cüneyt Arkın’ın adının Steve ya da George Arkın olarak değiştirilmesi gibi bir uygulama da yapılmıştır (Ulusay, 2008: 144). Özkaracalar (2001:144) bu dönemdeki ortak yapımların uluslararası pazarlara sürüldükleri zaman dağıtımçıların film

1980’li yılların sonuna doğru Avrupa’da ortak yapım anlayışının oturmasını sağlayacak Eurimages’ın kurulması, bu yıllarda Hollywood dağıtım şirketlerinin etkisindeki Türk sineması için hayat kurtarıcı olmuştur. 1949 yılında Avrupa Konseyi’ne üye olan Türkiye, dönemin siyasal, kültürel ve ekonomik gücü haline gelen Avrupa Topluluğu’na 1987 yılında tam üye olmak için başvurmuş, topluluk komisyonunca Türkiye’nin tam üyeliğinin sağlanması için öncelikle birtakım kriterleri kabul ederek uyum sürecinden geçmesi beklenmiştir. Türkiye’nin bu kapsamda izlediği yakınlaşma politikalarından biri de Eurimages fonuna katılması olmuştur. 28 Şubat 1990 tarihinde Eurimages fonuna katılan Türkiye’de bu tarihten itibaren ortak yapımla üretilen film sayısı artmış, üretilen filmlere dağıtım desteği alınmış ve uygun görülen sinema salonlarının iyileştirilmesi de bu desteklerle gerçekleştirilmiştir. Bu destekler kapsamında yapılan anlaşmalarla Avrupa filmleri de Türkiye’de dağıtılmaya başlanmıştır. 2002 yılına gelindiğinde 163 Avrupa filminin Türkiye dağıtımının Eurimages destekli firmalar tarafından yapıldığı Kültür Bakanlığı tarafından açıklanmıştır (Özcan, 2005: 185).

Eurimages destekleri Türk sinemasına kısa sürede çok sayıda katkı sunmuştur. Bunlardan biri destekler kapsamında üretilen filmlerin gişe rakamlarına ilişkindir. Eurimages desteği alan ve gişede ses getiren 1996 yapımı *Eşkya*’nın ardından, 1997 yılında gösterime giren Eurimages destekli *Ağır Roman*, *Nihavent Mucize*, *Kuşatma Altında Aşk*, *Mektup*, *Usta Beni Öldürsene*, *Akrebın Yolculuğu* filmleri en fazla izleyici sayılarına sahip olmuşlardır (Taşkaya, 2009: 113). Bir diğer kazanım da ortak yapım alanında sınırlı deneyimleri olan Türk sinema sektörünün pratiğini ve ilişkilerini geliştirmesini, Avrupa ülke sinemalarının film yapım pratikleriyle tanışmasını, filmlerin sermaye, çalışma ortamı, teknoloji gibi faktörler açısından daha iyi koşullarda çekilebilir hale gelmesini, Türk filmlerinin dış pazar potansiyelinin artmasını sağlaması olmuştur (Ulusay, 2008: 145).

Derviş Zaim (2008) Türkiye’de hazırlanan Eurimages projeleri kapsamında ortaklık kurulan ülkelerin çoğunlukla Balkan ve Orta Avrupa ülkeleri olduğunu belirtir.

künyelerinde Türk oyuncuların adlarını İngilizceleştirmiş olmalarının nedenini filmlerin Türklerle yapıldığının bilinmesinin filmlerin piyasa değerini düşüreceği kaygısından olabileceğini ileri sürer. Bu filmler yerli dağıtımıcılar tarafından iç pazarda piyasa sürüldüğünde ise bu kez tam tersine, yabancı oyuncuların ve yönetmenlerin isimlerinin filmin değerini yükseltecek bir prestij unsuru olarak ön plana çıkartıldığını belirtir.

Coğrafi yakınlık, tarihte sinema alanında işbirliği geleneğinin varlığı, iş yapma zihniyetinin benzerliği gibi faktörler buradaki ülkelerle işbirliği oluşmasındaki etkenlerdir. Bunların yanı sıra bu ortaklıklardaki asıl neden, Türk sinemacılarının endüstriyel bakımdan gelişmiş Avrupa ülkelerinin, proje için çıkacak muhtemel finansal katkının belli bir bölümünün ilgili Avrupa ülkesinde harcanmasını ön şart olarak ileri süren kota problemleridir.

Eurimages destekleriyle çekilen Türk filmlerinin özellikle 2000'lerden itibaren sanat filmi türü olma yönünde bir eğilim gerçekleştirdiği Ulusay (2003) tarafından ileri sürülür:

Eurimages'ın 2000 yılında başlattığı iki kategori uygulaması çerçevesinde Türkiye'den başvuran projelerin tamamının ilk kategoride değerlendirilerek yardım aldıkları da anımsandığında Fon'un yeni dönem Türk sinemasında var olan 'sanat filmi' yönündeki eğilime katkısı daha iyi anlaşılır. Uluslararası ortak yapım olarak gerçekleştirilen Türk yönetmenlerin filmlerinde genellikle iletişimsizlik, yabancılaşma, cinsellik, ölüm, çok-kültürlülük gibi 'sanat sineması'na özgü temaların ele alındığı, yine bu sinemaya özgü kişisel bir üslup benimsendiği, yakın geçmişe ya da günümüze ilişkin politik konular üzerinde durulduğu, kimi gerçeküstücü öğelere başvurulmasının yanında özellikle gerçekçi bir anlatımın tercih edildiği görülmektedir (s.83).

Uluslararası finans kaynaklarından biri de yabancı televizyon kanallarıdır. Britanya'dan Channel 4, Fransa'dan TF1, Almanya'dan ZDF ve Fransız Alman ortaklığında kurulan ARTE gibi kanallar kültür temelli bir yayın politikası izlerler. Buna göre popüler filmlerin ötesinde sanatsal, yenilikçi, eğitici ve başka platformlarda yeterince gösterim imkânı bulamayan yapımlara öncelik verirler (Schmitt, 1998: 104-109'den aktaran Yılmaz, 2020: 54). Bu kanallar filmlere yapım öncesi desteği, ortak yapımcılık katkısı ve filmin televizyonda gösterim haklarını satın alma gibi destekler vermektedirler. Destekleyecekleri filmleri özenle seçen ve onları henüz senaryo aşamasındayken güçlendirme çalışmalarına başlayan bu kanalların ortaklığında çekilen filmler, önemli küresel film festivallerinde de görünüm şanslarını artırmaktadır. Bu kanallar, bu özelliklerinden dolayı sanat sinemasının önemli destekçilerindendir. (Yılmaz, 2020: 55). Zaim (2008) yabancı televizyon kanallarından sağlanabilecek bu tür desteklerin; yönetmenin festival ve dağıtım kariyeri ile şahsi bağlantıları, varsa ortak yapımcının televizyon kanalının bulunduğu ülkede gücü, ilişkileri ve saygınlığı ile alakalı olduğunu söyler. Ortak yapımcı eğer sinema endüstrisinin geliştiği bir ülkeden

değilse ve bu kanallarla ilişkisi pek olmayan bir yapımcı ise daha baştan bağlantı kurulması güçleşmektedir.

2.3.3. Türk Sinemasında Oryantalizm Karşıtı Duruşlar ve Yerellik Arayışları

Sinema ülkemizdeki ilk dönemlerinden itibaren bireysel ve toplumsal işlevi sorgulanan bir araç olmuştur. Osmanlı basınının kimi yazarları sinemanın bir eğlence aracı olmasının ötesinde, eğitim-öğretim aracı olarak kullanılabilecek, toplumsal hayata ve kültüre olumlu katkılar sağlayabilecek modern bir araç olarak görmüşlerken kimi yazarlar da²² sinemanın kültür emperyalizminin ve dejenerasyonun başlıca vasıtası olduğu, toplumdaki geleneksel yaşam tarzını bozmaya özendirdiğini, toplumdaki manevi değerler için tehdit oluşturduğunu, gençleri ahlaki bakımdan yozlaşmaya uğrattığını ileri sürmüşlerdir (Karadoğan, 2019; Budan, 2018; Özuyar, 2017; Özuyar, 2015).

Toplumda bu tartışmalar süregelirken sinemanın etkili bir propaganda aracı olduğu anlaşılmış ve bu amaçla kullanılmaya başlanmıştır. Özuyar’a (2017: 243-244) göre İttihat ve Terakki hükümeti cephelerdeki büyük kayıpların yol açtığı asker ihtiyacını karşılamak için sinemadan yararlanmışlardır. Maarif ve Harbiye Nezaretleri bu konuda işbirliğine gitmişler, mekteplerde gösterimler gerçekleştirilmiş, Anadolu’nun tarihi ve coğrafi güzelliklerini anlatan *Anadolu* adlı belgesel vasıtasıyla gençlerin vatana bağlılıklarını güçlendirmek ve onlarda vatan uğruna savaşmak arzusu yaratmak planlanmıştır. Bunun yanı sıra gösterilen yabancı filmlerinlerin ülkemizin mizaç ve ahlakıyla ilgisinin bulunmadığı ve izleyicilerin yerli/milli hayattan uzaklaştırdığına dair yakınmalara rastlanır (Odabaşı, 2017: 67). Ardından milli bir sinema kurma ihtiyacı hâsıl olmuştur.

Türk sinemasında film yapan ilk kurumlardan biri olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti o dönem oryantalist bakış açısıyla çekilen, Türkleri ve Türk kültürünü ilkel olarak gösteren filmlerden de epey rahatsız olmuş, Batı’daki olumsuz Türk algısının

²² Budan (2018) araştırmasında İslamcı düşünce geleneğinden gelen şair Necip Fazıl Kısakürek ile Marksist düşünce geleneğinden gelen şair Nazım Hikmet Ran’ın sinema hakkındaki görüşlerinin aynı perspektif dahilinde yer aldığını bulgular: “Yabancı filmlerin Türk toplumu ve kültürü üzerindeki etkileri, bu etkilerin bertaraf edilmesi için alınması gereken tedbirler, yerli bir sinema endüstrisinin kurulmasına duyulan ihtiyaç ve Batı sinemasının emperyalist bir aygıt olduğu yönündeki inanç bağlamında benzer görüşler ileri sürmektedirler” (Budan, 2018: 2314).

yok edilmesi için değişen ve modernleşen Türk toplumunu gösteren milli filmlerin yapılması ve yabancı yapım şirketlerinin Osmanlı'daki film yapım faaliyetlerinin kontrolü konularında adım atmak istemiştir. Avrupalıların Türkler ile ilgili izlenimlerini genel olarak kartpostallardan, fotoğraflardan ve daha çok sinemadan aldıklarını düşünen cemiyet, filmlerin kimilerinin iyi niyetle kimilerininse fena ve adi politikaların propagandası amacıyla çekildiğini öne sürmüştür. Bu tür filmler görünenden ziyade görmek istediklerini içeriyordur. Yabancı oyuncular kullanılarak ve egzotik mizansenler yaratılarak inandırıcı olma çabası sarf ediliyordur. Bu filmler Batı'da zaten olumsuz olan Türk algısını daha da güçlendirmekte ve Türkiye tipik bir Arap ülkesi olarak gösterilmektedir. Bu filmlerin tamamına yakınında Türkler, şehvet ve kan düşkünü, Türkiye ise tekin olmayan bir ülke olarak betimlenmektedir. Cemiyet'in derdi de bu filmlere yenilerinin eklenmesine engel olmaktır. Cemiyet'e göre; her memleketin kirli semtleri, fena manzaraları bulunmaktaydı ancak bunları resmederek millet ve milliyet temisilinin sunulmasına fırsat verilmemeliydi. Ancak, Birinci Dünya Savaşı döneminin sonuna doğru ülkedeki siyasi karışıklıklar sebebiyle bu tasarı gerçekleşmemiştir (Özuyar, 2017: 273-275).

Kimi yazarlar sinemada yer alan filmlerin oryantalist bakış açısına sahip olmalarından rahatsızlıklarını dile getirmeye devam ederler. Bu yazarlardan biri olan Ahmed Hikmet Müftüoğlu (1922) "İslamlar Aleyhindeki Sinema Mevzuları" başlıklı yazısında Asya ve Afrika'da geçen filmlere dikkat çeker. Avrupalılara kahramanlık rolleri verilirken Müslümanlarına ise kötü karakterlerin layık görülmesinden dert yanar: "Zâlimler, kâtiler, müstebidler [zorbalar] mutlaka ya bir fesli veya sarıklı bornoslu İslâmdır. Vak'a Hindistan'a âid ise kahraman mutlaka İngiliz veya Avrupalıdır. Müstekreh [iğrenç] roller İslâmlara âittir" demektedir. Bu konu ile ilgili olarak benzer bir tepkiyi Ahmed Haşim (1929) "Sinemalarımız Fransız Emperyalizminin Aleti mi?" başlıklı yazısında dile getirir.

"Bu bir tane değil, beş tane değil, on beş tane değil... Hemen her ay oynanan yeni filimlerin içinde; Vatanlarını müstevlilere [istilacılara] karşı mühafaza eden Asya ve Afrika milletlerinin kurtuluş mücadelesini tezyif eden [küçümseyen] bir sürü "dram?!"lara rast ediyoruz. Bunlar telkin ettikleri ruh itibariyle gayet muzir nesnelerdir.

Hele bunların içinde Cezayir gibi Fransanın, Afrika müstemlekelerinde cereyan ettirilen öyleleri vardır ki, bizim gibi ecnebi müstevilere karşı yurdunu kaniyla kurtarmış bir milletin gözleri için en büyük tahkirdir [hakarettir].” (2020: 99).

Sinemacılar tarafına bakıldığında, bu dönemdeki tek sinema yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul’un da bu konudaki beyanlarına rastlanır. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin kuruluşu ve sonrasında yaşananlara ilişkin görüşlerinin yer aldığı “Bir İzah” (1919) başlıklı yazısında özellikle Berlin’de yaşadığı dönemlerdeki oryantalist bakış açısından rahatsızlığını dile getirir ve Avrupa’daki gibi sinema stüdyolarının memlekette olmamasından yakınır. Avrupalılar Türkleri operetlerde resmedilen şekilde giyinen, onlarca hareme sahip, keyfine düşkün zannediyorlardır. Eğer memlekette sinema Avrupa’daki gibi desteklenseydi, Türkleri tanımayan veyahut yanlış tanıyan ülkelere filmler gösterilerek bu imaj düzeltilebilirdi, bu iyi hizmeti sergilemenin yanında para da kazanılabilirdi.

Türk sinemasının ekonomik olarak kalkınması için dünyadaki sinema sektörünü de dikkate alarak çok sayıda raporun hazırlandığı görülür²³. Türk filmlerinin senaryoları ve anlatım biçimlerine ilişkin tartışmaların ortaya çıkması ise 1950’leri bulmuştur. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti gibi kuruluşların yerli filmciliğin gelişimini “milli bir dava olarak” ele almasıyla birlikte sinemamızın ülkemize has bir dile sahip olması gerektiği tartışmaları meydana gelmiştir. Özellikle Sinemacılar Dönemi’nde Türk sinemasının “taklit” ve “özenti” olduğu iddiaları öne sürülmüş, sinemaya yerli bir “öz” arama çabası geleneksel kültürel sanatsal pratiklere dönülmesini getirmiş, bu da sonraki yıllarda gelişecek Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema gibi konuları etkilemiştir (Karadoğan, 2018: 331).

2.3.3.1. Halk Sineması ve Ulusal Sinema

Sinemacılar döneminde Türkiye’de sinemanın kendine has yapı ve dil özelliklerinden yararlanmaya başlayan sinemacılar zamanla yerli ve ulusal bir sinema dili üzerinde tartışmaya başlamışlardır. 27 Mayıs 1960 darbesinin ardından 1961 anayasasının toplumsal ortamında Türk toplumunu ve insanını kendi gerçekliğiyle sunmayı isteyen, bunu eleştirel bir bakış açısıyla yapmayı deneyen toplumsal

²³ Bu raporların bir kısmı için Bkz. Karadoğan, A. (2019). *Türk Sineması Hakkında Raporlar*. Ankara: De Ki.

gerçekçilik olarak nitelendirilen kimi filmler²⁴ yapılmış, bu hareket kuramsal bir temele dayanmaması, anlatım biçimi bakımından yenilik getirmemesi ve gişedeki başarısızlıklar nedeniyle tam manasıyla akım olamadan kısa süre içerisinde sona ermiştir.

Toplumsal Gerçekçilik düşüncesinin ardından yönetmen Halit Refiğ yeni bir arayışa yönelmiş, Türk sinemasını ekonomik, toplumsal ve estetik bakımdan temellendirip tanımlamaya yönelik “halk sineması” kavramını ortaya atmıştır. Refiğ (2009: 87) Türk sinemasının “doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için ‘halk sineması’” olduğunu öne sürer. Türk sinemasında filmlerin yapımı halkın işletmeciler üzerinden yapımcılara aktardığı avanslarla gerçekleşmektedir. Refiğ için ülkemizdeki sinema sanatının yeniden doğuşu için de kendi tarihimize ve halkımıza dönmemiz gerekmektedir.

Filmler Batı’dan alınan kavramlarla ve düşüncelerle oluşturulmaya çalışılmakta, bundan dolayı da toplumda karşılığı olmamaktadır. Bunun yerine toplumumuzu ve sinemamızı kendi tarihsel ve toplumsal şartlarımız altında, kendi kültür ve ideolojimiz perspektifinde ele almamız gerekmektedir. Refiğ bu konuya Batı ile Osmanlı toplumunun yapısını karşılaştırarak bir örnek verir: Batı toplumunda özel mülkiyet ve sınıf mücadelesi yer alır ve bireyci bir dünya görüşü hâkimdir. Bu tarihi geçmiş ve dünya görüşü Batı tiyatrosuna, edebiyatına ve plastik sanatlarına, bu sanatların birleşiminden meydana gelen sinema sanatlarına da yansımıştır. Batı sanatları toplumsal bir konu anlatsa bile bireyin dramı üzerine kurulmuştur. Türk toplum yapısında ise üretim kaynaklarında özel mülkiyet yoktur, devlet mülkiyeti anlayışı egemendir. Bu nedenle sınıf çatışmasına dayalı bir toplumsal yapıdan söz edilememiştir. Geleneksel ve klasik Türk sanatlarında birey önemli rol oynamaz. Önemli olan toplumun içinden temsilci tiplerin tasviri ve kamusal bilinçtir. Türk filmlerinin ulusal bir nitelik kazanabilmesi için bu özelliklere haiz olmalıdır (Refiğ, 2009: 96-97).

²⁴ Toplumsal Gerçekçilik kapsamında olduğu düşünülen bu filmler arasında Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963); Atıf Yılmaz’ın *Dolandırıcılar Şahı* (1961), *Yarın Bizimdir* (1963), *Murat’ın Türküsü* (1965); Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964); Ertem Göreç’in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1964) ve Duygu Sağıroğlu’nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri yer alır (Coşkun, 2009: 38).

Refiğ Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam sinemasının halka açılmasını ve ulusal özellikler taşımaya başlamasını sinema tarihimiz için ileri ve olumlu bir adım olarak görür. Anadolu'nun elektrifikasyonu ile birlikte Türk filmlerinin izleyici sayıları artmıştır ve filmde kazanılan paralarla sinemacılık bir meslek haline gelmiştir. Halkın sevdiği, talep ettiği hikâyelerden filmlerin yapılması, bazı müziklerin moda olması ve yıldız oyuncu sisteminin hayata geçmesi, hepsinden öte bu sistemin ekonomik yapısının özel sermayeye ve devlete dayanmamış olması halk sineması anlayışına uygundur. Ancak Refiğ Yeşilçam zeminine oturan bu anlayışın birbirinin aynısı filmler, oyuncuların kalıplaşan rolleri, dış tesirlere açılıp ulusal özelliklerini yitirmeleri gibi sorunlar nedeniyle bozulduğunu dile getirir (Refiğ, 2009: 89-91). Refiğ'in halk sineması anlayışı sert eleştirilere uğrar. Türk Sinema Derneği'nin yayın organı Yeni Sinema Dergisi'nde Halit Refiğ'i ve bu anlayışı savunan yönetmenler "kötü filmlerin kurnaz yaratıcıları" olmakla suçlanmıştır. Kendi kişisel çıkarlarını meşrulaştırmakla, ideolojik olarak sağlaşmakla da suçlanan Refiğ görüşleriyle sömürü düzenini meşrulaştıran kişi olarak görülmüş ve eleştirilmiştir (Yaylagül, 2018: 93-94).

Türk sinemasında yerlilik arayışları ile ilgili kuramlardan birisi olan Ulusal Sinema kavramı da 1966-1967 yıllarında Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenler ve Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından geliştirilmiştir. Ulusal sinema konusu üzerinde birtakım sinemacılarla sinema yazarları, Sinematek ve aydınlar arasında uzun zaman sürecek olan tartışmayı yönetmen Halit Refiğ'in Yön dergisinde kaleme aldığı yazılarıyla başlar (Kutlar, 2018: 322).

Bu dönemde Metin Erksan'ın Berlin'de Altın Ayı ödülü alması devletin dikkatini çeker ve sinemadan daha etkin bir şekilde yararlanmak adına 1964 yılında Birinci Türk Sinema Şurası toplanır. Bu toplantıda iki grubun görüş ayrılığı dikkati çeker. Bunlardan biri 1965'te Türk Sinematek Derneği'ni (TSD) kuracak olan grup ile diğeri sonraki yıllarda Ulusal Sinema akımını ortaya atacak gruptur. 1966 yılında TSD bünyesinde yapılan Türk sinemasına ilişkin oturumda derneğin desteklediği devrimci sinemacılarla ulusal sinemacılar arasındaki tartışmalar sonucu ipler tamamen kopmuştur.

TSD ve Ulusal Sinema savunucuları arasındaki temel çatışmayı; ilk grubun, yönetmenleri ticari Yeşilçam filmlerini yaygın hale getirmekle suçlamaları, ikinci

grubun ise, sinema eleştirmenlerini Batı, özellikle de Avrupa sinemasına özenmekle suçlamaları oluşturmaktadır (Begeç, 2017: 61).

Şakir Eczacıbaşı, Muhsin Ertuğrul, Nijat Özön, Onat Kutlar, Semih Tuğrul gibi isimlerin de kurucu üyeleri arasında olduğu Türk Sinematek Derneği düzenli olarak dünya sinemasından klasik ve çağdaş film gösterimleri gerçekleştirmiş, Yeni Sinema adlı bir dergi vasıtasıyla sinema sanatının tanınması ve bilinçli sinema seyircisi yetiştirilmesi konusunda çalışmalar yapmış, yabancı sinemacıları ağırlamış ve konferanslar düzenlenmiş, sinema konusunda kitaplar yayınlanmıştır. Türkiye’de sessiz sinemanın başyapıtlarının, Sovyet klasiklerinin, Alman Dışavurumcu sinemasının, Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının filmlerinin, İsveç, Polonya, Meksika, Brezilya, Japonya gibi çeşitli ülkelerin sinemalarının tanınmasını sağlamıştır (Teksoy, 2007: 52). Bunun yanı sıra Türk sineması ile ilgili açık oturumlar düzenleyerek tartışma ve görüş alışverişi gerçekleştirmiştir. TSD kurulduğu günden 12 Eylül 1980’de kapatılmasına kadar, dönem dönem süregelen “yabancı kültür”, “yabancı sinema taraftarlığı”, “Türk sinemasını saymamak” vb. suçlamalara maruz kalmıştır (Scognamillo, 2011: 231-232).

TSD ideolojik olarak kendisini evrensel solda görmüş, Ulusal Sinemacı savunucuları Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfü Akad, Atif Yılmaz ve Ertem Göreç gibi yönetmenleri sağcı olarak nitelemişlerdir. TSD Türk sinemasına ve sinemacılarına karşı hep eleştirel, çoğu zaman da suçlayıcı bir tarzda yaklaşmıştır. Türk filmlerini kötü, yönetmenleri cahil ve halkın duygularını istismar ederek sömürmekle suçlamışlardır. Kendileri yapacakları faaliyetlerle yeni bir sinemacı kuşağını yetiştireceklerini ummuşlardır (Yaylagül, 2018: 86). TSD’nin sinema anlayışı Avrupa sanat sineması, üçüncü sinema ve devrimci sinema anlayışına, evrensel sinema diline daha yakın bir çerçevede olmuştur. Bununla birlikte sinemanın yerel olanla bağlantısını koruması gerektiğini de düşünmüşlerdir. TSD üyeleri Türk toplumunun batılılaşma sürecinde geri kalmış bir toplum olduğu gibi sinemasının da geri kaldığını, az geliştiğini öne sürer. Bunun için Türk sineması da Batı’nın gelişmiş sinemasının izinden gitmesi gerekmektedir. Bu da ancak mevcut Yeşilçam sinemasının yerini devrimci sinemanın almasıyla gerçekleşebilecektir (Yaylagül, 2018: 88). TSD üyelerine göre Yeşilçam’da kötü filmler çekilmekte, halkın sinema zevki köreltmekte ve seyirci ülkedeki ve dünyadaki sorunlara duyarsızlaştırılmaktadır.

Halit Refiğ TSD'nin görüşlerine karşılık olarak öne sürdüğü düşünceleriyle ulusal sinema teorisini oluşturacak ve bu görüşe yönelik filmler üretilmeye başlanacaktır.

Refiğ'in ulusal sinemaya ilişkin görüşlerini oluştururken 1930'larda Sedat Hakkı Eldem'in çalışmalarıyla yeni bir ulusal mimarinin doğuşundan, 1940'larda Ahmet Adnan Saygun'un çalışmalarıyla yeni bir ulusal müzik stilinin ortaya çıkmasından ve romancı Kemal Tahir'in 1950'lerde yeni bir diyalektik-materyalist edebiyatı yaratmasından etkilendiğini belirtir (Akser, 2018: 63). Refiğ'in ilham aldığı bu üç isim çalışmalarını halk kültüründen beslenerek kullanmışlar, böylelikle toplumun kültürel birikimini ve düşünsel miraslarını korumuşlardır.

Refiğ özellikle Tahir'in Osmanlı-Türk toplumunun tarihsel gelişim çizgisinin Batı toplumlarinkinden ayrı, kendine özgü olduğu, toplumsal, kültürel yapısı farklı olan Türk toplumunun sanatının ve sinemasının da Batı'ninkinden farklı ve kendine özgü olduğu ve olması gerektiğine ilişkin görüşlerinden etkilenecek Türk toplumunun Batı toplumlarıyla arasındaki yapısal farklar nedeniyle aynı tarzda gelişim gösteremeyeceğini öne sürer (Refiğ, 1996: 184). Benzer bir farklılık Türk sineması ile Batı sineması arasında da görülebilir. Bütün sanat dallarında olduğu gibi sinema da içinde bulunduğu toplumsal, kültürel ve ekonomik yapıdan etkilenir ve buna göre şekillenir, belli bir kişiliğe ve ortak kadere sahip olur (Refiğ, 1965c: 14). Türk toplumunun, kültürel yapısının ve ekonomik özelliklerinin Batı'ninkinden farklı olması sebebiyle sineması da kendine özgün olmalıdır. Bu nedenle öncelikle sanat geleneklerimizin ne olduğunu görmeye, sinemamızı tanımaya, onun köklerini araştırmaya başlamamız gerekmektedir. Ardından sinemamızın ekonomik ve sosyolojik dayanaklarının ne olduğunu tespit ettikten ve tarihi gelişimini bildikten sonra Türk sinemasının dünya sinemasındaki yeri ve geleceği üzerinde sağlam görüşler ileri sürmek mümkün olabilecektir (Refiğ, 1965a: 13).

Refiğ TSD yazarlarını ima ederek, onların Türk filmlerini eleştirip değerlendirirken Batı kültürüyle beslenmeleri nedeniyle insan ilişkilerine bakışlarını, dram anlayışlarını ve estetik görüşlerini Batı değer yargılarına dayandırmalarını eleştirir. Nihayetinde Batı toplumu sermaye birikimini oluşturmuş, toplumsal sınıfları meydana gelmiş, burjuva devrimini tamamlamış ve uzun toplumsal mücadelelerden sonra belli bir hürriyet ve demokrasi anlayışına varmış bir toplumdur. Buna karşın Türk

toplumu talan ekonomisinden üretim ekonomisine geçememiş, sermaye birikimi oluşmamış, Batı tarzı bir toplumsal sınıfı meydana gelmemiş, toprağın Allah'ın olduğu, devletin ise onun vekili olduğu inancına sahip bir toplumdur. Bu nedenle burjuvası olmayan bir topluma burjuva toplumu değer yargılarıyla bakılması sorun teşkil edecektir (Refiğ, 1965b: 7-8).

Refiğ Türk sinemasını değerlendirirken onun yapısını şöyle açıklar: Türk toplumu kaderini liderine ve tesadüflerine bırakmıştır, Batı'nın burjuva gerçekçiliği ve mantık düzeni yerine duyguların ve heyecanların daha büyük bir yer tuttuğu söylenebilir. Böyle bir topluma hitap edecek filmlerde tesadüflerin bolluğu ve kahramanların idealize edilmesi garip karşılanmamalıdır. Bununla birlikte İslam dini Hristiyanlık gibi mucizelerden bahsetmediği için her işini Allah'a bırakmış Anadolu halkı sanatlarda olağanüstü olaylardan, fantastikten hoşlanmaz. Bu bakımdan, Türk sinema seyircisinde yine İslamiyetin etkisi ile, daha çok sosyal düzene ve ahlaka dayanan bir gerçekçilik duygusu vardır. Sinema ülkemize özellikle Hollywood filmleri ile yerleşmiştir, bu yüzden Türk seyircisinin sinema zevki Amerikan sineması ile ortaoyunu, Karagöz ve Hacivat'ın garip bir karışımından meydana gelmiştir (Refiğ, 1965b: 9).

Refiğ 1971'de yazdığı *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında kendisinin *Haremde Dört Kadın* (1965), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969), Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968) gibi birkaç filmin ulusal sinema örnekleri arasında olduğunu, bu akımın birkaç filmi aşamadığını öne sürer (2009: 91-92). Sonraki yıllarda ise Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz ve Duygu Sağıroğlu'nun bazı yapıtları da akımın ürettiği örneklerden sayılacaktır. Yıllar sonra Halit Refiğ kendisi için ulusal sinema anlayışına en uygun filmlerinin TRT için yaptığı *Aşk-ı Memnu* ve *Yorgun Savaşçı* olduğunu açıklar. Refiğ için 12 Eylül sonrasında *Yorgun Savaşçı* adlı filminin 1983'te silahlı kuvvetler tarafından yakılması ulusal sinemaya indirilen en büyük darbe olmuştur. Bu olaydan itibaren Türkiye'deki sinemacıların çoğu ulusallık anlayışından uzaklaşmışlar, film yapımlarına ilişkin desteklerini yurt dışında aramaya başlamışlardır (Refiğ, 1996: 184). Refiğ, 1982'de Yılmaz Güney'in *Yol* filmi Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü alırken ulusalcı sinema anlayışıyla çekilen bir filmin devlet tarafından imha edilmiş olmasını gören bir sinemacı ulusalcı olmak yerine enternasyonalci, anti ulusalcı olmayı heves edinmeyecek midir (Akpınar, 2009: 89) diye sorarak yeni nesil sinemacıların

ülkedeki devlet baskısı nedeniyle yurt dışını hedefleyeceklerini, burada da ulusalcılık özelliklerini yitireceklerini işaret eder.

Ulusal sinema anlayışına çok sayıda eleştiri yöneltilmiştir. Bunlardan biri Nijat Özön tarafından gelmiştir. Özön (1995) Refiğ'in yalnızca boş kaldığı zamanlarda böyle teoriler öne sürdüğünü, bunları da sektörden çıkar sağlamak için yaptığını iddia eder. Onat Kutlar da benzer bir savla, Refiğ'in piyasadan gelen ticari baskılara karşı koyamadığını, ülke sorunlarına gerçekçi bir şekilde yaklaşmaktan ziyade kendisine film çevirme yolu açmak için yılda 300'ü aşkın üretilen filmi ülkeye özgü bir karakterde göstermeye çalıştığını belirtir. Bununla birlikte ulusal sinema akımı taraftarları sorunu ülke gerçeklerine bir yaklaşım biçimi olarak almaktan vazgeçip bir çeşit Osmanlılık haline getirmişlerdir (Kutlar, 2018: 322-323).

Netice itibarıyla ulusal sinema halktan destek görmemiş, devlet tarafından teşvik edilmemiş (Scognamillo, 2011: 251), *Yorgun Savaşçı* filminin yakılmasından itibaren tamamen sönmüşlerdir.

2.3.3.2. Millî Sinema Akımı

Yine 1960'lı yılların düşünsel hareketliliğinin yaşandığı yıllarda yerli bir sinema oluşturma çabası ortaya çıkmıştır. Uçakan'a (2010a: 139) göre Milli Sinema'nın politik sahneye çıkarılması sinemanın yaygın bir haberleşme vasıtası oluşu ve Müslüman Türkiye'de yeni neslin inançlarından gittikçe uzaklaşması nedeniyledir. Teorik planda Millî Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü tarafından şekillendirilmeye çalışılan "Milli Sinema" görüşü, "Milli Kültür"ü ve bunun çıkış kaynağı olan İslam'ın getirdiği sistemi yegâne yaşama ölçüsü olarak alır. 1963-64 yıllarından sonra tek tük sinema yazılarında bir endişe olarak ortaya çıkan Milli Sinema düşüncesi 1970'de yönetmen Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* adlı filmiyle pratikteki ilk örneğini vermiş, peşinden Salih Dirliklik'in *Gençlik Köprüsü* adlı filmi onu izlemiştir.

Milli sinema görüşünün pratikteki önemli temsilcilerinden Yücel Çakmaklı Tohum dergisinin Ağustos 1964 sayısında "Milli Sinema İhtiyacı" başlıklı bir yazı kaleme alır. Çakmaklı (2014: 16) bu yazıda Türk sinemasının milli bir sinema kimliği taşımadığını öne sürer. Filmlerimizin büyük bir kısmı sinemayı sadece ticari bir kazanç vasıtası gören tüccar yapımcıların ve yönetmenlerin yaptıkları, uydurma Amerikan

filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından alınmış bayağı komediler veya ağdalı melodramlardan oluşmaktadır. Bunların dışında sinemayı propaganda aracı olarak kullanarak politika yapan toplumcu sinemacıların filmleri vardır. Yaygın olan bu iki sinema biçimi de milli bir sinema anlayışından oldukça uzaktır. Türk sineması maneviyatı maddiyattan üstün tutan Müslüman Türk halkının inançlarını, milli karakterleri ve gelenekleriyle yoğurulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler üretince milli sinema oluşacaktır. Pek çok İslam devleti Türkiye’den film almak veya ortak yapım gerçekleştirmek istemektedir. Ancak yüzünü Batı pazarına dönmüş sermaye sahipleri bu tür filmleri yapmaya yanaşmamaktadırlar.

Çakmaklı Millî Sinema’nın Millî Kültür’ün sinema diliyle anlatılması olarak tarif eder. Milli bakış açısının tespit ettiği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle aktarılmasıdır. Milli Kültür ise bir milletin tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu ilim, sanat ve din unsurlarına sahip değer hükümleridir. Bu milli kültürün ülkemizdeki karşılığıysa özellikle Selçuklular’da ve Osmanlılar’daki yaşayış biçimlerinde görülmektedir. Sinema yaparken yabancı kültür ile şartlanmamalı, yabancı kültürün emperyalist siyasetine yenik düşmeden kendi kültürümüzü müdaafa etmemiz ve olaylara, yaşayışlara milli kültürümüzün bakış açısından bakmamız gerekmektedir (Millî Sinema Açıkoturum, 1973: 45-46).

Bu dönemlerde Milli Sinema akımına ilişkin çok fazla film ortaya çıkmamış, 1970’lerde akım sona ermiştir. Yönetmen Mesut Uçakan (2010b: 143), 12 Eylül darbesi sonrasında da Milli Sinema akımının kendisi ve Salih Dirliklik tarafından sürdürüldüğünü, sonradan İsmail Güneş’in aralarına katıldığını söyler. Milli Sinemacılardan gelen hareketin son dönemde *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, *Uzak İhtimal*, *Mommo*, *Dinle Neyden*, *120*, *Yumurta* filmlerinde yansımalarını bulduğunu iddia eder.

Hıdıroğlu’na (2020: 13-23) göre; pratikte din temsillerine dayanan ilk dönemdeki Milli Sinema akımı, dönemsel özellikleri bağlamında liberal, milliyetçi ve ulusal düşünce akımlarına eklemlenebilirliği açısından değerli tezler içermesine karşın uygulamada Batı’nın anlatım tekniklerinden çok daha geride kalmıştır, günün gerçekliği dışında bir ideolojik yapıya hapsolmuştur, sinema estetiğinden yoksundur, yapmacıktır ve inandırıcılıktan uzak kalmıştır.

2.3.3.3. Derviş Zaim ve Geleneksel Sanatlar Üçlemesi

Türk sinemasında yerlilik arayışına yakın dönemde yönetmen Derviş Zaim'in Geleneksel Sanatlar Üçlemesi olarak tanımladığı *Cenneti Beklerken*, *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler* filmlerinde rastlanır.

Ülkemizdeki felsefe, edebiyat, sanat gibi dalların bazı örneklerine bakıldığında bunların kendisine bir acente gibi görüldüğünü söyleyen Zaim, sinema özelinde, film dilini oluştururken kullanılan materyalin, yerel, tarihsel olandan yola çıkılarak oluşturulması halinde özgünlük kazanabileceğini düşünmektedir (Zaim, 2018b: 364-365). Zaim, Refiğ'de ve Çakmaklı'da olduğu gibi Batı'yı kati suretle reddetmez. Doğu ile Batı'nın karşılaşmasından bir sentez yapılabileceğini düşünerek Batılı olan sinema sanatını toplumun gelenekleriyle harmanlayan bir yapı oluşturur, filmlerinde geleneksel Türk sanatları olan minyatür, hat ve gölge oyununa yer verir. Bu sanatların yapısını filmlerin içerik ve biçimleriyle ilintilendirir. Örneğin hat sanatında yazının el kaldırmadan bir seferde yazılması gerekmesi ona Nokta filmini tasarlarken bütün filmi kesme yapmadan, bir tek plan olarak tasarlamasına ilham vermiştir.

Kırel'e (2010b: 131) göre Derviş Zaim Batılı seyircinin dikkatini çekeceği varsayılan kültürel simgeleri, hat, minyatür veya ebru gibi geleneksel kültür örüntülerini filminin merkezine yerleştirirken oryantalizm tuzaklarına düşmez, "ulusal" olanı kendine dert edinir ve bu konu üzerinde fikir cimnastiği yapar.

Derviş Zaim'in geleneksel sanatlarla sinemayı harmanlamasına ilişkin çabası, Ulusal Sinema ve Milli Sinema gibi akım olarak ortaya çıkmamış, tamamen Zaim'in kendi kişisel çalışması ve çabalarıyla varlık kazanmıştır.

2.4. ALTERNATİF FİLM PAZARI OLARAK FİLM FESTİVALLERİ VE FİLM FONLARININ YAPISI VE ORYANTALİZM BAĞLAMINDAKİ TARTIŞMALAR

Türk sinemacıları filmlerini fonlamaları için Avrupa'da çok sayıda film fonundan yararlanmakta ve ürettikleri filmleriyle film festivallerine katılmaktadırlar. Tez çalışmasının konusu bağlamında film fonlarının ve film festivallerinin yapılarına, bu

yapıların oryantalizm özelindeki tartışmalarına ve bu tartışmaların Türkiye’deki karşılıklarına değinmek gerekmektedir.

2.4.1. Film Fonlarının ve Film Festivallerinin Yapıları ve İşlevleri

2000’li yıllardan itibaren Türk sinemasının gişe getirisi yüksek olmayan alternatif yapımları festivaller yoluyla izleyicilerle buluşmaya başlamışlardır. Kimi zaman uluslararası festivallerde elde edilen başarılar ülkede yankı bulmuş, ülkemizdeki büyük festivallerde de bu filmler yer almış ve filmlerin dağıtımlarında kısmî artışlar gerçekleşmiştir. Aynı şekilde Avrupa’da festivallerin kapsamında başlayan ve gittikçe yaygınlaşan fonlardan Türk sinemacıları da yararlanmaya, kısmî nakdî destekler almaya ve buralarda gerçekleştirdikleri anlaşmalarla ortak yapımlar üretmeye başlamışlardır. Çalışmanın bu bölümü Türk sinemasının bu yollarla üretilen, kimi zaman “bağımsız” kimi zaman “sanat” kimi zaman da “festival” filmi olarak adlandırılan filmlerinin yer aldıkları bu film pazarının yapısına odaklanacaktır.

Festivaller, daha önce de söz edildiği gibi, 1980’lerden itibaren dünya sinema sektörü için alternatif yapım, dağıtım, gösterim olanaklarına kapı açan bir yapıya doğru evrilmiştir. 1990’larda da artan film festivallerinin sayıları 2010’lu yıllarda binlerle ifade edilen rakamlara ulaşmıştır. Bütün film festivallerinin filmler ve sinema sektörü için aynı işlevselliğe sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. Bunun nedeni de film festivallerinin, Peranson’un (2008: 38) sınıflandırmasıyla, kimilerinin iş odaklı, kimilerinin de izleyici odaklı olmasındandır. Kimi festivaller uluslararası çapta tanınan, seçkisine dâhil ettiği filmlerin dünya prömiyerlerini gerçekleştiren ve dünya çapında tanınmasına vesile olan, bunların yanı sıra yeni filmlerin yapılması için yetenek kampüsleri, seminerler (senaryo yazımı gibi yaratıcı eğitimler; endüstri bilgisi ve satış konuşmaları becerileri gibi yetkinlikler kazandırma üzerine), fonlama yarışmaları düzenleyen, filmlerin küresel çapta dağıtılması için dünyanın dört bir yanından film yapımcılarının ve dağıtımcıların bağlantı kurmasına yardımcı olan film pazarlarının gerçekleşmesine ortam sağlayan yapıdadırlar. Bu tür büyük festivaller iş festivali olarak tanımlanır. Kimi festivaller ise bölgesel, ulusal nitelik taşıyabilen, festivali organize edenler tarafından istenen türde (kısa, uzun, belgesel, animasyon), konuda (belirli toplulukları veya demografik grupları hedef alan; engelli hakları, çevre korunması, insan hakları, işçi hakları, azınlık, etnik ve kimlik temelli, vb. çok sayıda, aktivist bir

yapıda olan veya spor, çocuk vb. belirli ilgi alanına özel) filmlerin kabul edildiği, seçilen filmlerin izleyicilere gösterimlerinin gerçekleştiği, film yapımcıları ve ilgili izleyicileri buluşturan ortamlar sağlayan yapıdadırlar. İş festivallerine göre daha düşük bütçeye sahip olan, sektörel katkıdan çok film gösterimlerine odaklanan bu tür festivaller ise izleyici festivali olarak tanımlanır.

Tüm film festivalleri her yıl belirli dönemlerde, birkaç gün ilâ birkaç hafta arası bir süre zarfında düzenli olarak gerçekleştirilen sinema etkinlikleridir. Festivaller filmler ve izleyiciler için özel bir yaşam alanıdır. Festival deneyimi günlük yaşamdan ve aynı zamanda düzenli sinema deneyimlerinden ayrıdır. Zaman ve mekân duygusu festival alanlarına ve festival programlarına indirgenir (Bosma, 2015: 69-70). Anaakım olarak adlandırılan popüler sinema dışında alternatif yapımların filmleri gösterilir ve bu etkinliklere katılanlar tarafından izlenir. Çoğu festival katılacak olan izleyici grubuna göre festival programında bir çeşitlendirmeye gidebilir. Film festivalleri farklı sinema dillerinin sunulmasını sağlar, takipçilerinin sinemaya yönelik zevklerini geliştirmeyi ve kültürlü bir seyirci profili oluşturmayı hedefler. Bununla birlikte festivaller kültürel meşrulaştırma alanları olarak hareket ederler; dünyada o yıl üretilen filmleri gözden geçirirler ve belirli bir yılın en iyi veya en ilginç filmini seçerler, tematik bir retrospektif düzenleyerek eski filmleri unutulmaktan kurtarır (De Valck, 2013: 135) onlara sinema sanatı tarihinde özgün bir yer atfeder. Bunun gerçekleşmesi için film eleştirmenlerinin, sinema yazarlarının ve akademisyenlerinin desteğine ihtiyaç duyar. Festivallerin devamlılık kazanmaları ve uzun ömürlü olmaları için auteur'leri markalaştırmalı, ulusal sinemaları pazarlamalı, kültürel sermaye yaratmalı ve ağından geçen ürünlere ticari değer katmalıdır (Farahmand, 2018: 456).

Büyük festivaller filmlerin dünya sinema endüstrisindeki kaderini belirleyici bir niteliğe sahiptir. Festivaller yapılması arzulanan film projeleri için forum gibi destek platformları yaratırken, yapılmış filmlerin tanıtım bütçelerine verdikleri gösterim-ödül payesiyle katkıda bulunurlar, filmlerin görünürlük kazanmasında ve ilgi çekmesinde önemli bir rol üstlenirler (Elsaesser, 2005: 88-89). Filmlerin uluslararası ya da ulusal festivallerde dikkat çekmesi, ödül kazanması rekabet halinde olduğu yüzlerce, belki de binlerce filmi geçmesine ve dağıtım şansı kazanmasına vesile olmaktadır. Filmler büyük festivallerde bu başarıyı elde ederlerse daha küçük festivallerde de alınabilmekte, uluslararası yolculuğunu sürdürmekte ve yeni izleyicilere-dağıtımcılara

ulaşabilmektedir. Bununla birlikte filmin yapımcısının ve/veya yönetmeninin festival başarısı bir sonraki filmin finansmanını, yapım ortağını daha kolay bulmalarını sağlamaktadır.

Özellikle büyük festivaller 1950'lerden itibaren ortaya çıkardıkları auteur sinemacı anlayışını sürdürmektedirler. Bu zamanlarda Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Fellini gibi sinemacıları yıldızlaştıran ve bu sinemacıların uluslararası sinema camiasınca tanınmasını sağlayan festivaller, benzer bir yaklaşımı günümüzde de sürdürmekte, festivallerde öne çıkan sinemacıların yeni filmlerinin galasını yapan etkinlikler olarak dikkat çekmektedirler. Festivaller film sektörüne yaptığı bu katkıların yanında, düzenledikleri şehirde turizm hareketliliğinin gerçekleştirilmesini, sinemanın akademik çalışmalar ve sinema yazarlığı yoluyla kuramsal olarak devamını da dolaylı olarak sağlamaktadırlar.

Film festivalleri endüstriyel katkılarının yanında film gösteriminin sınırlarını aşan, birer kamusal alan yaratan ortamlar haline gelmiştir. Wong (2011: 159-164) Jürgen Habermas'ın burjuvazi kamusal alanına ilişkin teorisini, teorinin uzantılarıyla birlikte, film festivalleri üzerinden okumuştur. Buna göre film festivalleri ve festival ağları, sinema sanatının ötesinde başka gündemleri ilerletmek isteyen hedeflere sahiptir. Bu hedefler arasında somut programlamalar yaparak dünyayı daha iyi hale getirme iddiası bulunur; ulusötesi bağları teşvik edebilir, insan hakları, gruplar arası anlayışı, tüm cinsel yönelimlere sahip insanlar için eşitlik talep edilmesi veya çevre gündemlerinin teşvik edilmesi gibi. Farklı deneyimleri ve ifadeleri dile getiren sinemaları teşvik ederken, çoğu zaman bastırılan veya göz ardı edilen fikirler için karşı alternatif kamusal alanlar / karşı cumhuriyetler oluşturmuş olurlar. Buna ek olarak film festivalleri aynı zamanda farklı türden fikirlerin temsil edilebileceği ve tartışmaların yapılabileceği alanlar yaratır. Festivaller bu özelliğiyle kamusal alan yarattıkları gibi, gündem oluşturma ve diğer kamusal alana müdahale etmek için benzersiz bir potansiyele de sahiptirler (De Valck, 2016: 9). Özellikle büyük festivallerde ödül alan sinemacıların dikkat çektiği hususlarla gündem yaratmaları buna bir örnektir. Bununla beraber, yine Wong İranlı yönetmen Cafer Panahi'nin 2009'da Montreal Film Festivali'nde İran için demokrasi çağrısı yapması, bu nedenle İran hükümeti tarafından tutuklanıp sonraki yıl Cannes'da jüri üyeliğine çağrılmasına rağmen katılamaması olayını örnek verir. Jüri başkanı Tim Burton'un ardından pek çok sinemacı Cafer Panahi'nin serbest bırakılması çağrıları

yapar. İranlı sinemacı Abbas Kiarostami de kendi filminin basın toplantısında Panahi'nin tutukluğu hakkında konuşur, onun gönderdiği mektubu okur ve Panahi'nin gündemde tutulmasını sağlar. Panahi sonrasında kefaletle serbest bırakılır ancak aynı yıl içerisinde İran hükümetince film yapması yasaklanır. Wong, bu noktada festivalin Panahi'nin serbest bırakılması için bir zorlama yapmış olacağının söylenemeyeceğini ancak Cannes Film Festivali'nin tanınmış katılımcılarıyla ulusötesi kamusal alan yarattığını belirtir (Wong, 2011: 171).

1980'li yıllardan itibaren film festivalleri bünyesinde ortaya çıkan, gelişen ve yaygınlaşan, özellikle Avrupa'daki film fonlama etkinlikleri de benzer sosyal ve politik koşullarda gördükleri ülkelerdeki yönetmenlerin filmlerini gerçekleştirmeleri için destekler vermişlerdir (Farahmand, 2006: 333). Bu fonlardan başlıcası Hubert Bals Film Fonu'dur. Hubert Bals, Uluslararası Rotterdam Film Festivali'nin (kuruluş 1972) ilk yöneticisidir. Bals, *Yellow Earth* (1984) adlı filmin Çinli yönetmeni Kaige Chen'in New Yorklulara yemek çubuklarını kullanmayı öğretmek için geçimini sağlamak zorunda olduğunu öğrenmiş ve ülkesi Hollanda'ya geri dönünce gelişmekte olan ülkelerdeki bağımsız film yapımcıları için fon bulma çabalarını yoğunlaştırmıştır. 1988'de vefat eden Bals'ın ardından Hollanda Dışişleri Bakanlığı, yeni ortaya çıkan film kültürleriyle çalışmayı amaçlayan bir film fonu için para sağlamış, adını da her zaman bağımsız filmleri savunmaya kararlı olan Bals'ın onuruna, fonu Hubert Bals Fonu (HBF) olarak adlandırmıştır. Fon kaynağını Hollanda Uluslararası İşbirliği ve Sürdürülebilir Kalkınma Ulusal Komitesi (NCDO) Kültür Fonu, Hollanda Programlama Vakfı (NPS) kamu TV ağı ve Stichting ulusal piyangosunun ek desteği ve Hollanda Dışişleri Bakanlığı'ndan bulmaya başlamış ve senaryo geliştirme, post prodüksiyon ve filmin kendi ülkesinde dağıtımını için bireysel hibe gibi destekler vermiştir (Steinhart, 2006: 8). Bals, sinemanın ve yenilikçi film yapımcılığının ustalarının Batı dünyasından değil, "gelişmekte olan ülkelere" bekleneceğine güçlü bir şekilde inanmıştır. Hubert Bals Fonu onun vizyonuna sadık kalmıştır, halen, Afrika, Asya, Latin Amerika, Orta Doğu ve Doğu Avrupa'nın bazı bölgelerinden film yapımcılarının uzun metrajlı filmlerini desteklemeye devam etmektedir (iffr.com). Hubert Bals Fonu'nun ardından özellikle büyük iş festivalleri kapsamında da çeşitli fonlar ortaya çıkmıştır. Film fonları sayıları arttıkça kendi aralarında da bir işbirliği oluşturmaya başlamışlardır. Daha önce sözü edilen Avrupalı televizyon kanalları, kamu fonları da bu işbirliğinin bir parçası

olmuşlardır. Bu fonlar film yapım süreçlerine dahil olurlarken, üretilen filmlerin küresel çaptaki alternatif pazarı yöneten festivallerde yer almalarını sağlayabilmektedirler. Fonlardan destek alınması film yapımcıları tarafından finansal desteğini genişletmek için de kullanılabilmektedir. Fon film için bir prestij yaratmakla kalmamakta, tamamlanan filmin pazarlama materyallerinde kendine özgü logosuyla filmin öneminin bir göstergesi olarak yer almakta, filme bir yapımcı olarak katkı sunduğunu göstermektedir (Ross, 2011: 261-262).

Bu tür fonların tümü HBF gibi “gelişmekte olan ülkeler”e özel yapım fırsatları sağlamayı önceliyor olmasa da, kamu fonları bulunmayan, gelişmekte olan film kültürlerinden yönetmenler için çok sayıda destek sağlanmıştır (Falicov, 2016: 209). Falicov (2016), özellikle festivaller tarafından finanse edilen bu türden filmlerin Avrupalı ve diğer film festivali programcıları için heyecan verici bir “keşif” olma potansiyeline sahip olduğunu, bu nedenle yönetmenlerin filmlerinin galasını bu festivallerde yapmayı talep edebildiklerini belirtir. Böylelikle film festivalleri umut vereceğini ve belirli bir hikayeyi, estetiği veya ikisinin kombinasyonunu göstereceğini düşündükleri film türlerini şekillendirmede giderek daha fazla “kültürel araçlar” (Soo Jeong Ahn 2011: 111–112’den aktaran Falicov, 2016: 209) olarak hareket ediyorlardır. Bununla birlikte bu kazanımların yalnızca finanse edilen filmler için tek taraflı bir kazanç olmadığı ifade edilebilir. Fonlar kapsamında çeşitli ülkelerin yapımlarının desteklenmelerinin yanında, yapım ortağı olarak fonu veren ülkeden bir yapım ortağı bulma ve fonun bir bölümünü yine bu fonu veren ülkede kullanma zorunluluğu bulunmaktadır. Aynı şekilde fonun verildiği ülkenin ulusal yapım desteğinden de yararlanılmış olması beklenebilmektedir. Böylelikle fonlar sayesinde hem fonun verildiği ülke hem de filmin-projenin geldiği ülke ortak edilmekte, Batı Avrupa ülkeleri kendi sinema sektörlerinde iş olanakları yaratmış olmaktadır. Bunların yanında son yıllarda yaşanan konu sıkıntısı, işsizlik gibi sorunlara da kısmi bir çözüm, dışarıdan taze bir kan da bulunmuş olmaktadır (Dolay, 2011: 30).

Benzer bir fon kaynağı olarak film pazarları gösterilebilir. Bu pazarlardan en eskilerinden ve en büyüklerinden biri Rotterdam Uluslararası Film Festivali kapsamında 1984 yılında kurulan CineMart’dır. Başlangıçta bir film pazarı olarak kurulan CineMart 1991’den itibaren uluslararası ortak yapım üretimine de öncülük etmiştir. Bu pazara her yıl yüzlerce başvuru yapılmakta, sınırlı sayıda proje pazara dahil edilmektedir. Pazarda

ortak yapımcılar, satış acenteleri, dağıtımıcılar, yayıncılar ve potansiyel finansörler bir araya gelmektedirler. CineMart'ın başarısının ardından büyük ve köklü festivaller film yapımcıları ve öğrenciler için ortak yapım forumları eklemişlerdir. Cannes'ın Marché du Film pazarında Producers Network (2004) ve Cinéfondation L'Atelier (2005) etkinlikleri; Berlin'de bir ortak yapım pazarı olarak European Film Market (2004); Locarno'da Open Doors (2003), Sarabosna'da CineLink gibi, Avrupa, Asya, Afrika ve Latin Amerika'da her biri kendi bölgesel uzmanlığına sahip ve yine küresel bir sistem oluşturan proje pazarları bulunmaktadır. Bu ortak yapım veya proje pazarları, uluslararası yönetmenleri ve yapımcıları uluslararası film finansörleriyle bir araya getirmektedir (Wong, 2011: 148-149).

2.4.2. Alternatif Film Pazarında Filmin Yolculuğu; Film Fonlarından Film Festivallerine, Eleştirel Bir Bakış

Fonlar filmlerin uluslararası film festivali devresi (diğer bir deyişle küresel festival döngüsü) olarak adlandırılan gösterim ve dağıtım işbirliği zincirinin kurulmasında önemli bir referans sağlamaktadırlar. Örneğin; HBF'den destek alan filmler Cannes, Venedik, Locarno, Toronto gibi film festivallerinde gösterilebilirken Berlin'de kurulan Dünya Sinema Fonu (World Cinema Fund) kapsamında destek alan filmler Berlin Film Festivali'nde yer alabilmektedirler. Bu festivallerde gösterilen filmler uluslararası bir ölçekte satılıp dağıtıma kavuşabilecek, görece daha yerel, ulusal kimi festivallerin gösterim programlarına dahil olabilecek, yine aynı referansla sinemalarda gösterim şansı elde edebileceklerdir.

Bu noktada festivallerde gösterilecek filmlerin fonlar tarafından belirli birtakım ölçütler gözetilerek desteklenebileceği ihtimali ileri sürülebilir. Öncelikle filmin yönetmeninin ve yapımcısının yaptığı çalışmalar, varsa önceki festival deneyimleri, ödülleri, projenin ifade ediliş biçiminin uygunluğu gibi hususlar yapımın hedeflenen düzeyde gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini anlayabilmek için değerlendirilir. Özellikle festival döngüsüne girmesi beklenen filmlerin biçim ve hikâyelerinin diller ve kültürler ötesinde kavranabilir olduğu iddiası karşılanmalı, filmler sinematik sanat düşüncesini ifade edebilen bir yapıda olmalıdır (Galt ve Schoonover, 2018: 45). Ardından film projesinin özgünlüğü, sanatsal kalitesi, konusunun ele alınış biçimi gibi projeye özgü özellikler uluslararası film endüstrisinin talepleri ve istekleri doğrultusunda

değerlendirilir. Bununla birlikte projelerin seçiminde ülkelere göre belirli bir dağılım programlaması yapıldığından seçilen projelerin belirli bir bölgede yoğunlaşmasından kaçınılır. Ve gerek yarışmalı ana bölümlerde gerekse fon sağlanan platformlarda sınırlı sayılarda film kabul edilebilmektedir. Çok sayıda başvuruyu eleyen ön kurullar oluşturulmakta, ön kuruldan festival programcılarınca belirlenen jürilerce filmler değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Bu tür elemelerde ön kurulların ve jürilerin kişisel kanaatleri de değerlendirme sürecine etki edebilmektedir.

Fonlar ve festivallerde filmlerin destek alabilmeleri, yarışmalara kabul edilebilmeleri için bahsedilen koşulların belirleyici olmalarının yanı sıra çeşitli politik hesaplar da söz konusu olabilmektedir. Dolay (2011) “politik” kriterlerin kimi zaman festivale kabul edilip edilmemesine, hatta filmin ödüllendirilmesinde belirleyici olduğunu söylemektedir. Bunun için gerekirse festivalin kurallarının bile çığnenebileceğini dile getirip buna örnek olarak 1982’de Cannes’da Costa Gavras’ın *Missing* filmiyle birlikte Altın Palmiye ödülünü kazanan Yılmaz Güney’in *Yol* filminin festival serüvenini gösterir.

Yılmaz Güney’in Fransa’ya ilticasında yardımcı olan çevreler, ses düzeni bozuk filmin Fransa’da yeniden seslendirilmesini de hızla yaptırarak (bu satırların yazarı da o sırada Fransa’da bulunan bir avuç Türk aydını gibi bu seslendirme çalışmasına çağrılmıştı) Cannes’a girmesini sağlamışlardır. Oysa ki filmlerin adaylık süresi festivalden birkaç ay önce bitiyor, ama Yılmaz Güney’in Türkiye’den gizlice çıkarılması ve *Yol*’un da getirilmesi zaten Fransız hükümeti çevrelerinde bilindiği ve beklendiği için, festivalin başlamasından neredeyse bir gün önce film "son an sürprizi" şeklinde bir açıklamayla programa dahil edilmişti. Ve yine pek sürpriz sayılamayacak bir “sürprizle” Altın Palmiye’yi almıştı. (Dolay, 2011: 29).

Dolay benzer bir örneği daha yakın bir zamandan, Cannes Film Festivali’nde jüri özel ödülüne layık görülen *Bağırın Adam* (L’Homme Qui Crie, 2010) filmini örnek gösterir. “Çad hükümeti ile soğuk ilişkilerini ısıtmak isteyen Fransa’nın bu filmi ödüllendirerek, hatta festivale girmesini sağlayarak bir jest yaptığı konusunda sinema çevreleri genellikle hemfikirler” demektedir (Dolay, 2011: 29). Devamında proje sahiplerini ek finansman getirebilecek yapım ortakları ile buluşturan Paris Project etkinliğindeki bir anısını anlatan Dolay, burada yapılan bir sunumda fon verirken kurumların nasıl esnek davrandıklarını şöyle ifade eder:

Fransız hükümetinin politikası doğrultusunda desteklenmesi gereken ülkeler vardı. Aynı program çerçevesinde çekimleri ve kaba kurgusu bitmiş, ama

postprodüksiyona katkıda bulunacak yapım ortağı veya dağıtımçı arayan filmlerden de 10-20 dakikalık kesitler sunuldu. Bunlar arasında Özcan Alper'in "Gelecek Uzun Sürer" filmi de vardı. Filmin Kürtçe ve Ermenice özelliğinin altı çizilerek belirtilen ekstrede Fransız Ulusal Film Fonu'nun da destek logosu bulunuyordu. Oysa ki bu fonun kuralları gereği, Fransızca olmayan filmlere destek verilmesi için iki önemli koşul var; yönetmenin daha önce iki uzun metraj yapmış olması ve bunların Fransa'daki sinemalarda gösterilmiş olması. Bu koşulu yerine getirmeyen filmin yönetmenine nasıl olup da kural dışı bir cömertliğin sağlandığı, neden "özel bir muamele" yapıldığı sorulduğunda, gelen yanıt pek bir şey açıklamıyordu. Tabi bu açıklama yetersizliği de yeterince açıklayıcı oldu (Dolay, 2011: 30).

Burada film yapımcısının-yönetmeninin konumuna bakmak gerekmektedir. Sinemacılar filmlerini gerçekleştirmek için bu fonlara ve festival ortamlarına ihtiyaç duyuyorsa, hedeflediği destekleri ve gösterimleri alabilmek için belirli bir film fonun desteklerini veya festival programını içselleştirebilirler ve buralardaki ölçütler doğrultusunda sipariş üzerine filmler yapabilirler (Elsaesser 2005: 88). Sinemacıların bu döngüde başarılı olmaları için gerçekleştirdikleri filmlerinin öncelikle film eleştirmenleri ve film yapımcıları tarafından olumlu tepkiler alması da gerekmektedir. Akademisyenlerin de film alımlamalarına destek veren çalışmalar üretmeleri filmlerin meşru bir nitelik kazanmasına destek olur ve bilinmesini sağlar. Pierre Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramı bağlamında, geçiş döneminin sonunda ortaya çıkan ritüel atamayla süreç içinde kültürel değer kazanan eserlerin ve sanatçıların kültürel olarak tanınmasına neden olabileceği düşünülebilir. Sonuç olarak festival ağında daha yüksek bir kültürel statüye yükselinir ve dağıtım ve sergileme şansları arttırabilir (De Valck, 2007: 37-38). Bu noktada fonlar ve festivaller yoluyla film projesini hazırlamak isteyen bir yönetmen için sanat anlayışının bu kurumların değerlerinden bağımsız olamayabileceği, nihayetinde bir sanatçı için bağımsız üretimin imkânsız hale gelebileceği gibi riskler bulunmaktadır.

Senarist ve yönetmen adaylarının eğitim yoluyla biçimlendirildiği yetenek geliştirme programları da, genç sanatçılara uluslararası film yapımcılığı sektörüne katılma, buralarda bağlantı kurma, projelerine destek alma gibi vaatler vermektedir. De Valck (2013: 139-142) bu tür eğitimler yoluyla genç yeteneklere erkenden yatırım yapılarak, hem geleceğin yıldızlarıyla ilişkilerin beslendiğini hem de gelecekte bu "eğitilmiş" yıldızların filmlerinin kalitesini de şimdiden iyileştirerek, geliştirerek kendi programlarını garanti altına alacaklarını belirtir. Başarılı formatlar ve bilindik

terminoloji ile yetiştirilen yetenekler sabit bir çizgideki eğitim modeline maruz kalmış olurlar. Bununla birlikte genç film yapımcıları bölgesel izleyicilere hitap edecek farklı zevklerde işler üretmelerinden ziyade küresel sanat sineması türünün belirli estetiği ile belirli konularını seçmeye yönlendirilebileceklerdir. Filmlerini finanse etmek için başvuracakları fonlar da, özellikle yoksul ülkelerin sinemacıları için bir tür eşitsiz güç ilişkileriyle karşı karşıya kalma riskini de beraberinde getirecektir. De Valck eşitsiz güç ilişkileri durumunu resmettikten sonra Homi Bhabha'nın kültür ve kimliğin inşasının melez olduğunu ve sömürgeci ve sömürgeleştirilmiş unsurların iç içe geçmesinden ortaya çıktığını iddia ettiği “üçüncü mekan” fikrini film festivallerine uyarlar ve onları olasılıklar yaratan mekanlar olarak görmenin mümkün hale gelebileceğini söyler. Böylelikle izole edilmiş yerel veya bölgesel deneyimden farklı olan, küreselleşen alandaki egemen güçler tarafından zorunlu olarak baskı altına alınmayan yeni kültürel kimliklerin üretken ifadelerinin ortaya çıkacağı, daha ziyade işbirliği ve tartışma için bir mekan meydana gelecektir (De Valck, 2013: 142). Wong (2011: 156-157) da benzer bir biçimde, özellikle ortak yapımlarda finansman sağlayan ülkelerden bir ortak yapımcıyla çalışılmasının şart koşulmasını sömürgeciliğin yeni bir biçimi gibi olarak görülebileceği gibi küresel düzeyde farklı ve bağımsız seslerin de yükselbilmesine ortam sağlandığına da işaret eder. Yine de bu filmlerin uluslararası festivaller kapsamında gösterileceği ve “birinci” dünyadaki izleyiciler için çekilmiş olacağı düşünülünce, bu durumun film projelerinin tasarlanmasında genellikle bilinçsiz veya kasıtlı olarak konu ve üslup seçimini etkileyeceğini vurgular. Ortak yapımlarda büyük şirketlerin filmlere ortak olması, ortak yapımcılarla ilgili müdahale meselesini de gündeme getirebilmektedir. Geniş bir satış ve pazarlama ağına sahip olan ve bunu çok iyi kullanan bu şirketler, filmler için festival seçimlerinde belli stratejiler üretmektedirler. Sanat filmi alanı üzerinden hareket etseler de bu şirketler temelde kâr amacı taşıdıklarından dolayı, yönetmenle görüş farklarına sahip olabilmekte, filme bir ticari mal olarak bakabilmektedirler. Şirketlerin kibarca senaryo aşamasında senaryoyu okumak, montaja karışmak, filmin daha anlaşılır olmasını istedikleri için belli yerleri kesmek, format önermek, renkleriyle oynamak gibi talepleri olabilmektedir (Kaplanoğlu, 2009'dan aktaran Çelik, 2015: 255-256).

Nihayetinde fonlarla, ortak yapım destekleriyle üretilen ve festivaller yoluyla görücüye çıkan, dağıtımı gerçekleştirilen filmlerde belirli birtakım özellikler yer

alabilmektedir. Bunlardan biri filmlerin üslubuna ilişkindir. Farklı ülkelerde üretilen ve zamanla ulusal sinema haline gelen filmlerin üslupları çoğunlukla Avrupa sineması anlayışına yakındır. Ana akım Hollywood diline öykünmeyen filmlerin üretilmesinden ziyade Avrupa sinema anlayışında filmler üretilmesini teşvik eden Avrupalı fonlar ve festivaller Hollywood'un küresel piyasadaki güçlü konumu karşısındaki rekabetçi konumlarını sürdürmüş olmaktadır. Ortaya çıkarılan filmlerle ilgili bir diğer önemli özellik, seçkilerin eğilim yaratmaları olmaktadır. 1980'lerde Andrzej Wajda ve Emir Kusturica gibi Doğu Avrupalı auteurlerin, 1990'larda Abbas Kiarostami ve Mohsen Makhmalbaf gibi İranlı yönetmenlerin ön plana çıkarılması, 2000'lerin başlarında da Romanya filmlerinin görülmesi, sonrasında kendi ulusal endüstrilerinde yer bulamayan kadın, gey ve muhalif yapımların çalışmaları da öne çıkarılması (Wong, 2011: 16) ve bu yapımlar yoluyla gündem yaratılması buna örnek verilebilir.

2.4.3. Avrupalı Film Fonları ve Film Festivallerinde Oryantalizm Tartışmaları

Avrupa merkezli film festivallerinin ve film fonlarının yapıları, amaçları ve işleyişleri oryantalizm tartışmalarına kapı aralamaktadır. Batı'nın Doğu'yla karşılaşma mekânı olan bu yapılarda Avrupamerkezci bakış açılarının projelerin seçim, yapım, dağıtım süreçlerinde sürdürülüp sürdürülmediği, Doğulu öznenin burada self oryantalist bir yaklaşımla projesine yaklaşıp yaklaşmadığı, festivallerde öne çıkarılan filmlerin klasik oryantalizmdeki bakışa sahip olup olmadığı gibi konularda çeşitli görüşler ileri sürülmüştür.

Enver Gülşen (2018: 114-116) Cannes, Venedik, Berlin gibi büyük film festivallerinin dünyanın her yerinden filmlerin görücüye çıktığı yerler olmasının yanında dünyaya film modası dayatan “görme biçimlendirme merkezleri” olarak işlevlere sahip olduklarını, bu merkezlerin Doğu'ya veya Müslüman dünyaya bakışta da oryantalizmin elit, kibar ayağı olarak çalıştığını söyler. Bu festivallerde her dönem Doğulu ülkelerden kabul gören filmler, Doğu'yu anlatan filmler gibi değişik modalar etkili olmuştur. Politik konjonktürden uzak duramayan festivaller, tutarlı değişmez bir oryantalist kültür üretmişlerdir. Festivallerin ürettiği “globallik” anlayışı ise yerli olanı görünür kılmak değil, yerel olanın global bakışın dayattığı bir görünme biçimine teslim olmasına dayanan bir dikte etme şeklidir. Burada Doğulu kendisine dayatılan görme/gösterme biçimine itaat edecek hale getirilmektedir. Oryantalizm tarafından inşa

edilen görme/gösterme biçimleri de yerel elitlerce dönüştürülüp, self oryantalizm yoluyla soysuzlaştırma malzemesi olarak yeniden üretime/dolaşıma sokulmasıyla devam ettirilmektedir. Can Diker (2016, 2018) de Batı dışı toplumların uluslararası film ağında kendi temsil biçimlerini kontrol edebilmelerinin kısıtlılığından dolayı kendi değerlerinin Batılılar tarafından veya Batı'nın değerlerini odağına alıp kendi toplumunu eleştiren yönetmenler tarafından ideolojik olarak yeniden tasarlanabildiğine dikkat çeker. Bu yönetmenler kendi toplumuna self oryantalist bir tutumla, uygunlaştırılmış öteki olarak yaklaşmaktadırlar ve kendilerini Batı dünyasına gösterebilmek, anlatabilmek ve saygı görebilmek için kendi toplumlarına dair tespitlerini Batı'nın "özgürlükçü" ortamlarında (veya Batılı platformlarda) anlatmaktadırlar. Böylelikle Batı'nın aktif bir biçimde oryantalizm yapmasına gerek kalmadan kültürel emperyalizm gerçekleşebilmekte, Batı-dışı ideolojisinin yanlış ve kusurlu olduğuna ilişkin söylemler gittikçe artmaktadır. Lalehan Öcal (2018: 59) da filmler yoluyla gösterilen adaletsizliklerin, yoksullukların, darbe ya da baskıcı rejimlerin, ataerkil, muhafazakar çevrenin ve karakterlerin, Batı'yı, bunların tam tersine sahip bir gizli özne olarak imlediğini, bu gizli özne tahayyülünün, Batı içindeki sınıfsal eşitsizlikleri de örtmekte ve sistemin işleyişini yeniden üretmekte olduğunu belirtir.

Bu noktada Batı'da dikkatleri üzerine çeken "Doğulu" İran sinemasından söz etmek gerekmektedir. Daha önceden ifade edildiği gibi, İran sineması 1980'lerin sonundan itibaren uluslararası festival döngüsünde sıklıkla görünür olmuş, çok sayıda İranlı yönetmenin çektiği filmler bir ülke sineması geleneği halini almıştır. Serpil Kirel (2007: 398) festivallerde dolaşıma giren İran filmleri üzerine gerçekleştirdiği çalışmasında, İran sinemasının Batı'nın Doğu'yu "öteki" olarak ele alıp röntgenci denebilecek bir zevkle ve önyargılarla hazırlanmış imgelerle değerlendirmesinde İran filmlerinin payının olup olmadığını sorar. Batı tarafından verilen ekonomik desteği garantilemek, filmle birlikte hoş karşılanmak, önemsenmek için filmlerin içeriğinden ödün verilebileceğini vurgulayan Kirel, Batı'da gösterilmek üzere yapılan veya Batı tarafından verilen yapım destekleriyle sinemacıların bir görünmez iç sansür olarak oryantalist bakışa sahip olabileceklerini ifade eder. Filmleri yapanların farkında olmadan kendilerini başkasının gözüyle görme gibi bir yaklaşıma sahip olabileceklerini işaret ederek, Batı'nın Doğu'ya bakışından ve değerlendirme beklentisinden doğan

bulaşıcı bir “kendi kendine oryantalizm²⁵” eğiliminin harekete geçip geçmediğini sorgular. Kirel, Batı tarafından İran filmlerine gizli bir sömürgeci fantezi alışkanlığıyla üstten bakıldığını ileri sürer. İçeriklerine bakıldığında ise İran filmleri Doğu’nun Doğu kaldığının birer örneğidirler. Bu filmlerde örtülü kadınlar, kadının toplumsal konumu, örtük cinselliği, erkek egemen bir kültürün öykülerde var olması, İslam dininden kaynaklanan ve daha çok kadının toplumsal varlığında ve temsilinde odaklanan kamusal alandaki sıkışmışlık olgusu Doğu’nun alışıldık görünümüleri olarak var olmaktadır (s.408).

Filmlere çeşitli yapım desteği sağlayan fonların Batı-dışındaki sinemacıları oryantalizm sürecine dâhil ettiğine ilişkin görüşler de bulunmaktadır. Öncelikle bu fonların gelişmekte olan dünyaya kültürel fon yoluyla kalkınma yardımını dağıtmak için eski bir sömürge gücünün mirası olarak geliştiği (Falicov, 2016: 215) ileri sürülmektedir. Bu anlayışa göre; Fransız ve İngiliz hükümetlerinin 1920’lerdeki, kolonilerinin altyapılarını, yoksullaştırılmış koşulları iyileştirmek, sağlık ve eğitim hizmetlerini geliştirmek için hem özel hem kamu fonlarının kullanılabileceği fikrine sahip olması anlayışına dayanmaktadır (Lancaster, 2007: 27’den aktaran Falicov, 2016: 215). Yani, Batı-dışı dünyanın her yönüyle Batı modernizmi sürecine eklemlenmesi için, yine Batı tarafından desteklerin verilmesi söz konusu olmaktadır. Film fonları tarafından verilen destekler de bir yönüyle bu yapıya sahiptir. Fonlar esasen, fon verenlerle fon alanlar arasında doğal bir güç dinamiğinin oluşmasına neden olmaktadır. Talbott (2015: 219-223) doktora çalışmasının bir bölümünde desteğin retoriği adlı bir değerlendirme yapar. Özellikle “üçüncü dünya”ya destek veren fonların web sitelerinden, broşürlerinden ve yıllık raporlarından alıntılar yaparak fonların

²⁵ Kirel, kendi kendine oryantalizmi şöyle açıklar (s.400): “Bir Doğu ülkesine ait bir filmde Batı tarafından kabul gören öğelerin bir ‘değer’ olarak, hem de ‘turistik’ ve ‘geri dönüşümü olan’ bir değer olarak fark edilmesi ve bu amaçla kullanılması.” Derviş Zaim (2018b: 365-366), kendi kendine oryantalizmin olarak tanımlanan kavramın bir yönünü şöyle anlatır; geçerli muteber yöntemleri alıp, onları belli yerlere gelebilmek için muteber şeyler olarak kabul edip sanki onlar evrensel geçerli şeylermiş gibi kabul edip üzerinden gitmek, onları model olarak kabul etmek üzerine bir yaklaşım olduğunu belirtir. Buna neden olansa Batı’nın kültür konusundaki dominantlığı da olabilir, Doğulu öznelardaki aşağılık kompleksi de olabilir, bir yerlere kendini beğendirme isteği de olabilir. Zaim, kendi kendine oryantalizmin düşünme ve duyma biçimini de etkilediğini düşündüğünden bunu son derece tehlikeli bulur. İçeriği olduğu gibi biçimi de etkileyebilir. Zaim bu nedenle kimi sosyal, kültürel, politik konuların özellikle ele alındığını, minimalist biçimin de görülür olduğunu belirtir. Bununla birlikte Zaim, ortaya çıkan her filmin oryantalizmle ve Avrupa merkezci bakışa sahip olduğuna ilişkin eleştirilmesini de sorunlu bulur. Bu bakış açısının Biz ve Batılılar diye bir ikilik yaratması gibi bir noktaya gidebileceğine işaret eder.

babacan bir dil kullanarak nesli tükenmekte olan bir yaban hayatına destek veriyor göründükleri sonucuna ulaşır. Destekledikleri ülkeler gelişmekte olan ülkelerdir, yeni ortaya çıkan ve nesli tükenmekte olan film kültürlerine, film endüstrilerinin eksikliğine ve bu ülkelerdeki siyasi ve ekonomik krizlere dikkat çekilerek Avrupa yardımının müdahalesi de haklı çıkarılmaktadır. Fonlar ise genel itibariyle desteklemek istedikleri filmlerde (anlamı muğlak bir şekilde) “kalite” ihtiyacı, sanatsal yetkinliği, evrensel temalar, kültürel kimlik ve auteur’ün sesi konularında ısrar etmektedirler.

Miriam Ross (2011: 262-267) HBF destekli filmlerin gelişmeyen ülkelerden şirketlerle birlikte üretildiğinde, üçüncü dünya statüsünün birinci dünya tarafından kesin olarak yeniden üretildiğini ifade eder. Filmlerin başarılı bir şekilde otantik bir kültürü temsil edip etmediğine HBF’de kimin karar verdiği sorusu ise postkolonyal ilişkiyi karakterize eden bir akış olan, birinci dünya tarafından başlatılan ve üçüncü dünya tarafından kabul edilen bir karar alma akışına işaret etmektedir. Bu tür fonlardan çıkan filmler ise çeşitlidirler ve her zaman bir “üçüncü dünya” veya “gelişen ulus” estetiği ve içeriği göstermezler. Ancak “yoksulluk pornosu” olarak adlandırılan, ülkedeki yoksulluk koşullarının vurgulanmasını ve sınırlı kaynaklar üzerine inşa edilen sosyal yapıların resmedilmesine yol açabilmektedirler.

Bu eşitsiz güç ilişkisine yönelik olarak ortaya konulan bir diğer yaklaşım da “yeni oryantalizm” kavramı olmuştur. Randall Halle (2018), yeni oryantalizmin fon kaynaklarının duymak istediği insan ya da yerlerle ilgili yapımları desteklemesi olduğunu ifade eder. Desteklenen filmlerde, özgün görüntüler kisvesi altında, dünyanın o kadar da uzak olmayan bölgelerindeki insanların çok katmanlı yaşamlarının gerçeklerinin kavranışını engelleyen anlatsal gösterimler kurulduğunu belirtir. Halle, Avrupa’nın içindeki filmlerin yaygın olarak Avrupa hikâyeleri anlattığını, Batı-dışında Avrupa’yla gerçekleştirilen ortak yapımların ise belirli bir insan tipini ya da tüm insanların içsel durumlarını yansıtmayı hedeflediğini ileri sürer. Bunlara da Avrupa’nın değerleri açısından bakıldığında, filmlerin izleyiciye yabancı toplumlara eleştirel müdahaleler için zemin sağladığı söylenebilmektedir. Hal böyle olunca, ortak yapımlar bir oryantalizm döngüsünü kurumsallaştırma riskini taşımakta ve Avrupalı-Amerikalı izleyicilere, kendilerinden farklı olan insanların hikâyeleriyle aralarına mesafe koyarak, duymak istedikleri öyküleri sunmaktadır. Bu ise AB’nin ortak yapım destek kurumlarının (MEDIA ve Eurimages), film festivalleri bünyesinde faaliyet gösteren bazı

fonların ve kamu kurumlarınca desteklenen diğer fonların (Jan Vrijman Fund [Belçika], Hubert Bals Fund [Hollanda], Göteborg Film Festival Fund [İsveç], World Cinema Fund [Almanya], Visions Sud Est [İsviçre], Fonds Sud [Fransa] ve Fond Francophone de Production Audiovisuelle du Sud [Fransa] gibi) katkılarıyla gerçekleştirilebilir. Bu fonlar finansal bakımdan, yerel film endüstrilerini canlı tutarlarken, projelerden elde edilen kârın bir kısmının da Avrupa'ya geri dönmesini sağlamaktadır. Halle fonların ideolojik ve ekonomik boyutlarına dikkat çektikten sonra bu fonların bazı ülke sinemacıları için bir bağımlılık yarattığına dikkati çeker. Özellikle 2000'li yılların başlarında Afrikalı sinemacıların Avrupalı fonlara bağımlılığının alternatifsizliğine, bu fonlar olmaksızın Afrika'da film yapımının olamayacağını işaret ettikleri örneğini verir. Bazı sinemacılar bu destekten memnun iken, bazıları ise Avrupalı zevklere yönelik estetik ve anlatısal yönlendirmeden rahatsızlık duyduklarını ifade etmişlerdir. Filmlerinin Avrupa izleyicisine sunulacağını düşünen kimi yönetmenler Afrika'da aslında hiç de görülmeyen kimi temaları kullanmaya zorunlu bırakıldıklarını ifade etmişlerdir²⁶.

Halle, çalışmasında Türkiye'nin fonlarla ilişkisine de değinir. AB üyeliği sürecinde olan bir ülke olması nedeniyle Türkiye'nin ayrıcalıklı bir konumu olduğunu düşünen Halle, ülkenin Afrika ülkelerinden farklı bir noktada durduğunu söyler. Eurimages ve MEDIA gibi desteklerin Türkiye'de etkin olduğunu belirttikten sonra, Avrupa ortak yapımlarının popüler yönetmenlerin ürettiklerinden çok farklı bir üsluba sahip olduğunu anlatır ve yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinden örnek verir. Yönetmenin *Güneşe Yolculuk* (1999) ve *Bulutları Beklerken* (2003) gibi filmlerinin 1980'lerde Kürtlerin gördüğü baskılara ya da Osmanlı'daki Yunan nüfusunun yok edilişi gibi konulara odaklandığını, bu filmlerin Eurimages fonundan destek alıp ilk gösterimlerini uluslararası festivallerde yaptığını anlatır. Bu destekler kapsamında gerçekleştirilen bu filmlerin ulus devlet eleştirilerini mümkün kılması, azınlık politikalarını dile getirmesi bakımından işlevsel bulan bir yazıdan alıntı yapan Halle, desteklerin Avrupa'nın politik gündemi ile aynı çizgide olan film ve yönetmenlere

²⁶ Muzaffer Musab Yılmaz (2020) da Afrika sineması üzerine yaptığı çalışmada Avrupa fonları alarak film çekmek isteyen Afrikalı sinemacıların filmlerini birer Afrikalı olarak Avrupalı seyircilere çekecek olmanın ikilemini yaşadıklarını anlatır. Bu sinemacılar Avrupalı film festivallerinden ödüller alabilmek için filmlerinde kendi kıtalarını gerçekçi bir şekilde sunmaktan kaçınabilmektedirler ve yerel birtakım unsurlarının uluslararası arenada fetişleştirilerek sunulmasına yol açabilmektedirler.

gittiğini söyler. Askeri yönetimler ve diktatörlük rejimlerinin işlediği suçları tartışmaya açılmasının değerine karşı çıkmadığını vurgulayan Halle, Avrupa fonlarıyla üretilen bu filmler yoluyla doğan etkileşimin işgal ya da siyasi müdahale olmadığını, daha ziyade kültürel ya da toplumsal alana müdahale olarak gerçekleştiğini ileri sürer. Halle ulusal egemenliği ya da buradaki milliyetçiliği savunmakla ilgili olmadığını, daha ziyade, bu uluslar-ötesi fonların destek yapılarının buradaki söylemlere cevap verme iddiasının riskiyle toplumsal alana müdahil olmasından kaygı duyduğunu ifade eder. Halle sonuç olarak fon dinamikleriyle hareket eden oryantalizmin karakteristiklerini şöyle açıklar; Avrupalı fonlar yerel film endüstrilerinde kriz olan bölgelere geliştirme yardımları verirken, kültür uyarlamaları da gerçekleştirirler ve ortaya çıkan filmler yerel kültüre dair diğer yerel filmlerin sunmayacağı eleştirileri sunar; fakat bu Avrupa fonları, bölgesel birlikten ziyade farklılık ve düşünsel bölünmeleri üretir ve teşvik eder.

2.4.4. Türk Sinemacılarının Film Fonlarında ve Film Festivallerinde Oryantalizme İlişkin Görüşleri

Türk sinemasının Batılı festivallerle olan ilişkisi Muhsin Ertuğrul döneminde, *Leblebici Horhor Ağa*'nın 2. Venedik Film Festivali'ne (1934) katıldığı döneme kadar gitmektedir. Burada Onur Diploması kazanan Ertuğrul uluslararası bir festivalde ödül alan ilk Türk yönetmeni olmaktadır (Teksoy, 2007: 20). Sonrasında 1956 yılında Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar İşpiroğlu'nun *Hitit Güneşi* adlı belgesel kısa filmleri Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı, sonraki yıl *Siyah Kalem* adlı kısa filmleri aynı festivalden mansiyon kazanmıştır. 1961'de Atilla Tokatlı'nın *Denize İnen Sokak* adlı filmi Locarno Film Festivali'nden şeref diploması almış (Zaim, 2008), Türk sinemasının Batı Avrupa film festivallerindeki o zamana değin en büyük ve ülke içinde en çok yankı bulan başarısı 1964'te Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filminin Altın Ayı ödülünü kazanması olmuş, bu ödülün ardından Türk sineması için festival katılımları artmıştır. Özellikle Yılmaz Güney'in *Umut* filminin ardından 1970'li yıllardan itibaren gerçekleştirdiği filmlerle festivallere katılmasının ardından pek çok sinemacı da filmlerini uluslararası festivallerde sergilemiş ve burada çeşitli ödüller kazanmışlardır. Sinemacılarımız 1970'li ve 1980'li yılların ülke sinemasının içinde bulunduğu ekonomik darboğaz, televizyonun kullanımının yaygınlaşması ve yerli pazarda videokaset rekabeti gibi unsurlar nedeniyle iç pazarda seyirci kaybetmişler, dünya film

sektörüne kapı açan festivallere katılarak, burada filmlerinin dağıtımının ve satılmasının gerçekleşmesi için uğraş vermişlerdir. Bu dönemlerde Erden Kıral (*Bereketli Topraklar Üzerinde, Hakkâri'de Bir Mevsim, Ayna*), Şerif Gören (*Derman, Kurbağalar*), Ali Özgentürk (*At, Hazal*), Zeki Ökten (*Sürü, Düşman*), Ömer Kavur (*Yusuf ile Kenan, Anayurt Otel*) gibi yönetmenlerin bu tür festivallere katıldıkları görülmektedir. Özön (1995: 35-37) 1980'lerde, en ufak bir toplumsal eleştiri taşıyan filmlere denetleme uygulanmaya başladığını, bu filmlerin ya yasaklandığını ya da sansüre uğradığını, ancak Danıştay/İdare Mahkemesi kararıyla gösterim izni alabildiklerini anlatır. Yabancı film festivallerinde ödül kazanan, televizyonlarda gösterilen, toplu gösterimlere çağrılan filmlerin TRT ve resmi temsilciliklerce yok sayıldığını, sinema salonlarında da gösterilmediğini belirtir. Resmi makamlar bunun yerine yurtdışına Türk popüler sinemasından seçkiler sunmayı tercih etmişlerdir. 1990'lı yıllarda Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demikubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu; 2000'li yıllarda Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Pelin Esmer, Emin Alper ve ilk filmini çeken çok sayıda yönetmen Cannes, Venedik, Berlin, Toronto, Locarno gibi büyük festivallere katılmış, filmleri satış ağı ile buluşmuş ve kısmî de olsa yurtdışında gösterim şansı bulmuşlardır. Bununla birlikte, sinemacılarımız filmlerini gerçekleştirmek için çok sayıda fona müracaat etmişler, buralardan da yapım, dağıtım ve gösterim destekleri almışlardır. Türkiye'nin 1990'da üye olduğu Eurimages'ın ortak yapım destekleri; Hubert Bals Fonu, World Cinema Fund ve daha çok çeşitli festival bünyesinde verilen fonlar; ARTE, ZDF gibi Avrupalı televizyon kanallarının gösterim katkıları; Fransa Ulusal Sinema Merkezi CNC gibi kurumlardan yapım destekleri almışlardır. Sinemacılarımız filmlerini dünyaya açmak, daha çok izleyiciye ulaşmak, bununla birlikte filmin kâra geçmesini, sonraki filmlerini daha kolay finanse edebilmelerini sağlayabilmek için film festivallerinde gösterimleri tercih etmektedirler. Türkiye'deki dağıtımın tekelleşmesi, dağıtımcıların gişe getireceğini düşündüğü popüler filmleri dağıtmaları, bu sebeple alternatif sinema diline sahip yapımların salonlarda daha az yer bulmaları ve gişe getirilerinin daha düşük olması, Kültür Bakanlığı'nın büyük festivallere katılımı teşvik eden politikalar uygulaması²⁷ sinemacıların yurtdışı festivallerinin tercih etmelerindeki diğer nedenlerdir²⁸.

²⁷ Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yapım desteklerinde geri ödemeli olarak verdiği fonlarda, belirli yurtdışı festivallere katılım sağlanması, yine belirli festivallerden ödül alınması halinde borçların

Sinemacılarımız zaman geçtikçe film festivallerinde dağıtım konusuna daha da bağımlı hale gelmeye başlamışlardır. Bunun nedenlerinden biri, sinemacılarımızın Guillaume Pierre'in bahsettiği Fransız modeline daha yakın bir sinemacı tarzını seçmeleriyle de ilintilidir. Pierre Fransa'da bir filmin yönetmenin projesi olduğunu söyler. Yönetmen çoğunlukla kendi senaryosunu yazar, yapım şirketini bulur ve projenin lideridir (Pierre, 2008: 408). Türkiye'deki sinemacılar da filmlerini fonlarken ve gösterirken ülkede kısıtlılıklarla karşılaştıklarını düşündükleri, sinemayı sanatsal bir aktivite olarak gördükleri ve bireysel bir sinema yapmayı arzu ettikleri için Fransız modelini tercih etmişlerdir. Bu tarzda bir sinema anlayışının sinema sektöründe karşılık bulması ise çoğunlukla film festivalleri yoluyla olmaktadır. Ülkedeki film pazarının popüler türlere sahip filmlere odaklanması, bu filmlerin pazarlanmasının ve dağıtılmasının ağırlıklı olması, Fransız modeliyle yapılan filmlerin gişe gelirlerinin de filmde kâr elde edilmesini sağlayamaması nedeniyle sinemacılarımız uluslararası alanlara bağımlı hale gelmişlerdir.

Bir önceki başlıkta tartışılan Avrupalı fonların ve festivallerin yapılarının oryantalizme yol açabileceğine ilişkin görüşlerin Türk sinemasında da karşılık bulduğu ileri sürülebilir. Sinemacılarımız Avrupalı fonlarla ve festivallerle gerçekleştirdiği süreçler sonrasında bu argümanları destekleyen beyanlarda bulunmuşlardır. 1970'ler ve 1980'ler dönemindeki süreçler hakkında Halit Refiğ (Akpınar, 2009), Batılıların genel olarak; Asyalı, geri kalmış, dinleri iptidai gibi birtakım klişelerle örülü bir Türk imajına sahip olduklarını ve bundan vazgeçemediklerini de belirtir. Bu klişelerin dışında bir film yapılırsa bunun kendi seyircileri açısından da inandırıcı olamayacağının saplantısında dırlar. Bu nedenle Refiğ Batılıların nazarında başarı kazanacak işler yapmaya yeltenmediğini, kendi gerçeklik anlayışı doğrultusunda filmler yaptığını söyler. Batı dünyasında kabul gören bütün filmlerin de anti ulusalcı olduğunu ileri sürer. Ona göre, Batı'da kabul gören ulusalcı bir sinema örneği bulunmamaktadır. Refiğ (1996: 185-186), özellikle 1980'li yıllarda ulusal sinema örneği olduğunu ileri sürdüğü

silinmesi ve cezalardan muaf tutulması söz konusu olmuştur. Bu da ekonomik kaygılarla, gişede yüksek bir başarı gösteremeyecek filmlerin yapımcılarını ve yönetmenlerini yurtdışı festivallere yönlendiren bir etken olmuştur.

²⁸ Bahsi geçen yönetmenlerin filmlerinin Türkiye'de az sayıda salonda gösterime girmelerindeki bir diğer neden de bu filmlerin gişede karşılık bulmadığı yönündedir. Halkın bu tür filmleri sıkıcı bulduğu için tercih etmediği ve sinemada izlemeye gitmediği, bu nedenle filmlerin yaygın bir şekilde gösterime konmasının ticari bir risk olduğu dağıtımıcılar tarafından dile getirilmektedir.

Yorgun Savaşçı filminin 12 Eylül darbesi sonrası yakılması, aynı dönemlerde Güney'in *Yol* filminin Cannes'da büyük ödülü kazanması nedeniyle sinemacılarımızın ulusallık arayışlarından uzaklaşıp, desteği yurt dışında aramaya yöneltildiklerini, onların bu çabalarını da anlayışla karşılamak gerektiğini belirtir. Batı ülkelerinden destek arayan sinemacılar ise, bazı övgüler ve ödüller kazanmışlarsa da, filmlerini yurt dışından besleyebilecek sağlam bir seyirci tabanı elde edememişler ve ülkede de seyircilerini gittikçe kaybetmişlerdir.

1980'lerde filmleri uluslararası festivallerde yer alan yönetmen Ali Özgentürk, festival organizatörlerinin ön plana çıktıklarını ve onların kriterlerinin sanatçınınkinden daha önemli hale geldiğini belirtir. Gücün, paranın ve ödüllerin onlarda olduğunu belirten Özgentürk genç sinemacıların seyirciyle var olacak filmler yapmak yerine festivaller için film yaptıklarını, böylece sinemanın bağımsızlığını kaybetmiş olduğunu ileri sürer (Dönmez-Colin, 2012: 193). Bunun yanında Özgentürk "Kürtler'le ilgili bir şey anlattığımda mı benim filmlerim seyredilecek? ... Batılılar bunu bana hissettirdiler" demektedir. Yönetmen Dostoyevski'nin ya da Shakespeare'in bir uyarlamasını çekmiş olsaydı, bunun nasıl karşılanacağını bilemediğini dile getirir. Özgentürk bir diğer anısında da, *Bekçi* adlı filmiyle katıldığı Venedik Film Festivali'ndeki basın toplantısına değinir. Bir Fransız gazeteci filmin Türk filmi olmadığını, Türkiye'de insanların işkence çektiğini ve festivale öyle hikâyelerle gelmesinin daha doğru olduğunu düşündüğünü söylediğini aktarır (Akpınar, 2009).

Yönetmen Atıf Yılmaz da film yapım sürecindeki bir anısına yer vererek yabancı yapımcısının birlikte yaptıkları filme oryantalist bakışla yaklaştığını anlamış olduğunu anlatır:

Alman prodüktörün temsilcisi Roberts'ın zaman zaman yapmak istediği müdahaleler benim kadar onu da [Ernst von Theumer- filmin kameramanı] rahatsız ediyordu. Batılıların bizden nasıl bir sinema istediklerini ilk kez o filmde fark ettim sanırım. Bizden istenen bir üçüncü dünya ülkesi olarak, azgelişmişliğimizin vurgulanmasıydı. Çok özel bir yaşama biçimi, folklorik öğeler, örfler, adetler... Her türlü ilkelik yani... Sonuç olarak egzotik bir film. Bugün hala, birtakım sinemacı arkadaşlarımızın Batı'ya film satabilmek adına bu tuzağa düştüklerini gözlüyorum. (Yılmaz, 2018: 65).

Basutçu (1996: 203) bu dönemde çekilen ve Avrupa'da öne çıkan filmler üzerine yaptığı değerlendirmede, öne çıkan iki filmin bir Anadolu köyünde ya da bir taşra

kentinin yoksul mahallelerinde geleneksel bir yaşam süren insanların sorunlarından söz ettiğini ve yine bu filmlerde egzotik bir gerçekliğin sergileniyor olduğunu belirtir. Avrupalı sinemacıların ve festival yöneticilerinin 1970’lerden beri Türk sineması söz konusu olunca öncelikle neden bu tür filmlerle ilgilendiğini sorar. Buna yanıt olarak da; yabancı ülkelere gelen filmleri merak eden Avrupalı sinemaseverlerin genel beklentilerine uygun olduğunu, birkaç saat için de olsa onların farklı yaşam biçimlerine ortak olmak istediklerini, bununla birlikte, Avrupa’daki üçüncü dünya ülkelerine küçümsemeyle baktıklarını ifade eder, buralarda insanların yaşadıkları haksızlıklara, geri kalmışlığa, diktatörlerin karşısında demokrasinin ve özgürlüğün savunulmasına destek çıktıklarını anlatır.

1990’lı yıllar Eurimages üyeliğinin ardından gelen ortak yapım desteklerinin sinemamızda hareketlenmelere yol açtığı dönem olmuştur. Eurimages destekleriyle ortak yapımların gerçekleştirilmesi ve film üretiminin niceliksel olarak artışı sinemacılarımız arasında bir tartışmayı alevlendirmiştir. Kimileri bu yardımın sinemamıza olan katkılarını vurgularken kimileri ise bu yardımların Eurimages’ın ilkesi olan Avrupa kimliğine hizmet eden politikaları desteklediğini (Pöstecki, 2012: 54), sinemamızın alternatif yapım kanadının Avrupalı bir görünüm aldığını ileri sürmüşlerdir. Yönetmen Barış Pirhasan (Özcan, 2005b: 189) Türk sinemasının “birçok yönüyle bal gibi bir Avrupa sineması” olduğunu iddia eder. Türk sinemasının Avrupalı’ya aitmiş gibi görünen konuları işlemesi ve bunu Avrupalılarla birlikte gerçekleştirmesi ise bir melezlik yaratmakta ve bu artı puan sağlamaktadır. Yönetmen Kazım Öz ise (Çelik, 2008: 297), Eurimages gibi kurumların sinemacıda bir otokontrol geliştiriyor olduğunu ama bir yapımcı gibi dayatmalar içine girmeyen Eurimages’ın kontrol mekanizmasının bilincinde olunması şartıyla- alternatif sinema için bir kaynak olabileceğini dile getirir.

Göktürk’e (2005: 58) göre ise, Avrupa ülkelerinden yapımcılarla finansman programlarıyla kurulan işbirlikleri; Türkiye’nin dışında bir izleyici kitlesine ulaşmak için artan talep, Türkiye’de filizlenmeye başlayan farklılık, çeşitlilik ve azınlık hakları söylemlerini güçlendirmiştir. Bu gelişmeler sinemaya da yansımış, Türk toplumunu çok-kültürlü bir yapıda resmetmeyi amaçlayan filmler yapılmıştır.

Yerli bir sinema yapma arayışlarında bulunan yönetmen Derviş Zaim (2008) bu konu ile ilgili olarak “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul” adlı bir makale kaleme almıştır. Zaim Batı’nın Türkiye’den kabul ettiği filmlerde belli bir biçim ve içeriğin talep edilip edilmediği sorusunun Türk sinema elitince daha yüksek sesle sorulmaya başladığını söyler. Bu sinema elitinin Batı ile ilişkiler konusundaki fikirleri birbirleri ile rekabet eden, dinamik, zaman zaman farklı görüşler arasında kararsız kalan, bazen de dışlayıcı olabilen bir çeşitliliğe sahiptir. Zaim, sinemamızdaki otantiklik sorununu Türkiye’nin Batılılaşma sürecine ilintilendiren kesimlerin bulunduğunu, bundan kurtulmanın yolunun ulusun ve medeniyetin köklerine dönmekle çözülebileceğine inandıklarını belirtir. Ancak burada Avrupa egemenliğini kırmak isterken yeni bir egemen anlatı oluşturarak Avrupa oryantalizminin dayattığı dışlayıcı argümanların örtük bir biçimde kabullenmeyi de beraberinde getirebileceğini belirtmektedir. Zaim devamında, Batı’nın Türkiye’den proje seçerken politik filmlere ağırlık verdiğine ilişkin iddiaları araştırır. Bu iddiayı kuvvetlendiren kimi deneyimlere yer verirken bu iddianın asılsız yahut kuvvetli olmadığına dair karşı argümanlara da yer verir. Sinemacıların bu fonlar karşısında taviz verme durumlarının olabileceği görüşlerine de yer veren Zaim, bu tavizlerin içerikle ilgili olabileceği gibi biçimle de ilgili olabileceğini belirtir. Çeşitli Avrupalı fonlar tarafından desteklenen Türk filmlerinin çoğunluğunun minimalist, gerçekçi ve sade tarzda olduğunu söyler. Biçimsel özelliklerin de belirli bir ülkenin sinemasıyla ilişkilendirilmesinin ardında fonlar tarafından takınılmış bir ön kabullenmenin olabileceğine işaret eder. Festivallerde yer alan filmler de çoğunlukla bu tarzdadır, alternatif bir tarzda yapılan filmlerin varlığı ve bunların festivallerde görülme ve dağıtılma durumları azdır. Zaim kendi tecrübelerine dayanarak, kendisinin kişisel ilişkide bulunduğu sinema profesyonellerinin ülkenin imajının dünyada nasıl algılandığı konusundan hareket ederek ülkenin uluslararası platformlarda moda haline getirilmesinin satış ve dağıtım açısından önemli olduğunu söylediklerini ifade eder. Zaim bunların yanı sıra filmlere yapılan artistik müdahalelere de değinir: Yapımcı ve film ithalatçısı Fuat Erman’ın Cannes’ın filmi kaba montaj sürecinde alıp değerlendirdiğini, filmin nasıl olması gerektiğine karar verdiğini anlattığını buna örnek olarak gösterir. Zaim bir başka yazısında (2018a: 55), yirminci yüzyılda Türk sinema endüstrisinin oryantalizmin doğrudan etkisi altında kaldığını, bununla birlikte kendi kendine

oryantalizmin baskısını da hissettiğini söyler. Kendi kendine oryantalizm yoluyla üretilen yapıtların Batı festivallerinde, dağıtım ağlarında, mevcut oryantalist beklentileri karşılama potansiyeli sebebiyle daha kolayca yer bulabildiklerini ifade eden Zaim, Batı'nın beklentilerinin sadece kültürel alanlarda değil, biçimsel dayatmalarda da karşılık bulduğunu tekrar dile getirir, minimalizm akımının sinemamızda yaygınlaşmasının bu tür bir oryantalist eğilimin etkisiyle olabileceğini düşündüğünü belirtir. Zaim'e (2011: 70) göre minimalizm akımı Batı ve Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki ülkeler ve belli toplumlar için daha uygun görüldüğü biçiminde yukarıdan bakan bir tavrın da göstergesi olmaktadır.

Avrupalı festivallerin ve fonların sinemacılarımızdan belirli beklentilerinin olduğuna dair çeşitli görüşler yer almaktadır. Yönetmen Cafer Özgül, “batıda da bizim gibi ülkelere gelen filmlerden bu tür beklentilerin olduğunu da biliyoruz. Yani kadın sorunu, politik ayrımcılık veya mülteci sorunlarını anlatan filmler daha çabuk hüsnü kabul görüyorlar ... Diyebilirim ki içerik her zaman bir adım daha önde oluyor” (Özdemir, 2019: 92) demektedir. Yönetmen Kutluğ Ataman ise Avrupa'daki fonlara başvurmanın sinemacılarımızı bağımsız yapmadığını, tersine Türkiye'ye karşı müesses ırkçı bir bakış açısının onların istekleri ve yönlendirmelerine de etki ettiğini, böylelikle de yeni bir bağımlılığın baş gösterdiğini ifade etmektedir (Özdemir, 2019: 98). Yönetmen Ramin Matin de Avrupa fonlarına muhtaç ve Avrupa festivallerinde gösterilmesi gereken filmlerin çoğu zaman anlatı stratejisi olarak Avrupalıların beklentilerine ve bakış açısına cevap vermek zorunda kaldıklarını belirtir, bunun da oryantalist bir bakış açısı yaratarak Türk sinemasını kalıplara soktuğunu söyler (Özdemir, 2019: 108). Yönetmen Zeynep Dadak uluslararası platformlarda kendilerinin sinemacıdan çok ülkemizin sorunlarını anlatan temsilciler olarak görüldüğünü anlatır. Yurtdışından finans ararken bunun ciddi bir sorun olduğunu dile getirir ve bunlara prim vermemek gerektiğini ifade eder (Sert, 2018: 49). Burada sinemacılarımızın “Doğulu” özne olarak, biçim ve içerik dayatmaları karşısında kendi olma çabalarının da önemli olduğunu belirtmek gerekmektedir. Kendi projesini hayata geçirmek isteyen sinemacıların da müdahalelerden uzak durarak özgün kalmaya çalıştıkları ve bu süreçte epey yoruldukları da söylenebilir. Filmine fon bulmak için pek çok platformu deneyen sinemacılar bu süreçten bezebilmektedirler. Eurimages'dan projesiyle yapım desteği alan yönetmen Nisan Dağ, “hangi ülkeden fon alırsam Avrupa'da, kız [film karakteri] o

ülkeye kaçabilir yani.. Öyle bir iklimde yaşıyoruz ve o kadar bezdirdi ki finansman arama mücadelesi benim yaratıcı yolculuğumu yönlendirmede bir payı oldu...” demektedir (Batalay, 2021a). Sinemacılarımız fon bulma sürecinde, Avrupalıların kendilerine karşı oryantalist bir bakışa sahip olduğunu hissetmelerinden dolayı çekince duyduklarını dile getirmişlerdir. Yönetmen Barış Sarhan filminin fonlama ve dağıtım sürecinde tedirginlik yaşadığını ifade etmiştir. Avrupa’da basmakalıp yargıların net bir şekilde gözlemlenebildiğini ifade eden Sarhan bunu dolap örneğiyle açıklamaya çalışır. Herkesin kafasında bir dolap olduğunu, o dolabın içine koyup kapağı kapatmak istediklerini belirtir, oymalı kakmalı bir Türk dolabının olduğunu, dolabın içine yerleştirip kapağı kapatmak istediklerini söyler. Kendisi geldiği ülkenin kimliği nedeniyle bu önyargılı bakışı üzerinde hissetmiş ancak projesinin kabul edilmesi ve sevilmesiyle bu süreçteki tedirginliğini üzerinden atmıştır (Batalay, 2021b).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ VE BULGULAR

3.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Sinemanın endüstrileşmeye başladığı dönemlerde küresel film pazarına egemen olan Hollywood sinemasına karşılık dünyanın çeşitli ülkelerinde tekel karşıtı, yerel sinemayı destekleyici birtakım tedbirler alınmaya başlanmıştır: Hollywood filmlerinin gösterimlerine kota uygulamaları, yerli filmlere vergi indirimleri, sinema okullarının kurulması, sanat filmi olarak adlandırılan farklı bir damarın ortaya çıkması, ulusal sinema örgütlenmeleri gibi ekonomik, politik ve kültürel tedbirler yeni bir rekabet ortamı yaratmıştır. Film festivalleri de bu dönemlerde ortaya çıkmış, sinema camiasının dikkatini Hollywood olmayan yapımlara çevirmesinde önemli bir pay sahibi olmuştur. Dünyanın farklı ülkelerinden yeni sinemacıların, farklı anlatımlara sahip filmlerinin festivallerde izletilmesi, ödüllendirilmesi, çeşitli ülkelere film dağıtımçıların filmleri almasına, ülkelerinde bu filmleri gösterime sokmasına katkı sağlamaktadır. Bununla beraber film festivalleri film seçkileriyle yılın en iyi filmlerini seçerek sinema sanatının eğilimlerini de belirlemekte, dünya çapındaki sinemaseverlerin bu filmleri izlemesi için referans olmaktadır. Gerek festivaller kapsamında ortak yapımları proje aşamasında desteklemeye başlayan gerekse Avrupa sinema politikaları kapsamında kurumsallaşan diğer fonlardan 1990lı yıllardan itibaren Türkiye'nin sinemacıları da yararlanmaya başlamıştır. Avrupalı fonlarla yapılan bu filmler yapım fonunun referansı ile uluslararası film festivallerinde ve film pazarlarında yer alma şansını arttırmaktadırlar. Bahsi geçen Avrupalı fonların Asya ve Afrika kıtasındaki filmleri de destekliyor olması bu fonların filmlerin içeriklerine Avrupalı oryantalist bir bakış açısını dayatıyor olduğu iddialarını da beraberinde getirmiştir. Yine bu iddialara göre; Avrupalı fonlarda, kimi fon yöneticilerinin Avrupamerkezci ideolojileri çerçevesindeki konulara sahip olan filmlere öncelik verdikleri, bunların arasından kimilerine maddi destek sağladıkları, bu maddi desteği sağlama aşamasındaki toplantılarda filmin senaryosuna çeşitli müdahalelerde bulunabildikleri öne sürülmektedir. Nihayetinde ortaya çıkan film bu fon yöneticilerinin ideolojik bakış açılarının ısmarlaması bir ürün olmakta, bu fonların referansı ile dünya çapında tanınan ve takip edilen büyük festival

pazarlarında yer almakta, filmle birlikte ülkeye ve topluma dair Avrupa merkezci basmakalıp imajlar dolaşıma çıkmaktadır. Tam da bu noktada, geçmişinde “Doğulu” bir ülke olarak tanımlanan ve halen benzer bir konumda görülmeye devam eden Türkiye’nin, yurtdışından fon desteği alan sinemacılarının filmlerinin de benzer bir etkiye maruz kalıp kalmadıkları konusu önem kazanmaktadır. Bu tez çalışmasında Avrupalı film fonlarından yapım desteği alan Türk filmlerinde Türk sinemacılar tarafından üretilen, tarihsel süreçte Doğu ile ilişkilendirilen basmakalıp temsillerin, Edward Said’in *Oryantalizm* yaklaşımı bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Sinema geçtiğimiz yüzyılda olduğu gibi günümüzde de dünyanın en önemli endüstrilerinden biri olmayı sürdürmektedir. Her ne kadar yeni teknolojilerle birlikte izleme ortamları değişse-çeşitlense de insanlığın bir hikâye izleme tutkusu değişmemekte, çeşitli platformlarda filmler-diziler üretilmeye-izlenmeye devam etmektedir. Yapımcılar ve yönetmenler için filmlerinin dünyanın önde gelen film festivallerinde gösterilmesi, ödül alması ve pazarlanması, daha çok sayıda izleyiciye ulaşarak filmde kâr edilmesi, böylelikle yeni yapımların yolunun açması arzu edilmektedir. Aynı şekilde, sinema seyircileri bu festivalleri merakla takip etmekte, burada yer alan film seçkilerini izlemek istemektedirler. Bu da uluslararası film festivallerinin küresel çapta film pazarını etkileyen, yanı sıra film seçkilerinde küratörlük yaparak sinema sanatında belirleyici olacak bir konuma ulaşmış olmasına neden olmuştur. Festivallerin sayılarının artması ve filmlerin festival döngüsüne girerek dağıtımlarının gerçekleştirilmesinin ardından filmlerin henüz yapım aşamasında da desteklenmesine ilişkin politikalar da günyüzüne çıkmış, özellikle 1990’lı yıllardan itibaren gerek film festivalleri bünyesindeki gerekse AB’nin kültür politikaları kapsamındaki ortak yapımları destekleme fonları ile dünyanın pek çok ülkesindeki filmlere maddi yapım desteği sağlanmıştır. 2000’li yıllarda sayıca artış gösteren bu fonlar sinemacıların film yapımı için çoğunlukla başvurdukları alternatif finans kaynakları haline gelmeye başlamıştır. Türkiye’de film yapımı için 1990’lı yılların başından itibaren bir dönem yalnızca Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın verdiği yapım destekleri bulunduğundan, sinemacılar ek finansman için yurtdışındaki bu fonlara başvurmuşlardır. Türk sinemacıları da bu yapım fonlarından maddi destekler alarak filmlerini çekmiş, bu fonların referanslarıyla uluslararası film festivallerinde yarışmış, bu vesileyle dünya çapında pek çok ülkeye filmlerimiz pazarlanmıştır. Fakat zaman

içerisinde Avrupa merkezci ideolojik bir zihniyete sahip olduğu öne sürülecek olan bu fonların nihayetinde filmlerin içeriğine, biçimine, bakış açılarına zımnen çeşitli etkilerinin olduğu, dolayısıyla hegemonik bir işleve sahip bu fonlar karşısında sinemacıların projelerinin özgünlüklerini yitirdikleri yahut bu fonlardan destek almak istenen projelerin bu anlayış çerçevesinde üretildiği-üretilmeye başlandığı tartışmaları baş göstermiştir. Bu kapsamda Batı dışında üretilen filmlerde Batı'nın gözlüğüyle Doğu'ya bakıldığı ve fon yöneticilerinin Doğu'da görmek istedikleri hikâyelere, Batılı bakış açılarına sahip olan projelere finansman sağladıkları, aynı şekilde, film festivallerinde bu bakış açısına sahip filmlerin seçkilere dâhil edildiği iddiaları ortaya atılmıştır. Nihayetinde çalışmanın konusunu oluşturan, bahsi geçen fonlardan destek alan Türk sinemacıların filmlerinde kendi ülkelerine bakışlarında Avrupa bakışlı unsurların oryantalizm bağlamında saptanması, yanı sıra küresel film pazarına çıkan bu filmlerin muhtemel algılanış biçiminin ülke imajı bağlamında değerlendirilmesi çalışmanın özgün değerini oluşturmaktadır ve bu bakımdan önem taşımaktadır.

3.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Sinema filmleri içerdikleri çeşitli görsel, sözel unsurlarla belirli ideolojik söylemler oluşturan ve bunları izleyicisine ileten bir yapıya sahiptirler. Filmdeki bu ideolojik söylemler farkında olarak/olmayarak senaristin, yönetmenin, yapımcının filmin dünyasıyla yarattığı o resimle ilgili genel kanılarını barındırmaktadır. Öne çıkan kimi yapımlar toplumdaki kimi ortak kanıları yansıtır, ülkelerinin belleklerinde iz bırakırlar, toplumun ortak hafızasının bir parçası haline gelirler. Popüler filmlerde oluşturulan genel geçer ideolojik söylemlerin dışında özellikle popüler filmlerin hedef kitesinden daha spesifik, filmleri izleyerek tüketmektense filmlere düşünsel bir deneyim süreci olarak yaklaşan izleyici kitlesine seslenmek isteyen, sanatsal kaygılar taşıyan, topluma belirli tespitler sunmayı, mesajlar vermeyi amaçlayan, yine alternatif yollarla izleyicilerle buluşan filmlerin nasıl bir ideolojik perspektife sahip oldukları, bu kapsamda neler anlattıkları, nelere işaret ettikleri, neler söyleyip neler söylemedikleri oldukça kıymetlidir ve dikkate değerdir.

Sinema sanatının sanatsal boyutunu öne çıkaran, sanatsal kaliteyi çağrıştıran ödülleri, akademik ve retrospektif çalışmalarla bir sanat filmi piyasası oluşmasını sağlayan Avrupa'da bu tür filmlerin yapılmasını ve dağıtılmasını teşvik eden

politikalarla küresel çapta başat hale gelen kurumsal yapılar, popüler olmayan alternatif yapımların gerçekleştirilmesi için önde gelen başvuru kaynaklarından biri olmuştur. Bu kurumsallaşan yapılar her yıl düzenli olarak sınırlı sayıda filmlere yapım ve dağıtım teşvikleri olarak verdikleri çeşitli ödüllerle takipçilerine/izleyicilerine belirli sanatsal kriterlere sahip olduğunu vaad eden filmleri sunmaktadırlar. Dolayısıyla alternatif üretim filmlerin yapımını ve küresel çapta dağıtımını teşvik eden Avrupalı kurumların destekledikleri filmlerin içeriksel ve söylemsel bakımdan incelenmesi önem taşımaktadır.

Bu araştırmada çok sayıdaki Avrupalı film fonundan çeşitli yapım destekleri alan Türk sinemacıların çektikleri filmlerde tarihsel süreçte Doğu'ya atfedilen çeşitli oryantalist unsurların tespit edilebilmesi amacıyla niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılacaktır.

İçerik analizi genel itibariyle araştırmanın konusu kapsamında ele alınan ilgili içeriğin, genellikle önceden belirlenmiş kategoriler çerçevesinde sistematik olarak incelenmesini sağlayan bir araştırma yöntemidir. İçerik analizi nicel ve nitel olmak üzere iki türe sahiptir. Nicel içerik analizinde, çalışma kapsamındaki kavramsal çerçevenin ışığında ele alınan örnekleme hangi verilerin ne sıklıkta-sürede yer aldığı istatistiksel olarak ortaya konulur. Nitel içerik analizinde ise belirli kavram veya metinlerde oluşan istatistiksel anlamlılıktan çok olayların anlamlar zincirini gösteren benzersiz temalarına dikkat edilir. Bunun için sayılaştırma ve istatistik veriye dökme yerine merkezinde kuramsal olarak belirlenmiş kategori sisteminin yer aldığı analizde materyal çeşitli birimlere ayrılarak incelenir (Bal, 2016: 265-280). Maxfield ve Babbie'ye göre (2005: 342'den aktaran Demir, 2009: 310) niteliksel içerik analizinde incelenen örnekleme görünen içerik ve verilen mesaj içeriği olmak üzere iki tür içerik bulunur. İlki yazı veya görüntüde olan ve görünen içeriği; ikincisi ise içeriği araştırılan metin veya görüntünün altında yatan anlam içeriğidir. Bu yöntem bir söylemi veya bir belgeyi düz ve yalın okumanın ötesinde, derinlemesine ve örtülü içerikleri ortaya koymayı benimser (Arıkan, 2011: 56).

Niteliksel içerik analizi film çalışmalarında da tercih edilen yöntemlerden biridir. Araştırma kapsamında ele alınan filmlerde işlenen konuların, olay örgülerinin, karakter temsillerinin, dramatik çatışmaların, görsel ve sessel diğer unsurların araştırmanın

amacına uygun bir şekilde betimlenerek okunmasıyla ilgili verilere ulaşılmasını, bunlarla belirli çıkarımlar yapılmasını sağlamaktadır. Bu tez çalışması kapsamında ise oryantalizm kavramı araştırmanın merkezine oturtulacak, bu kavramdan çeşitli araştırma kategorileri belirlenecek ve bu kategorilere ait unsurların filmlerdeki görünüşleri niteliksel içerik analizi yoluyla incelenecektir.

3.2.1. Varsayımlar Ve Araştırma Soruları

Tez çalışması kapsamında Avrupalı film fonlarından çeşitli yapım destekleri alan Türk sinemacıların Türkiye’den hikâyeler anlattıkları; gerek çeşitli ülkelerde gerekse yurt içinde dağıtımına kavuşan bu filmlerinde oryantalist imajlar sergileyebilecekleri; Batı’daki klişe Doğu imajlarının Türkiye yapımı filmlerde konu, karakter, olay örgüsü, kılık-kıyafet, aksesuar, mekân, sahne, görsel ve sessel unsurlar gibi filme ait çeşitli birimlerde farklı görünüşlerde yer alabileceği varsayımlarından hareket edilmiştir.

Bu tez çalışmasında;

“Avrupalı film fonlarından destek alan ve uluslararası film festivali döngüsüne giren Türk filmlerinde tarihsel süreçte oryantalizmde Doğu ile ilişkilendirilen basmakalıp temsiller var mıdır?”,

“Avrupalı film fonlarından destek alan ve uluslararası film festivali döngüsüne giren Türk filmlerinde oryantalizmle ilişkili hangi unsurlar ağırlıklı olarak görülmektedir?”,

“Avrupalı film fonlarından destek alan ve uluslararası film festivali döngüsüne giren Türk filmlerindeki oryantalist söylemde Türkiye ile ilgili olarak nasıl bir ülke imajı çizilmektedir?” sorularına yanıt aranmıştır.

3.2.2. Araştırma Evreni ve Örneklem

Film yapımı için ulusal ve uluslararası çapta çok sayıda yapım kaynağı bulunmaktadır. Film yapımcılığı ve dağıtımcılığı noktasında dünyada önde gelen bir sistem yaratan Avrupa’da sayılması mümkün olamayacak kadar fon bulunmaktadır. Bu fonlar genel olarak çeşitli film festivalleri kapsamında düzenlenen etkinliklerde verilen irili ufaklı yapım fonları, televizyon fonları, çeşitli kurumsal fonlardır. Avrupa’daki bu

fonların en az birinden yapım desteği alan, filmi en az bir uluslararası film festivalinde gösterim seçkisine kabul edilmiş Türk yönetmenlerin kurmaca uzun metraj filmleri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen örneklem grubu ise olasılığa dayalı olmayan örnekleme türlerinden amaçsal örnekleme yoluyla belirlenmiştir. Yargısal örnekleme ya da kriter temelli örnekleme olarak da adlandırılan amaçsal örnekleme tekniğinin temel mantığı araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğunu düşündüğü birimleri örneklem olarak seçmesidir. Araştırmacı belirlenen örneklem hacmine ulaşmaya dek araştırma amacına en uygun olduğunu düşündüğü birimler içerisinde örneklem seçer (Taylan, 2015: 79-80). Amaçsal örnekleme yoluyla seçilen birimler araştırmacının kendi yargılarını ya da edindiği bilgileri test etmesini sağlar.

Araştırmada incelenecek olan örneklem seçimi için ilk aşamada, başlıca yapım kaynaklarının genel ağ sitelerinde yayınlanan yıllık destek raporlarına²⁹, bu raporlarda yer almayan ancak uluslararası çapta başarı gösteren filmlerin yararlandıkları fonların kaynağına ulaşmak için jeneriklerine bakılmıştır. Örneklemelerin belirlenmesindeki ikinci aşamada ise filmler kişisel VCD, DVD ve dijital arşivden; sonradan satın alınan VCD ve DVD'lerden; YouTube'dan; Mubi, BluTV, Netflix gibi VOD platformlarından izlenmiş, yapılan ön incelemede araştırma için belirlenen kategorilerdeki unsurlara ağırlıklı olarak sahip olduğu tespit edilen *Güneşe Yolculuk* (Ustaoglu, 1999), *Parçalanma* (Gerede, 1999), *Fotoğraf* (Öz, 2001), *Mutluluk* (Oğuz, 2007), *Yengeç Oyunu* (Özgentürk, 2009), *Mustang* (Ergüven, 2015), *Hayaletler* (Okay, 2020), *İki Şafak Arasında* (Nacar, 2021) filmleri³⁰ çalışmaya dâhil edilmiştir. Amaçsal örnekleme yoluyla seçilen filmlerde çözümleme birimleri; filmde işlenen konular, olay örgüleri, karakter temsilleri, diyaloglar, dramatik çatışmalar, dramaturjik tercihler, kılık-

²⁹ Eurimages'ın yapım destekleri için: <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history> sayfasında Coproductions supported since 1989 başlığı altında yıllara göre destek miktarları incelenmiştir.

Hubert Bals Fund yapım destekleri için: <https://iffr.com/en/hbf-archive> sayfasından ulaşılan rapor: Complete Results 1988-2021; [https://cms.iffr.com/sites/default/files/2022-01/Complete%20Results%20\(Jan%202022%20-%20hr\).pdf](https://cms.iffr.com/sites/default/files/2022-01/Complete%20Results%20(Jan%202022%20-%20hr).pdf)

World Cinema Fund yapım destekleri için: <https://www.berlinale.de/en/world-cinema-fund/home/profile.html> sayfasından ulaşılan rapor: World Cinema Fund Supported Films 2004–2021; https://www.berlinale.de/media/nrwd/bilder/2020/auslagerung/wcf_booklet_2022_web.pdf

³⁰ Filmlerin künyelerine “EK 1: Araştırmada İncelenen Filmlerin Künyeleri” bölümünden ulaşılabilir.

kıyafetler, aksesuarlar, mekânlar, görsel ve sessel unsurlar olarak belirlenmiştir. Böylelikle oryantalizm temsilleri filmlerdeki çeşitli birimler nazarında değerlendirilebilecektir.

3.2.3. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu çalışma yalnızca Avrupa'daki film fonlarından yapım desteği alan Türk filmlerine odaklandığından tezin kapsamı da Avrupa'daki yapım fonlarının en az birinden yapım desteği alarak çekilmiş, yönetmeninin Türk olduğu, en az bir uluslararası film festivali kapsamında gösterilmiş ve/veya ödül almış kurmaca uzun metraj filmleri kapsamaktadır. Bu nedenle araştırma bahsedilen kategoriye uyan filmler ile sınırlandırılmıştır. Yapım desteği almak için fonlara başvurmuş ancak yapım desteği alamamış, destek alıp da yapımı tamamlanamamış kurmaca filmler, yine çeşitli Avrupalı fonlardan yapım destekleri almış belgesel ve kısa filmler kapsam dışında bırakılmıştır. Araştırma için filmlerin seçiminde yapım yıllarının belirli dönemlerde yoğunluk göstermesi ya da göstermemesi, birden fazla sayıda filmi için destek alan yönetmenin tek filmine odaklanma çabası gibi tutumlar gözetilmemiştir. Bunun nedeni ise çalışmaya kuramsal bir noktadan hareketle bakılmasıdır. Dönem dönem tartışmalara konu olan bahsi geçen fonlardan desteklenen filmlerde oryantalizmin varlığına ilişkin temsillerin saptanabilmesi için oryantalizm kuramdan yola çıkılarak filmlerin içeriklerinin analiz edilmesi gerekmektedir. Bu araştırma için seçilen kurmaca uzun metraj film sayısı sekizdir.

Araştırma kapsamında seçilen yönteme dair sınırlılıklar da çalışmadan bazı sonuçların alınmasına engel teşkil etmektedir. Niteliksel içerik analizi yönteminin incelenen örnekleme verinin sayısal olarak kodlanıp işlenmesinden ziyade sözel bir açıklama biçimiyle detaylandırarak analiz edilmesine olanak sağlaması sebebiyle araştırmada birtakım sayısal veriler elde edilemeyecektir. Dolayısıyla araştırmanın örnekleminde oryantalizm unsurlarına sahip filmlerin hangilerinin bu unsurlara sayısal olarak ne ölçüde sahip olduğundan, bunların birbirlerine oranlanmasından bahsedilemeyecektir. Bununla birlikte bu araştırmada seçilen örneklemin fonlanma süreçlerindeki ilişkilerinin tespit edilemeyeceği, filmlerin Avrupa'da ve Türkiye'de izleyiciler tarafından alımlanış biçimi, izleyicilerin filmleri izlemeden önce Türkiye hakkında oryantalist görüşlere sahip olup olmadığı, filmi izledikten sonra bu

görüşlerinin onaylanıp onaylanmadığı veya değişip değişmediği gibi izleyicilerin filminden etki düzeylerine ilişkin bilgilerin yer almayacağı belirtilmelidir.

Çalışmada yapılan açıklamalı analizin ardından, niteliksel içerik analizi yönteminde uygulanan kategorilerin ve bu kategorilere sahip unsurların örneklemdeki bulgularının özet biçiminde verilmesi, her bir örneklem için yapılan tablolastırma ile sunulacaktır.

3.2.4. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın gerçekleştirileceği bu aşamada oryantalizm kuramının araştırmaya konu edinilen filmlerdeki yansımalarının tespit edilebilmesi için tümdengelimci bir yaklaşım benimsenmiştir. Tümdengelimci içerik analizinde daha önceden ortaya konmuş teoriye, modele, araştırma bulgularına veya literatür incelemelerine dayanılarak araştırmaya başlanır. Ardından bu kavramsal yapıların yeni bir içeriğe uygulanması safhasına geçilir. Bunun için var olan teoriler, modeller, araştırma bulguları veya literatür incelemeleri baz alınarak yapılandırılmış veya yapılandırılmamış analiz matrisleri geliştirilir, bu matrislerle ilgili içeriklere belirli bir sistematiğe bakılır. Böylelikle araştırmacı önceki varsayım, teori ve hipotezlerin, yeni bir bağlamda tutarlı olup olmadığını test eder, bunları doğrular ve geliştirir. İncelenmekte olan olguyla ilgili daha önceden teori veya teorilerin bulunması hâlinde, bu analizin kullanılması uygundur (Güçlü, 2021: 206-212).

Araştırma kapsamında ilk olarak teoriye, modele, araştırma bulgularına veya literatür incelemelerine bağlı olarak kategoriler, önemli kavramlar ve değişkenler tanımlanır. Aynı zamanda burada bir teorinin önyargılı olarak geçerlenmesi amaçlanarak başlanmış olunur. Tanımlanan kategoriler veri birimlerini gruplar altında toplarlar, böylece ortaya çıkan kategoriler bu verilerin diğer veriler ile olan zıtlığını veya ilişkilerini ortaya koyarak sonuçlar çıkarmaya yararlar. Analizde araştırma sorusuna bağlı olarak dikkat çeken yerlere vurgu yapılır ve bu yerler daha önceki belirlenen kategorilere göre kodlanır. Başlangıç kodlama düzeninde belirtilmemiş olanlar için yeni bir kod verilir. Kategorilerin türüne-genişliğine göre alt kategoriler de belirlenebilir (Sığı, 2018: 281-304). Kategorilerin homojen, ayırt edici, objektif olması, bütünsellik taşıması, amaca uygun ve anlamlı olması gerekir. Pratikte, çeşitli içerik

analizi çalışmalarında kullanılan kayıt birimleri (kodlanacak anlamlı birimler) arasında, sözcükler, cümleler, temalar, kişiler, tutum objeleri, mekân bölümleri, eylem veya olaylar gibi birimler gözlenmektedir (Bilgin, 2006: 13-19). Niteliksel içerik analizinde verileri analiz etmenin herhangi bir sistematik kuralı yoktur; tüm içerik analizlerinde yapılacak iş metindeki sözcükleri, cümleleri ya da temaları küçük içerik kategorileri halinde sınıflandırmaktır (Weber, 1990'dan aktaran Kızıltepe, 2015: 256).

Tez çalışmasında filmlerin oryantalizm perspektifinden incelenmesi için beş ana kategori oluşturulmuştur. Kategorilerin oluşturulmasında oryantalizm yaklaşımında öne sürülen Doğu/Doğulu temsilleri baz alınmış, baskın görünen veya tekrarlanan unsurlar ışığında bölümlendirmelere gidilmiştir. Buna göre kategoriler şu şekilde oluşturulmuştur: Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmlerdeki Temsilleri, “Doğulu Despot”ın Filmlerdeki Görünümleri, Doğu’daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmlerdeki Görünümleri, Doğu’daki Yoksulluğun Filmlerdeki Görünümleri, Doğu’nun Otantik ve Egzotik Görünümleri.

Analiz birimleri olarak incelenen filmlerde ise kategoriler içerisinde değerlendirilebilecek başat unsurlar esas alınmış, analiz sürecinde alakalı olan veriye odaklanılabilmesi için damıtma (Cavanagh, 1997’den aktaran Kızıltepe, 2015: 256) yöntemiyle film metni kısaltılmıştır. Bununla birlikte yapılan ön araştırmada örneklemin birden fazla kategorideki unsurlara sahip oldukları görülmüştür. Bu nedenle analiz birimlerinde rastlanan baskın özellikler ilgili tüm kategorilerde yer almıştır. Analiz birimleri olarak filmlerde oryantalizm bağlamında okunabilecek, Doğu temsillerinin oluşmasını sağlayan; konu, olay örgüsü, diyalog, karakterler, eylemler, konumlandırmalar, kostüm, aksesuar, mekân, görsel-sessel sunumlar gibi filme ait unsurlar incelenecektir. Bu unsurlardan hangisi/hangileri baskın olarak oryantalizm kuramıyla ilişkilendirilebiliyorsa ona yer verilecektir.

3.3. ARAŞTIRMA BULGULARI

3.3.1. Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmlerdeki Temsilleri

Oryantalizm çerçevesinde filmlerde incelenecek başlıklardan biri geleneksel Doğulu karakterlerin sinemadaki temsilleridir. Bu kategori içerisinde Batılı birey

modeline atfedilen rasyonel, mantıklı, modern, bireyselleşmiş, ahlaklı, ehil, özgür, çağdaş, nazik, olgun gibi değerlerin karşısı, “Batılı olmayan” olarak tanımlanan Doğulu karakterlerin sunumları ele alınacaktır. Bu kategoride oryantalist bakışta Doğulu karakterlere atfedilen; irrasyonel, duygusal, mantıksız, gelenekçi, modernleşemeyen, bireyselleşememiş, gelişmemiş, vahşi, ahlaksız, entrikacı, yönetilmeye muhtaç, köle, çağdışı, radikal, fanatik, zorba, şiddet yanlısı, zevk düşkünü, kurnaz, çocuksu, kaderci gibi çok sayıda unsur incelenecektir.

İki Şafak Arasında filmi tekstil üretimi yapan bir ailenin fabrikalarında çıkan bir arızanın giderilmesinde yaşanan kaza sonrasında olanları anlatır. Ailenin en genç üyesi olan Kadir yaşanan bu kriz durumunda ailesini düşünerek üzerine düşeni yapmaya çalışırken kazayı yaşayan aile karşısında da vicdani sorumluluklarını yerine getirmeye çalışır. Ancak Kadir’in ailesi işlerin aksamaması için Kadir kadar duyarlı olamaz, bu yolda Kadir’i kullanmak için tereddüt etmez.

Filmin ana karakterlerinden Kadir geleneksel değerlerle modernin değerleri arasında kalmış bir karakterdir. Filmde Kadir genel itibariyle Batılı değerlere daha yakın görünür, ailesinden ve onların değerlerinden bu bakımdan oldukça farklı olduğu söylenebilir.

Kadir geleneksel değerlere sahip muhafazakâr bir aile içerisinde büyümüştür. Sevgilisiyle ilişkisinden babasına söz edemez, sigara içtiğini dahi babasının bilmesini istemez, ondan çekinir. Kadir’in geleneksel bir ailede büyüdüğüne ilişkin göstergelerden bir diğeri de onun zevklerine yansır: Kadir arabasıyla yol alırken yolda fonda kanun ezgilerinin yer aldığı bir konuşmayı dinler, aynı günün akşamında Kadir sevgilisi Esma’nın ailesini ziyaret ettiğinde bağlama çalarak, geleneksel bir müzik aletini de kullanır. Kadir babası İbrahim, ağabeyi Halil, yengesi Zeynep ve onların çocuğuyla birlikte bir konakta hep birlikte yaşarlar. Modern aileler gibi atomize bir şekilde yaşamamaktadırlar. Erkeğin babasının çatısı altında toplanan ailenin bu bakımdan da geleneksel bir yapıya sahip olduğu verilir. Kadir filmde yalnızca bir sahnede evde tek başına iken görülür. Burada da Kadir’in kişisel mahremiyeti yok gibidir; odasının kapısı açıktır, babası gelir, geldiğini belirtmeden sandalyeye oturur.

Bunlara karşın Kadir’in ailesi kadar muhafazakâr olmadığını sevgilisi Esma’nın dükkânlarına malzeme götürerek onu görmeye gittiğinde anlıyoruz. Esma yalnız

kaldıkları bir anda lafın arasında Kadir'e adet olduğunu söyler. Kadir Esma'nın boşuna stres yaptığını, yakında Esma'nın adet olmasına üzüleceklerini söyleyerek aslında Esma'yla ilişkilerinin evlilik amacıyla kurduğunu belli eder. Yine de bu ilişki muhafazakâr aile geleneklerine göre ilerlememektedir. Kadir'in modernin değerlerine sahip olmasındaki göstergelerden biri onun aldığı eğitimden anlaşılmaktadır. Filmde Kadir'in yurtdışında eğitim aldığına ilişkin doğrudan bir şey söylenmez. Fakat Kadir'in Batılı tarzda, modern topluma ayak uyduran bir eğitim aldığını ailesinin yurtdışındaki iş bağlantılarını bilgisayardan görüşme programları üzerinden ayarlamasından ve fabrikanın sorumlu müdürü ağabeyi Halil'in yabancı ortaklarla görüşmelerindeki çevirilerini bire bir İngilizceyle tercüme ederek ona yardım etmesinden anlaşılır.

Kadir'in Batılı bir düşünme yapısına sahip olduğu onun rasyonel düşünme, kuşkucu olma gibi karakter özelliklerinde görülebilir. Fabrikalarında iş kazası yaşandıktan sonra işçi Murat apar topar hastaneye götürülür, burada Kadir'in ağabeyi Halil Kadir'e Murat'ın ailesine dikkat etmesini söyler, onların çingenelik yapabilecekleri, onu tuzağa düşürebilecekleri konusunda uyarır. Kadir Halil'e kendi güvenlik önlemlerinin, sigortalarının tamam olup olmadığını sorar. İşveren olarak kendi üzerlerine düşen sorumlulukların *tamam* olduğunu öğrendikten sonra korkacak bir şeyin olmadığını söyler. Kadir burada hukuki bir sorun olup olmadığını öğrenme konusunda rasyonel bir tutum takınır. Kadir Halil'den öğrendiği kadarıyla fabrikadaki sigorta, iş güvenliği gibi modern tedbirlerin uygulanmasında bir aksaklık olmadığı için kazaya ilişkin bütün sorunun işçi Murat'ta olduğu kanısına varılır. İlerleyen sahnelerde Kadir ailesinin ve avukatının öne sürdüğü Murat'ın alkollü olduğu argümanı karşısında kuşkuya kapılır ve bunu açıklığa kavuşturarak sorunun tam olarak nerede olduğunu öğrenmek ister. Bu davranışı Kadir'in rasyonel, kuşkucu bir tutum takındığının göstergesidir.

Kadir'in bu Batılı düşünme yapısına eklenen ve Kadir'i kusursuz bir insan haline getiren bir diğer önemli karakter özelliği vicdan sahibi olmasıdır. Kadir avukatlarının fabrikatör aileyi gerçekleştiren iş kazasının şerhlerinden korumak için hazırlattığı dilekçeyi Serpil'e imzalatma konusunda tereddütler yaşar, vicdanı sızlar. Geceleyin sevgilisi Esma'nın yanına gittiğinde bugün yaşananları olduğu gibi, dürüstlüğünden ödün vermeden anlatır. Esma olayın Kadir'le bir ilgisinin bulunmadığını söylerken Kadir bunun kendisiyle de bir ilgisinin olduğunu kabul eder. Kadir makinelerden birinin

arızalandığını, makineyi Murat'a tamir ettirdiklerini, uğraşırken sıcak su buharının adamı yaktığını anlatır. Esmâ bunun Kadir'le ne ilgisinin olduğunu anlamamıştır. Kadir sonuçta bunun kendi sorumluluğu da olduğunu belirtir. Kadir sabahleyin Esmâ'nın yanından döndüğünde Murat'ı makineyi tamir ederken uzaktan görmüştür. İşçi Murat'ın belki yanına gitse konuşsa belki adam hayatta olacaktır. Burada Kadir'in ailesinde, avukatlarında görülmeyen vicdan muhasebesinin bir kesiti görülür. İşini eksiksiz, kurallara uygun yapmadığı için kendinde suç bulur. Kadir Esmâ'yı kendisiyle gelmesine ikna edemez, vicdani rahatsızlığı daha da artar. Kadir gün doğarken emniyet müdürlüğünün önünde arabasının içerisinde oturur. Müdürlük binasının önündeki polisler baka. Kendisini yargıya teslim etmesi onu vicdanen rahatlatacaktır. Gün doğumundan sonra işçi Murat'ın karısı Serpil'in yanına gider. Serpil dilekçeyi imzalamak istemez, burada kocasının alkol kullandığına dair beyana katılmaz, kocasının tek tük içtiğini söyler. Kadir yanında getirdiği çantasını açar, içerisinden para dolu kesekağıdını çıkarır. Kadir'in Serpil'in masumiyeti ve saflığı karşısında vicdan azabı katlanarak artmıştır. Olanları Serpil'i üzmemek adına anlatamayan Kadir Serpil'e dilekçeyi imzalamamasını söyler, parayı almasını rica eder. Serpil istemez.

Kadir'in bu Batılı karakteristik özellikleri karşısında ise bu değerlere sahip olmayan ağabeyi Halil ve babaları İbrahim bulunmaktadır. Filmde akşam gerçekleşen aile içi tartışma sahnesinde aralarında büyük bir yarıma gerçekleşir ve Batılı ve Batılı olmayan arasındaki farklar belirgin hale gelir. Kadir kazaya neden olan ve sigorta tarafından sonraki gün kontrol edilmesi için çalıştırılmaması gereken ramözün ağabeyi Halil tarafından işlerin yetiştirilmesi amacıyla çalıştırıldığını öğrenir. Eve gelir, ağabeyi Halil ile tartışmaya başlarlar. Kadir Halil'in kaza geçiren işçiyi, bozuk makineyi çalıştırmasını, işlemleri yapacak sigortayı düşünmeyip siparişleri yetiştirme çabası içerisinde olmasına kızar. Yani Kadir ailesinin işçi haklarına, insan haklarına ve etik değerlere karşı hoyratça, cahilce, vicdansızca bir tutum sergilemesine içerlemiştir. Bu sırada babaları İbrahim tartışmanın arasında gelir. Kadir hastaneden geldiğini, adamın kanında alkol olup olmadığını öğrenmek için hastaneye gittiğini, adamın ölmüş olduğunu öğrendiğini anlatır. Kendileri oraya bıraktıktan bir saat sonra ölmüştür. Karısı ve çocuğu Murat'ı hayatta biliyordur. Kadir İbrahim'e ve Halil'e bunu nasıl yaptıklarını sorar, kendisinden niye sakladıklarını söyleyerek sitem eder. İbrahim kendilerinin Kadir'i korumak için bu durumu onunla paylaşmadıklarını söyler. İbrahim adamı

kendilerinin öldürmediğini, kusurlarının olmadığını, Murat'ın alkol de aldığını söyler, ailesinin onun öldüğünü ha bugün ha yarın öğrenmesinin ne fark edeceğini sorar. Kadir *ne demek ne fark eder, senin yaptığın hukuki bir şey mi?* diyerek babasına çıkışır. Halil Kadir'e bırakmasını söyler, ne hukukundan bahsettiğini sorar. İbrahim de *ne hukuku* diye sorar. Hukuka kalsa suçsuz yere suçlu olunur. Önemli olan ahlaktır, kendisinin vicdanı rahattır. Kadir bir süredir arkasında kapıyı açmış içeride olanlara bakan yengesi Zeynep'e döner, ona Murat'ın öldüğünü bilip bilmediğini sorar. Zeynep Kadir'e cevap vermez. Kadir babası ve abisine dönerek *tabi canım, ahlak* der, içeri gider. İbrahim için modern toplumun düzenlenmesinde belirleyici olan hukuk çözüm üretememektedir. Devletin tüm vatandaşları için geçerli, medeni bir uygulama olan hukuk kuralları yerine görece toplumun üyelerinin belirleyicisi olduğu ve toplumlara göre değişiklik gösteren ahlak kurallarının çalıştırılmasını önerir. Modern hukukun yerine ahlaki, yani toplumdan topluma göre değişebilecek moral değerlerin öncelenmesi modern olmayanın tercih edilmesini imler. Bununla beraber İbrahim'in akılcılıktan ziyade duygusallığı öncelemiş olduğu İbrahim'in, Kadir'in ve Halil'in ailenin avukatıyla birlikte karar aldığı sahnede de ifade edilir. Ailesi için her türlü fedakârlığı yapmaya hazır olan İbrahim aynı zamanda kadercidir. Bazı şeylerin insanlar adına yazılmış olmasını ve bunun kabul edilmesinden başka bir çarelerinin olmadığını ifade ederken bunun Doğulu toplumlara özgü kadercilik anlayışıyla ilintili olduğu görülmektedir. Geleneksel Doğulu karakter özelliklerini sergileyen İbrahim, Halil ve eşi Zeynep'in karşısında Kadir ayrıksı bir duruş sergiler. Kadir soruşturma yaparken babasının, ağabeyinin, hatta ona cevap veremeyen yengesinin işçinin ölüm olayından haberdar olduğunu, onların bu olayın üzerini bir şekilde örtmeye çalıştıklarını anlar. Böylece Kadir'in ailesinin, onun sahip olduğu vicdana, insan hakları bilincine yeterince saygı göstermediği su yüzüne çıkar. Nihayetinde, Doğululara atfedilen kurnaz, sinsi, gayri medeni, duygusal, gelenekçi, modernleşemeyen, bireyselleşememiş, kaderci, entrikacı özellikleri muhafazakâr aile temsilinde cisimleştirilmiştir. Bu temsilin karşı kutbunda ise tek başına duran Kadir Batılılara atfedilen rasyonel, mantıklı, modern, ehil, nazik, olgun, kuşkucu, vicdan sahibi özelliklerine sahiptir; etik, insan hakları, işçi hakları gibi modern yaşam kazanımlarının bilincindedir. Böylelikle Doğulu ve Batılı değerlerin karşıt kutuplar haline gelmiş olduğu görülür. Oryantalizmde Doğulu'ya atfedilen değerler filmde Doğulu karakterler temsilinde birer problem olarak yansır.

Kadir'in ailesi olayın üzerini sinsice örtmekte, bu işi kanuni olmayan yollarla atlatmakta kararlıdır: Sorumluluğu işçinin muhafazakâr olmayan alışkanlığının üzerine yıkmakta, işçinin ölümü için eşine bir çeşit kan parası vererek modern hukukla ceza çekmekten kaçınmaktadır. Bu geleneksel yapının karşısındaki duruşundan dolayı Kadir'in uzaklaştırılması ve Amerika'daki amcasının yanına gönderilmesine karar verilir. Bununla beraber ailenin değerleri için ailenin en küçüğü ve bekâr olan Kadir'in seçilmiş olduğu da söylenebilir. Bireyin değil, ailenin değerleri ön plana çıkmaktadır. Kadir yine de ailesine karşı gelmekte güçlük çeker. Babasının onun bencilce davrandığını söylemesi Kadir'in geleneksel aile değerlerini hatırlamasına neden olur. Kadir yine iki arada kalmıştır. Kadir Serpil'le görüştüktan sonra arabasıyla fabrikaya gelir, ağabeyi Halil'in nezaretinde malların forkliftle kamyonu yüklendiğini görür. Fabrikada üretim devam etmekte, çarklar dönmektedir. Kadir'in içindeki Batılı değerleri Doğulu özellikleri barındıran toplumunda karşılık bulamamış, toplumunun geleneksel, eskide kalmış değerleri karşısında bocalamış ve sonuç olarak Kadir kendisine kurulan entrikanın kurbanı olmak zorunda kalmıştır. Bununla birlikte Doğu'nun ve Doğuluların değişmeyeceğine dair olan oryantalist söylem burada bir kez daha doğrulanmış olmaktadır.

Filmde oryantalizm çerçevesinde geleneksel Doğulu karakter temsilleri bağlamında değerlendirilebilecek birkaç karakterden daha söz edilebilir. Bunlardan biri ailenin avukatı Yasin'dir. Yasin karakteri kurnaz, sinsi Doğulu karakter özelliklerini taşır.

Kökeni Eski Yunan ve Roma dönemine kadar uzanan, bugünkü anlamıyla XIII. yüzyılda Avrupa'da görülen Avukatlık mesleği Osmanlı'da ilk batılılaşma hareketleri döneminde, 1839 Tanzimat Fermanı ve ardından 1856 tarihli Islahat Fermanı dönemlerinde başlamıştır. Avukatlık mesleği etiği kamu yararı, bağımsızlık gibi değerlere sahiptir. Ailenin avukatlığını yürüten Yasin ise avukatlık mesleğini icra ederken mesleğin değerlerini dikkate almaz. Yalnızca parasını alarak hizmet verdiği ailenin çıkarlarını gözetir. Genel itibariyle objektif bir tutum sergilemez. İş kazasında yaralanan Murat'ın eşi Serpil'e onun sağlığının yerinde olduğunu söyleyerek yalan söyler, işveren İbrahim'in verdiği parayı Serpil'e iletir, ona eksik bilgi vererek para karşılığında suçu işçiye atacak, işvereni aklayacak olan imzayı ondan almaya çalışır. Serpil parayı almak istemeyince tavrını değiştirip kazanın Murat'ın ihmaliyle

gerçekleştğini, fabrikada makinelerin durduğunu, siparişlerin geciktiğini anlatarak Serpil'in işveren perspektifinden bakmasını ister, onu vicdanen rahatsız ederek etkilemeye çalışır. Yasin vicdan gibi değerleri olmadığı izlenimini verir, prosedürleri duygusuzca sıralar, arabulucu tavrı rahatsız edicidir.

Avukat Yasin kurnazca planlamalar yapıp aileyi bir şekilde bu olaydan sorumlu tutmamak için uğraş verir. Bu andan itibaren kazanın Murat'ın alkol probleminden kaynaklandığıyla ilişkilendirildiği görülür. Halil de kesin bir yargıyla Murat'ın alkolik olduğunu, buna rağmen acınarak işe alındığını anlatır. Alkol kullanımı iş güvenliği için risk taşıırken bir yandan da muhafazakâr değerlerin karşısında olması nedeniyle olaydan temize çıkılması için üzerinde duruluyor gibidir.

Yasin dışında, filmdeki geleneksel Doğulu karakterler özelliklerinin görülebileceği diğer karakterler kaza geçiren işçi Murat'ın eşi Serpil ve kardeşi Mahmut'tur. Bu iki karakter vahşiliğin ve masumiyetin bir arada Doğu'da bulunduğu ilişkine Doğu mitinin görünümünü sergiler.

Mahmut işverenin yaklaşımından kuşkulandır ve onlara güvenmez. Kâğıdın içeriğindeki ifadeler karşılık ailesini korumacı, duygusal bir tepki verir. Kesinlikle uzlaşmaz, tehdit eden bir dil kullanır, kavgaya meyilli, vahşi bir görünüm sergiler. Polise durumu bildirmek, mahkemede işverenle hesaplaşmak gibi modern topluma ilişkin hak ve özgürlükler üzerinden gitmez. Ekonomik ve sosyal şartların belirlediği toplumsal konumu bakımından bunu öğrenmemiştir. Kadir ise Mahmut'un kavgacı, medeni olmayan yaklaşımına karşılık medeni tavrını ve üslubunu korumaya gayret eder. Medeni olan ile medeni olmayan karşıtlığı burada ortaya çıkmış olur. Serpil ise filmdeki en arı masumiyeti temsil eden bir karakterdir. Yukarıda anlatıldığı gibi, Yasin'in verdiği parayı kabul etmez, filmin sonlarına doğru Kadir'in kendi içinde vicdan muhasebesi yaparken vermek isteyeceği parayı da kabul etmeyecek, Kadir'e karşı iyi niyetini ve nezaketini her daim koruyacaktır, saftır, temizdir. Yalan söylemez, Yasin'in hazırladığı Kadir'in okuduğu, kendi ağzından eşi Murat'la ilgili söylenmiş olduğu iddia edilenleri de yalanlayacak kadar açıktır, dürüsttür. Ailesini, eşini düşünür, para almak, karşılığında imza atmak gibi kirli işlere girmez, Yasin'in ve Halil'in işçiler ve ailelerine ilişkin önyargılarını boşa çıkarır. Bu noktada toplumsal sınıf bakımından farklı kutuplarda bulunsalar da insan olarak Kadir Serpil'in personasıdır. Kendi ailesindeki en

arı masumiyete sahip kişidir. Film boyunca hiç yalan söylemez, her daim dürüsttür, vicdan muhasebesini yapar, iyi niyetini her daim korur.

Mustang filmi, babaannesi ve amcasıyla birlikte yaşayan yetim beş kız kardeşin okulların yaz tatiline girdiği dönemden itibaren yaşadıklarını konu edinir. Denizde erkeklerle oynadıkları bir oyunun ardından babaannesi ve amcasının tepkisi ve baskısı karşısında dirençli olmaya çalışsalar da bu olay kız kardeşler için bir trajedinin başlamasına neden olur.

Kız kardeşler Sonay, Selma, Ece, Nur ve Lale, Karadeniz'in küçük bir ilçesine bağlı bir köyde büyümüşlerdir. Anneleri ve babaları on yıl önce ölmüşlerdir, babaanneleri ve amcalarıyla büyüyen kızlar ergenlik çağına gelmişlerdir. Okulda öğrenim gören kızlar yaz tatiline girerlerken film başlar. Tatilin başlangıcını, kızların ise yaz boyu yaşayacakları mücadelenin başlangıcını betimleyen okul zili çalar. Lale, İstanbul'a gidecek öğretmeni Dilek'e sarılır, onunla vedalaşır. Dilek Lale'ye İstanbul'daki adresini verir, kendisiyle mektuplaşmalarını ister. Lale ve ablalarının yaz boyunca yaşayacağı felaketler Lale için Dilek öğretmeni ve onun yaşadığı İstanbul'u bir kurtuluş olarak görmesine neden olacaktır. Film boyunca Lale'nin, ablaları ve ona yardım eden Yasin dışında tek sarıldığı kişi olan Dilek filmde öğrencilerini seven, onlara karşı tatlı dille yaklaşan bir öğretmendir. Ancak onun nasıl bir öğretmen olduğuna ilişkin bir sahne, olay yer almaz. Bu yüzden, Dilek filmin başında ve sonunda yalnızca Lale'ye sevgisini gösterirken görüldüğü için idealize edilmiş bir karakter olarak resmedilmiştir denebilir. Öğretmen Dilek'in eğitmeni olması, kızların yaşadığı küçük, boğucu, kasvetli kasabalarının ve burada yaşayan, geleneksel "Doğulu" karakterler özelliklerini ağırlıklı olarak gördüğümüz insan profilinin dışında olduğu izlenimini de verir. Kızların eğitim almalarının, onların birey olma bilinci kazanmalarında, kendi başlarına kendi istekleri doğrultusunda karar almalarında, sorgulama yetisi kazanabilmelerinde, bir vatandaş olarak hak ve özgürlüklerini bilmelerinde payı büyüktür. Filmde Lale'nin ders kitabının önünde "Hak ve Özgürlüklerimiz" konusu açıktır. Amcası Erol tarafından cinsel tacize uğrayan Nur zorla erken yaşta evliliğe direndikleri sahnede ona bağırarak polisi arayacağını ve onlara her şeyi anlatacağını söyler. Cinsel istismara uğramasının gelenekler tarafından değil, modern hukuk tarafından cezalandırılması gerektiğine inanır. Bu noktada filmde okul eğitimi Althusserci bağlamda ideolojik bir aygıt olarak görülmez, özgürleştirici, birey

ve vatandaş olmada vazgeçilmez bir araç olarak ele alınır. Diğer tarafta, kızların babaannelerinin ve amcaları Erol'un modern okul eğitimi aldıklarından söz edilmez. Onların öğrenme yolu, doğdukları bu topraklarda geleneksel olanı alıp bunu sorgulamadan sürdürmek olmuştur. Rasyonel düşünme biçiminin getirilerinden olan kuşkuculuk, mantıksallık, sorgulayıcılık gibi özelliklere sahip görünmezler. Bu nedenlerden ötürü Dilek'in modern eğitim sisteminin bir üyesi olarak modern olanı temsil ettiği söylenebilir. Adının çağrıştırdığı gibi, filmde de arzu edilen, istenen, "dilenen" Dilek'in yoludur.

Oryantalizmde geleneksel Doğulu karakterlere atfedilen özellikler *Mustang* filminde de yer almaktadır. Modern, Batılı değerlerin karşıtı olarak konumlanan basmakalıp özellikler babaanne ve amca Erol karakterlerinde geleneksel olanla birleşerek olumsuzlanır. Babaanne ve amca Erol irrasyonel, kaderci, şiddete meyilli, zorba, döneke, korkak, aciz gibi karakter özelliklerine sahiptirler.

Babaannelerinin kızların erkeklerin omuzuna çıkarak cinsel tatmin sağladıklarına ilişkin öne sürdüğü argümanı irrasyoneldir denebilir. Babaannenin argümanın irrasyonelliği, hemen bir sonraki sahnede torunu Nur tarafından protestoyla ifade edilir. Nur bir sandalyeyi fırlatır, kâğıt alıp tutuşturmaya başlar, bu sandalyelerin de kıçlarına değdiğini, iğrenç olduklarını söyler. Babaanne Nur'a *delirdin mi* diye sorar. Nur'un ima ettiği mantığı kuramaz. Babaannenin kadercilik anlayışı ise iki sahnede açığa çıkar. Ekin'in babası Selma'yı ister. Babaanne *Allah yazdıysa bize söz düşmez zaten*, diyerek Sonay'ın ilişkisinin artık onun alınına yazılmış bir kaderi olduğunu dile getirir. Böylelikle babaannenin geleneksel Doğulu karakterlerin sahip olduğu kader inancına da sahip olduğu anlaşılır. Babaannenin kadere olan inancının ve buna bağlı olarak kabullenmişliğinin göstergelerinden biri de ataerkil değerler kıskacında edindiği, kadının, kadınlığın kaderine olan inancını yansıttığı sahnedir. Bu sahnede babaanne torunu Nur ile çarşaf katlarken Nur'un artık hanım olduğunu, yakında onu da evlendireceklerini söyler. Babaannesini de Nur'un yaşında evlenmiştir, o da kocasını hiç tanımamıştır. Sonradan onu tanımış sevmiştir. Nur da sevecektir, hatta âşık olacaktır. İnsan bu yaşlarda çok kolay âşık olmaktadır. Bu nedenle Nur'un küçük yaşta evlenecek olmasını olağan karşılar. Ayrıca burada bir kez daha babaannenin yeniliğe açık olmadığı, öğrendiklerine ve geleneklerine sadık kaldığının yinlendiği söylenebilir.

Kızların, ailesinin değerlerini nazikçe kabul etmemeleri halinde, babaannenin kızları yaka-paça tutarak içeri atması ve onları döverek cezalandırmasında olduğu gibi zorbalık baş gösterir. Aynı şekilde kızların amcaları Erol da namusunu korumak için zorbalığa başvurmayı tercih eder, tehdit eden kaba bir dil kullanır. Annesiyle tartışmasında *onların ağzına sıçacağım* der, kızların karşısına geçip *hanginiz orospuluk yapıyor ulan*, diyerek çıkışır. Bu andan itibaren Erol kızların denetimini bizzat üstlenmeye başlar. Her fırsatta kızlara nasıl davranması gerektiğini söyler. Bunlardan biri kızları “bekâret testi”ne götürürken görülür. Erol kızları arabaya çağırır, hep birlikte sağlık merkezine gelirler. Kapıda hekim önlüklü iki erkek oturur. Erol içeri girerlerken hekimlere bakarak yürüyen Ece’yi *nereye bakıyorsun* diyerek uyarır, ona ağzındaki sakızı çıkarmasını söyler.

Babanne ve Erol, kızları erkeklerden korumak için zorbalığı bir derece ileri götürür, evi bir çeşit hapishaneye çevirir. Babanne kızları köy meydanında koca bulsunlar diye sergilerken işçiler tuğlalarla duvar örüp, demir parmaklıklar takmışlardır. İlerleyen anlarda Erol elinde tel örgülerle gelirken komşusu kapının önünde böyle tel falan istemediğini söyler, her tarafı kapattıklarından şikâyet eder. Erol ise onu duymazlıktan gelir. Aslında burada Erol’un erki ve otoritesi için tehdit önemli ölçüde azdır. Hali hazırda iki kızı evlendirmiş, üçüncüsünü de evlendirme sürecine girmişlerdir. Geriye en küçük iki kız kardeş kalacaktır. Ancak Erol burada otoriter bir tavır takınır. Evinin yönetiminde despotça davranmayı sürdürür. Böylelikle Erol’un komşularının haklarını gözetmediği, dolayısıyla anti-demokratik bir tutum takındığı, bildiğini yapan bir despot gibi davrandığı söylenebilir.

Erol şiddete meyilli bir karakter olduğu için kızlara şiddet uygulamaktan da çekinmez. Nur’un evlendirileceği gece Nur ile Lale kendilerini eve kilitler, kimsenin içeriye girmesine izin vermezler. Onların bu direnişine karşı çaresiz kalan Erol şiddete başvurur. Erol Nur’u parmaklıkların dışından yanına çağırır. Onun kapıyı açmasını ister. Babanne Erol’a sakın olmasını söyler. Erol Nur’a kapıyı açmasını emreder, onu yanına çağırır, kafasından tutup kendine çeker, Nur çığlık atar. Erol kapıyı yumruklar, kapıyı açmasını ister. Kızlar kapıyı açmaz. Damat tarafının gözü önünde sergilenen bu şiddete karşı kimse *dur* demez. Bu tepki olağan karşılanır.

Erol karakteri aynı zamanda Doğululara atfedilen döneçlik, korkaklık, acizlik özelliklerini sergiler. Yeğeni Ece intihar ettiğı anda onun cenazesini annesine bırakır, Nur ile Lale'yi alarak evden uzaklaşır. Evlerine doğru gelen ambulans ve polis arabasından kaçır gibi görünür.

Batı'nın sürekli değışen, dönüşen, gelişen yapısına karşılık Doğı'nun değışmediğı, aynı kaldığı ve değışmeyeceğine yönelik argümanlar filmdeki geleneksel Doğulu karakter özellikleri taşıyan babaannede ve Erol'da da görülür. Kızların isyanlarına kulak asmazlar, düşünmezler, gelişmezler, empati yapamazlar. Hatta Ece'nin ölümü, yani bir trajik olay bile onları değıştirmez. Erol Ece'ye yan gözle baktığını düşünmez, bunun için vicdan azabı çekmez, Nur'u tacize devam eder. Babaanne baskıları karşısında Ece'nin boğılduğunu idrak edemez, onu zorla evlendirdiğini düşünmez, onun ölümü sonrasında amcasının cinsel istismarına maruz kalan Nur'u bir an evvel evlendirme çabası içerisine girer. Bunların yanı sıra babaanne de aslında içerisinde bulunduğı toplumsal yapının uyumlu bir üyesi olarak çok da memnun görünmemektedir. Ece'nin ölümünden sonraları babaanne Lale'nin kestiğı saçlarını görür, onun saçlarına ne yaptığını sorar. Lale yanıt vermez, babaanne üfleyerek salona gelir, çok sıcak olduğunu söyleyerek camları açar. Bütün camların ardında demir parmaklıklar görünür. Adeta kendi ördükleri hapishaneye kendileri de mahkûm olmaya başlamış gibidirler. Babaanne Erol'un yanına gelir, kızları biraz dışarı çıkarmasını ister. Kızları sürekli olarak dizginleme çabası çok yorucu bir hal almıştır. Nur'u evlendirecekleri zaman Lale babaannesini kendi kendine konuşurken yakalar. *Bunlar kalsın, bunlara gerek yok, bunu kullanır* der, sandığı kapatır. Bunları yaparken hafif paranoyak bir haldedir. Ehlileştirici gardiyan rolü onu yormaya başlamış gibidir. Yine de tüm gücüyle uyumlu olmayı sürdürmeye devam etmektedir.

Filmin geçtiğı Karadeniz'de kızların kendilerine yakın gördüğü birkaç kişi vardır. Bunlardan biri Emine Hala olarak seslendikleri tanıdıkları, bir diğeri de kızların maça giderken yolda çevirdikleri pikap sürücüsü Yasin'dir. Emine Hala, kızların maça gittiklerinin köyde görülmemesi için köyün trafosunu bozarak onlara yardım eder. Bunun dışında ayrıca bir yardımcı görülmez. Yasin, kızları maça giden minibüse yetiştirir, Lale'ye araba kullanmayı öğretir, Lale ve Nur'un otogara giderek İstanbul'a kaçmalarına yardımcı olur. Bu noktada Yasin'in Lale'ye iyi bir arkadaş olduğı söylenebilir. Yasin ve kızlar arasında eşit bir arkadaşlık ilişkisi kurulur. Bu nedenle

Yasin içerisinde bulunduğu toplumdaki geleneksel erkeklik rollerinden ayrıksı bir özelliğe sahiptir. Yasin'in ayrıksılığı, köydeki erkeklerde görülmeyen, uzun saçlı olma tercihiyle de vurgulanır. Nur'un düğününün olduğu, olayların yaşandığı o gece Lale'nin Yasin'e ulaşmaya çalıştığı anda yanlış bir numarayı aradığı anlaşılır. Lale Yasin'i telefondaki adama tarif ederken *adı Yasin, uzun saçları var, der. Adam, yok, bende ibne satıcı yok* der. Telefonu açan herhangi birinde de kapalı toplumun resminin bir parçası görülür. Kapalı olan muhafazakâr toplumda kadın-erkek rolleri katı bir biçimde belirlenmiştir. Bu tek tip sınıflandırma içerisinde olmayanlar *öteki* olarak tanımlanırlar. Kendisi gibi olmayanlara karşı ayrımcı dil kullanırlar, onları tanımadan görünüşüyle yaftalarlar. Farklılıklara kapalı bir toplumdur. Ve bu toplumun da olduğu gibi kalacağı, değişmeyeceği açıktır.

Yengeç Oyunu filmi yaşadığı büyük bir travmayı atlatmaya çalışan akademisyen Asya'nın bir ders sürecinde Osmanlı döneminde yaşanmış bir kadın cinayetine odaklanarak öğrencileriyle birlikte bu olay hakkında daha kapsamlı bilgi edinmek istemesinin ardından yaşananları anlatır. Üzerinden yüz yıla yakın bir süre geçse de yerli halk bu olayı unutmamıştır. Olaya ilişkin araştırma derinleştikçe, çoğunluk tarafından kahraman ilan edilen katil Yengeç Salih'e ilişkin fikirler değişmeye başlar. Yengeç Salih'in belediye seçimlerine adaylığını koyan torunu İdris de bu durumdan rahatsız olmaya başlayacaktır.

Filmde tren yolculuğunda Asya'nın okuduğu kitaba odaklanarak yaşanan cinayet olayı gösterilir. Osmanlı döneminde yaşanmış bu cinayete ilişkin tiyatral bir sahneleme görülür. Peçeli bir kadın olan Ebe Nuriye at arabasından iner. Başına fesini takmış mahalle kabadayısı Yengeç Salih Nuriye'yi evinin girişinde kısıtır, onun her gece başka eve gittiğini söyler, gelip kendisiyle beraber olmasını ister. Nuriye evli barklı olduğunu söyleyerek bu teklifi reddeder. Yengeç Salih Nuriye'nin kocasının Balkan harbinde öldüğünü hatırlatır. Nuriye kocasının öldüğünü kabullenmez. Nuriye'nin Yengeç Salih'i reddetmesinin ardından Yengeç Salih mahallenin namusunu temizlemek için Nuriye'ye bıçak saplar. Nuriye oracıkta ölmüştür. Katil hiç ceza almamış, üstüne üstlük beraat etmiştir. Sonradan ortaya çıktığı kadarıyla Yengeç Salih gasp, ırza geçme gibi suçlar da işlemiştir.

Asya'nın bu olayın üstüne gitmesinin nedeni ise üniversitede Halil İnalıcık'ın dersinde mahkeme dosyalarını inceleme etkinliğine katılmış olmasıdır. Asya bu etkinlikten farklı bir deneyim yaşamış, hem çok eğlenmiş hem de yöntem öğrenmiştir. Asya öğrencileriyle birlikte yaşadıkları Eskişehir'de geçen olayları not almıştır ve bu olayı araştırmak istemiştir. Böylelikle evraklara ulaşma şansları daha kolay olacaktır. Bu araştırmaya başlamak için Asya üniversitenin bahçesindeki agorada öğrencileriyle toplanır. Bu arada bu zamanlarda derste işlenen konunun Osmanlı'daki gerileme dönemi olduğu hususu da dikkat çekicidir. Asya ve öğrencileri Osmanlı Devleti'nin gerileme dönemlerini ele alarak geçmişe ilişkin bir yargılamayı Batılı bir gözle yapıyor gibidirler.

Filmde Asya'nın çalıştığı üniversite modern, toplum nazarında itibar gören özgür bir kurum olarak resmedilir. Asya da Batılı birey özelliklerine sahiptir. Kişisel travmasının yarattığı bunalımı hariç tutarak, ideal bir üniversite hocasının sahip olması gereken özelliklerle donanmış olduğu söylenebilir: Ele aldığı olayın üzerine kendi iradesiyle özgürce ve korkusuzca gider, karanlıkta kalan bazı konuları aydınlatmak için sorgulamacı davranır, akılcıdır yanı sıra kuşkucu bir tavra sahiptir. Öğrencilerini de kendi anlayışı doğrultusunda yetiştirmeye teşvik eder. Öğrenciler de onu örnek alırlar, – özellikle Zeynep'in babasının engellemesine rağmen- araştırmada cesurca davranırlar. Not almayacaklarını bile bile bu işe gönülleri verirler, hocalarından bir şeyler öğrenmek için istekli bir şekilde çalışmayı sürdürürler. Onların aralarındaki arkadaşlık ilişkileri eşit, saygılı ve medeni bir şekilde yürümektedir.

Asya derslerini bina içerisindeki sınıflarda değil, bahçedeki agorada yapar. Öğrencilerine de üniversitenin agora olduğunu söyler. Burada her şey söylenebilecektir. Batılı demokrasi anlayışının kökenlerinin bulunduğu Antik Yunan'daki agoralar, şehirlerde halkın toplandığı, politika, ticaret işlerinin konuşulduğu bir alandı. Agoralar açık havada bulunmakta idi ve burada söz sahibi olanlar açıkça konuşabilirlerdi. Asya'nın teşviki sonrası öğrenciler de agorada Nuriye'nin cinayeti ile ilgili farklı görüşlerini dile getirirler. Kimisi Nuriye'nin erkeklere yüz verdiğini kimisi bunun Nuriye'nin kendi tercihi olduğunu dile getirir. Kimisi Nuriye'nin mahallenin adını çıkardığını kimisi de her söylenene inanmanın yanlışlığını savunur. İlerleyen sahnelerde Zeynep, hocası Asya'ya çok heyecanlı olduğunu söyler. Zeynep'in arkadaşı Orkun ise *bende heyecanlanacak daha iyi fikirler var*, der. Diğer kadın arkadaşı ona *erkeklerin*

aklı başka bir şeye çalışmaz mı diye sorar. Zeynep de Orkun’a *bence Yengeç Salih sen olmalıydın, ne de olsa karakter ikizin gibi*, der. Diğer arkadaşları kızlar terk ettiği için Orkun’un böyle olduğunu söyler. Zeynep ona kız dayanmayacağını belirtir. Orkun ise onu terk eden sevgilileri için *hepsi Nuriye gibiydi onların*, der. Zeynep onun ölmüş birinin arkasından böyle konuşmasını doğru bulmaz. Orkun ise Zeynep’in Nuriye’nin fingirdemesini aklamaya çalışmasını doğru bulmadığını belirtir. Orkun, katil Yengeç Salih ile aynı fikirdedir, bu konuda daha muhafazakâr bir tutum içerisinde. Bununla beraber bu fikir ayrılığı bir kavga sebebi olmaz. Öğrenciler Nuriye’nin cinayeti üzerinden farklı görüşlere sahip fikirlerini açıklıkla dile getirirlerken medenî tavırlarından ödün vermezler, birbirlerine karşı saygılı tutumlarını korurlar. Farklı fikirlerde olsalar da, üniversite eğitimiyle moderne uyumlu hale getirilmişlerdir, yani şiddete eğilimli olma, vahşilik, zorbalık gibi “Doğulu” özelliklerinden arınmışlardır. Film boyunca da üniversite demokrasinin, özgürlüğün, kişi hak ve özgürlüklerinin, modernliğin mekânı haline gelir.

Film bu şekilde bir açılışla başlayınca kapalı topluma dair özelliklerin geçmişte kaldığı izlenimi ediniriz. Olay araştırıldıkça toplumda değişen pek bir şey olmadığı, aynı sorunların aradan neredeyse yüz yıl geçmesine rağmen devam ettiği ve hatta kurumsallaştığı anlaşılır. Nuriye’nin öldürülmesiyle ilişkili olarak toplumda kimileri cinayetin işlenmesini hak olarak görmektedir. Bunların başında katil Yengeç Salih’in torunu İdris gelmektedir. Yaklaşan belediye başkanlığı seçimleri için adaylığını ortaya koyan İdris dedesinin şanlı geçmişiyle övünür. Tam da seçim zamanı dedesiyle ilgili bir araştırma yapılması hoşuna gitmiştir. Eğer seçilirse dedesinin şanını daha da ileri götürecektir. Mahallede bir zilliyi öldürmüştür, iyi ki de öldürmüştür. Hâlâ tebrike geliyorlardır. Mahallesinde, özellikle erkekler, Yengeç Salih’in mahallenin namusunu koruduğunu ileri sürerek onun işlediği cinayeti savunur, katili bir kahraman gibi lanse ederler. Mahalledeki kadınlar ise Nuriye’nin iyiliğinin dillere destan olduğunu, ona da yazık olduğunu dile getirseler de erkek egemen toplumdaki kanılar da erkeklerin beyanlarına göre şekillendiği için ağırlıklı olarak Yengeç Salih kahraman olarak bilinir: Katil Yengeç Salih’in pazarda altında ay yıldız görünen bir çeşmesi de vardır. Mahallenin namusunu koruduğu için adı bu çeşmeye verilmiştir. Asya ve öğrencilerinin bu araştırmasıyla Nuriye’nin itibarının iade edilmesi ve Yengeç Salih’in bir kahramandan ziyade bir katil olarak anımsanması da hedeflenir. Ancak kapalı olan bu

toplumda geçmişe ilişkin doğru bilinen yanlışların değiştirilmesine tahammül yoktur. Bu konuda direnç gösterenlerden biri mahallede bulunan bir kadındır. Öğrenciler cinayetin işlendiği o gece Nuriye'nin ebelik yapmaya gittiğini ispatlamak için onun yeğeni Cavidan'a ulaşmaya çalışırlar. Bu sırada bir grup adam kadına bir şeyler söyler, arabaya binip kaçarlar. Öğrenciler bu kadına Cavidan'ı sorarlar. Kadın ağzını dahi açmaz, cevap vermez, öğrenciler giderler. Bu olayın açılmasını istemeyen karakterlerden biri de öğrenci Zeynep'in babasıdır. Zeynep bu araştırmaya başladığından beri babası ona karşı çıkar. En başta, kızını adliyede görmesinden dolayı rahatsızlık duyar, onu adliyenin önünde görünce kızar, alır-götürür. Kızını okuldan almakla tehdit eder. *Şerefimle oynamak mı istiyorsun* diyerek tepki gösterir. Kızını durduramayan baba Asya ile konuşur, yaptıklarının örf ve adetlerine uymadığını söyler. Babası Zeynep'in çantasını karıştırır, Nuriye'yi aklamaya çalıştıklarını öne sürer. Kızını bir türlü durduramayan baba zorbalığa başvurur, herkesin içinde kızına tokat atar, onun sakatlanmasına yol açar. Bu açıdan bakıldığında mantıksız, irrasyonel gerekçelerle hareket eden baba da geçmişe yönelik sorgulamaların yapılmasını, topluma ait genel kanıların değiştirilmesini istemez, bunu ahlaksızca ve şerefsizce bulur.

Filmin sonunda Asya yaptığı araştırmanın kamuda zafiyet yarattığı gerekçesiyle hapse atılır, hapisten çıkar. Bundan sonra Nuriye'nin olayının takibini bırakırlar. Sonuç itibariyle Asya'nın başlattığı, toplumdaki genel bir yargıyı değiştirmek isteyen yenilikçi bir hareket başarısızlıkla sonuçlanmış, İdris kamu kurumlarıyla işbirliği yaparak olayın üzerini örtmüş, geleneksel kafadaki halk değişmemiş, hatta bu halk günümüzün kapitalist kabadayısı haline gelmiş İdris'i başkan yaptırmıştır. Modern olanın yöntemleriyle gerçekleştirilen bilimsel araştırma ile keşfedilen gerçeklik toplum tarafından reddedilmiştir. Toplum aynı kalmıştır, değişmemiştir, bu kafayla değişmesi de pek mümkün görünmemektedir.

Parçalanma filmi 1990'lı yıllarda Türk medyasında İzlandalı Anne davası olarak geniş yer bulan velayet davasından uyarlanmıştır. Film İzlanda'da yaşayan iki çocukları olan Sol ve Halil çiftinin evliliklerindeki geçimsizlikle başlar. Halil kendisine yaklaşmak istemeyen Sol'ün başka bir ilişkisi olduğundan kuşkulandır, ona şiddet uygular. Bunun üzerine Sol Halil'den boşanmak ister. Bir süre ayrı yaşarlar. Sol sevgilisi Fredrick'in kızları bir süreliğine yanlarından göndermek istemesi talebini kırmaz ve Halil'in kızları alarak Türkiye'ye tatile gitmelerini ister. Bunun üzerine Halil

kızları alıp Türkiye'ye tamamen dönüş yapar. Sol çocuklarını Halil'den almak için Türkiye'ye gelir ve yıllarca sürecek olan bir velayet mücadelesi başlar.

Filmin hemen başlarında Sol ve Halil'in iki farklı kültürden gelme insanlar oldukları anlaşılır. Özellikle Halil'in Türk ve Müslüman kimliği filmde çoğu kez vurgulanır. Halil karakteri her ne kadar İzlanda'da yaşıyor olsa da içerisindeki Doğulu'yu her fırsatta ortaya çıkarır. Kızlarının arkadaşlarıyla Noel piyesine katılmalarına izin vermez. Kızlarını kendisiyle Türkçe konuşmaları konusunda uyarır. Halil karısı Sol'ün kendisini aldattığını düşünerek ona karşı şiddet uygular. Sol her ne kadar onu aldatmadığını söylese de Halil ona inanmaz, onu dövmeye devam eder. Aralarına giren kızına *çekil şuradan be salak şey*, der. Henüz başlangıçtaki bu olaylardan Halil'in Doğululara atfedilen otoriter, zorba, şiddete meyilli gibi medeni olmayan özellikleri bünyesinde taşıdığı ve bu yüzden medeni bir eş ve baba olamadığı anlaşılır. Halil'in bu özellikleri film boyunca çok kez tekrarlanır. Halil evine dönerken kapının kilidinin değiştiğini görür, burada da kapıya sertçe müdahaleler eder. Sol'ün kız kardeşinin evine çocuklarını bulmak için gelen Halil, çocukların burada olmadığını söyleyen kadını Türkçe konuşarak ittirir, kadının yanındaki adam da *kadınlara hep böyle mi davranırsın* diyerek onu çeker. Halil de ona *çek sen şu pis ellerini üzerimden* diyerek onu ittirir. Halil Türkiye'de kızlarını kaçıran Sol'ü yakalar, ona *senin gibilerden anne olmaz* diyerek tokat atar. Kızlarını elinden almak için çabalayacak Sol'e *bu sana son ikazım, bir daha onları almaya çalışma* der, kızını çekerek alır, kolundan tutup arabanın içine atar.

Halil'in Müslüman kimliğine vurgu özellikle İzlanda'da yaşadığı yalnızlık duygusunu betimleyen sahnelerde görülür. Filmde Halil üzerinden resmedilen Müslüman figürü bir çeşit fanatik meczup haldedir. Halil bir gece Kuran'a sarılarak *Allah'ım* der. İleri geri sallanır, kendisini tokatlar. Başka bir sahnede Halil karlı tepeye gider. Ayakkabılarını çıkarır, kara çıplak ayakla basar. Derin nefes alarak etrafında döner. Dizlerini çöker, kar birikintisinden aldığı karı yüzüne sürer. *Allah'ım sana yalvarıyorum, kızlarımı bana geri ver. Yemin ediyorum hayatımı, kızlarımın hayatını sana bağışlayacağım*, diye dua eder. *Allah'ım* diyerek ağlar, kendini kaybeder bir şekilde üç kere secdeye gider gibi eğilir, kalkar. Bu bakımdan Allah'a adadığı sözünü yerine getirir, kızlarına Kuran'ı ezberlettirir, her daim Allah'ı düşünmelerini salık verir. *Üzüldüğünüz ya da annenizi özlediğiniz zaman Allah'a dua edin, ona şükredin*, der.

Kızları babalarının yaptığı parti için ona teşekkür ettiklerinde Halil kızlarına bu nimetler için Allah’a şükretmeleri gerektiğini belirtir. Ancak Halil’in kızlarını Allah’a yöneltmesi onun örnek bir Müslüman olduğunu göstermez. Sol’ü evde döverken *Allah kahretsin, sen beni buna mecbur ediyorsun, senin yüzünden böyle oldu*, der. Polisler Halil’i götürürken *Allah belanızı versin sizin*, diye seslenir. Halil’in asabi, kaba, şiddete meyilli kişiliğinin yanında Müslüman kimliğini sürekli hatırlatan replikler kullanılır. Halil’in basmakalıp Müslüman imgelerinin yanına “dönek”lik özelliği de eklenir. Havalimanında Sol Halil’i ve kızlarını uğurlar. Sol Halil’e *içimden bir ses geri dönmeyeceğini söylüyor*, der. Halil ona saçmalamamasını söyler. Sol Halil’den kendisine söz vermesini ister, çantasından bir Kuran çıkarır ve ondan Kuran’ın üzerine yemin etmesini ister. Halil Kuran’ı alır öper, alnına koyar, *yemin ederim*, der. Halil burada kutsal kitabın üzerine yemin etse de filmde sonradan görüleceği gibi bir daha İzlanda’ya dönmeyecektir. Sonraki sahnelerde Sol ona Kuran üzerine yemin ettiğini, bu nedenle ona güvendiğini hatırlatır. Halil Allah’ın çocuklarını ona verdiğini, bu yüzden Allah’a verdiği yeminden asla geri dönmeyeceğini söyler. Halil Kuran’a el basarak edebileceği en büyük yemini etmiş ancak bu yeminden başka bir gerekçe göstererek dönmüştür. Halil dönek, güvenilmez, değersiz, yozlaşık, vicdansız Doğulu olarak resmedilir.

Sol ise Halil gibi ailesini önemsemez. Başta Halil’in onun erkek arkadaşı olduğunu ileri sürdüğünde ilişkisini reddetse de Fridrick adında bir erkek arkadaşı vardır. Evde yaşadıkları kavga sonrası Sol Halil’e boşanmayı teklif eder, Halil bunu reddeder. Sol Fridrick’in ilişkilerini gizlilikle yürütmelerine isyan edip kızlarını bir süreliğine yanlarından göndermeyi teklif etmesiyle bir plan kurar. Sol kızlarının Halil’i özlediklerini, babalarına ihtiyaçlarının olduğunu söyler, ondan kızları tatil için Türkiye’ye götürmesini ister. Sol Halil’in arkasından Türkiye’ye gittiğinde kılığını ve dinini değiştirerek Halil’in ailesine uyum sağlar. Tarihte Doğu seyahatlerini gerçekleştiren gezginler gibi, geldiği toplumda yabancı muamelesi görmemesi ve etnografik amaçlı gözlem yapmak, istihbarat edinmek gibi amaçlarını gerçekleştirmesi için kendisini o toplumdan biri gibi gösterme yöntemini Sol de uygular. Sol Halil’in muhafazakâr ailesi tarafından reddedilmemek, kızlarının nerede olduklarını öğrenmek için dikkat çekmemelidir. Bu nedenle Sol Halil’in köyüne gelirken başını örter, boynunda haç taşıyan bir Hıristiyan iken Halil’in annesiyle birlikte namaz kılar,

kızlarına kavuşmak için dua eder. Kılık değiştirmenin ve aileye uyum sağlamanın karşılığını ise Halil'in ve kızlarının İstanbul'daki adreslerini öğrenerek almış olur. Bununla birlikte Sol'ün bu taktiği kızlarını İmam Hatip'ten kaçırmak için onlara ulaşmaya çalışırken de uyguladığını görürüz. Sol adresini bulduğu İmam Hatip'e girer, bahçede kızlarını sorar, kendisinin onların teyzeleri olduğunu söyler. Bahçedeki öğrenci kızlar ona müdürden izin alıp almadıklarını sorar. Sol aldığını söyler. Bu sırada kendi kızlarını bulur ve onları kaçırmaya teşebbüs eder. Sol kızlarını kaçırmaya kalkışsa da, avukatı aracılığıyla bir dava açılrsa da sonuç alamayacaktır. Filmde kızların babasının tarafını seçmesiyle, baştan beri barbar, vahşi olarak resmedilen Müslüman baba profilinin kazanmasıyla izleyiciye bir kayıp hissi yaşatılır. Kızlarını kendi geleneklerine göre yetiştirmek isteyen Halil kızlarının beynini yıkamıştır. Halil'in kızları, bir örnek giyinmiş, başları kapalı, gözleri siyah güneş gözlüğüyle örtülü kızlarla birlikte otobüsle İmam Hatip'e döner. Böylelikle kızlar, filmdeki tutuma göre, geri, kapalı, fanatik Müslüman toplumunun bir üyesi haline gelmişlerdir.

Halil'in ailesi de Sivas'ta bir köyde yaşayan geleneksel muhafazakâr bir toplumun üyesidir. Halil'in babası Hasan torunlarının babasının dilinde konuşmamasını içerler. Onlara kendi geleneklerini aşılmasını telkin eder. Hasan rasyonel, mantıklı, itidalli hareket edemeyen duygusal tepkiler veren bir karakterdir. Hasan, Halil memleketine dönünce kendinden geçercesine Allah'a şükürler eder, gelininin çocuklarını almaya çalışması konusunda mahkemede şiddetli duygusal tepkiler verir. Hasan Sol'ün mahkeme yoluyla kızlarının velayetini alma çabası karşısında deliye döner. Hasan Sol ile yapılacak duruşma öncesinde ona burada ne işi olduğunu sorar. Hasan'a göre Sol kızlarını kendisi gibi ahlaksız yetiştirmek istiyordur. Ne geleneklerimize saygısı vardır ne göreneklerimize. Tartışma çıkar, Hasan Sol'e onu gebertmeleri gerektiğini söyler. Sol kızlarını çaldıklarını söyleyince Hasan ona *orospu* diye çıkışır. Halil'in annesi de filmde çok görünmese de onun da muhafazakâr ancak diğerlerine göre daha ılımlı bir karakter olduğu anlaşılır. Gelinini karşılayınca onu öper, birlikte namaz kılarlar. Halil'in kızına el kaldırmasına müsaade etmez. Halil'in erkek kardeşi Ali ise ağabeyine *biz bir aileyiz, her zaman yanındayız ağabey* diyerek ona her daim destek verir, dediği gibi filmde Halil'in her daim yanında durur, sağ kolu haline gelir.

Mutluluk filminde göl kenarında tecavüze uğrayan Meryem'in aile büyükleri tarafından öldürülmesi emri verilir. Bu işi gerçekleştirmesi için ailenin en

küçüklerinden, askerde komandoluk yapmış genç Cemal'e görev düşer. Bu işin köyde duyulup jandarmalar tarafından soruşturulmaması için Cemal'in Meryem'i İstanbul'a götürüp orada öldürmesi istenir. Cemal Meryem'i İstanbul'da öldürmeye yeltenir ancak vicdanı buna elvermez. Cemal ile Meryem birlikte izlerini kaybettirip hayata tutunmaya çalışırlarken yolları profesör İrfan ile kesişir. Cemal ile Meryem İrfan'ın yanında çalışmaya başlarlar. Ancak töre icabı peşleri bırakılmayacaktır.

Meryem ile Cemal Türkiye'nin doğusunda, Van'ın bir köyünde yaşamaktadırlar. Meryem ile Cemal'in yaşadığı topraklarda kapalı toplumun emareleri görünür. Yaşanan tecavüz olayı sonrası, ki Meryem'in saldırıya uğradığı bütün köy meydanında görülmesine rağmen, toplum töre kurallarının uygulanmasını beklemektedir. Köylüler bu olayın soruşturulup bunu gerçekleştirenin peşine düşmezler. Dolayısıyla olayları neden sonuç ilişkisiyle ele alma ve sorgulama yetileri yok gibidir. Bunun yerine, kapalı toplumun adetlerini öğrendikleri biçimiyle uygulamaya devam etmektedirler. Bu kapalı toplum bir insan olarak Meryem'in yaşama hakkını da hiçe saymış olmaktadır. Yüzyıllardır hiç değişmemiş, gelişmemiş bir toplumdur bu. Aynı Batı'nın anlatılarındaki vahşi "Doğu"dur.

Meryem tecavüze uğraması nedeniyle buradaki toplum nazarında "kirli" olarak ilan edilir. Ancak İrfan'ın sonraları söylediği gibi *Meryem tertemizdir. Hepimiz ondan daha kirliyiz.* Meryem filmdeki en arı masumiyeti temsil eden karakterdir. Hiçbir kötü niyeti yoktur, insanlara dostça yaklaşır. Bunun dışında Meryem'de aslında gömülü kalmış bir keşif bilinci vardır denilebilir. Her ne kadar kendi toplumu tarafından "cahil" kalmış olarak nitelendirilse de filmde Meryem'in sürekli olarak gözlem yaptığına şahit oluruz. Özellikle ilk kez karşılaştığı şeyleri gözlemlerken onu izleriz. Adres sorarlarken Meryem tazyikli su sıkın makineye bakakalır, Cemal onu alır, götürür. Meryem odasında giydiği parmak arası terliği izler, tekneye gelen İrfan'ın öğrencisinin takılarını ve bikinisini inceler. İrfan da Meryem'i oldukça zeki bulur, bu nedenle her fırsatta ona halat bağlama, haritada yön bulma, denizdeki balık türlerini öğretme gibi bilgiler verir. Meryem hayatında ilk kez gördüğü ve deneyimlediği şeylere açıktır ve bunlardan keyif alır. Bunları bugüne kadar kimse ona göstermemiştir. Çünkü Doğu'da insanların yeni şeyler keşfetmesi değil var olanı öğrenmesi ve bunları bir rol olarak kabul edip devam etmeleri istenir. Nitekim Meryem de bu zihniyetin bir sonucu olarak okutulmamıştır. Meryem'in ilkokul ikiden terk olduğunu öğreniriz. İrfan neden Meryem'in okulu

bıraktığını öğrenmek ister. Meryem *işte...* diyerek geçirir. Kızlar modern eğitimden uzak tutularak özellikle cahil bırakılmaktadır. Meryem İrfan'dan öğrendiklerinden sonra bunun farkına varır. Cemal'e İrfan'ın kendilerine babalık yaptığını dile getirir. Filmin sonunda İrfan'ın kendilerine kaptanlık yaptığını da söyleyecektir.

Cemal de aynı köyde doğup büyümüş, askerliğini komando olarak yapmış bir gençtir. Cemal ailesi tarafından kendisine verilen görevleri sorgulamadan kabul etmesi gerektiğini öğrenmiştir. Babası Ali Rıza Cemal'e tarla tapayı idare edeceğini söylediğinde Cemal bunu *baş üstüne* diyerek kabul eder. Ali Rıza bunu sonra konuşacaklarını, Cemal'in vazifeli olduğunu söyler, kuzeni ve Meryem'in babası Tahsin'in de onayını almak ister. Başlarına bir bela gelmiştir. Cemal'e onu yola göndereceklerini söyler. Cemal *ne oldu ki* diye sorar. Ali Rıza *komutana da öyle diyordun* diyerek tepki gösterir. Cemal *Allah korusun baba, emir yapılır*, der. Doğulu toplumlardaki ilişkiler otorite ve otoriteye koşulsuz itaat üzerine kuruludur. Özellikle babanın her sözü bir emir telakki etmektedir. Sorgulama yoktur, uygulama vardır. Dolayısıyla burada kişinin bireyselleşememesi dikkati çeker. Fakat sonradan görüleceği üzere Cemal özellikle İstanbul'daki ağabeyi Yakup'u ziyaret ettikten sonra namus temizleme görevini gerçekleştiremeyecektir. Öncesinde trende Meryem'i aşağıya atamamış, sonrasında onun viyadükten aşağı atlamasına vicdanı el vermemiştir.

Cemal her ne kadar köyüne, örf ve adetlerine bağlı görünse de memleketinin ve insanının cahil olduğunu düşünmektedir. Bunu Cemal'in birkaç kez dile getirdiği görülür. Cemal ile İrfan geceleyin içki içerek sohbet ederler. İrfan iyi ki onları tanıdığını dile getir, Meryem'in becerikli olduğunu söyler. Cemal onun cahil olduğunu, yanlış bir şey söylerse kusura bakmamasını söyler. İrfan onun çok akıllı olduğunu belirtir. Sonraları Cemal İrfan'la Meryem'in yakınlaşmalarını kışkırttığı bir ara *köylüyüz, cahiliz diye bizi ahmak mı bildin ulan?* diyerek İrfan'a çıkışır. Ancak Cemal cahil kalmayı toplumunun kaderi gibi görüyordur. Cemal'in bu anlamda ağabeyi Yakup gibi kısmen bilinçlenemediği söylenebilir. Cemal bu cahilliğin yarattığı mahcubiyeti içinde taşımayı sürdürmektedir ancak bu cahillikten nasıl kurtulabileceğini düşünemez. Modern olanla temas etmediği için cahil kalmaya, toplumlarını değiştirememeye mahkûmdurlar. Keza Cemal Ali Rıza'nın karşısına dikildiğinde onu öldürerek cezalandırmaz, utandırır; Tahsin ise bu esnada kızı Meryem'e Ali Rıza'nın tecavüz ettiğini öğrenir ve onun cezasını kendisi keser. Onu vurarak öldürür, intikamını alarak

namusunu da temizlemiş olur. Buradaki toplumda cezalandırma mutlaka öldürmekle gerçekleşir. Başka bir yöntem bilinmez. Köylüler olayın kolluk kuvvetleri tarafından bilinmesini istemez, olayı kendi içlerinde törelerine göre çözmeye çalışırlar. Bu nedenle Ali Rıza jandarmanın kol geziyor olmasından endişe ediyor gibi görünse de köylülerden hiç kimse jandarmaya olayı ihbar edip onu işin içine almayı düşünmez. Bunu yalnızca Meryem'in ninesi Bibi akıl eder ancak Meryem'in bir şey söylememesi nedeniyle onun da eli kolu bağlı kalır.

Ali Rıza ise merhametsiz, vicdansız, vahşi, otoriter, yalancı, iki yüzlü, kurnaz, entrikacı özelliklerini gösterir. Meryem'in kendi kızı da sayıldığını söyleyen ancak Meryem'e tecavüz ettiğini gizleyerek suçu Meryem'in üzerine yıkan, köylünün mır mır bu olayı konuştuğunu göstererek bu işi temizlemeleri gerektiğini vaaz eden, Meryem'in öldürülmesi için emirler veren, Meryem'le konuşulmasına ona merhamet edilebileceği gerekçesiyle izin vermeyen, Meryem'in İstanbul'a öldürülmeye gittiğini gizleyen bir karakterdir. Meryem'in analığı Döne'nin de Meryem'e karşı hiç acıması yoktur. Onun İstanbul'a gezmeye gidiyormuş gibi hissetmesini sağlayarak korkmasını engeller. Ancak gerçekleri gizleyerek Ali Rıza tarafından kurulmuş entrikaya ortak olur. O da vicdansız, merhametsiz bir karakterdir.

Cemal'in Meryem'i öldürmesine engel olan karakterlerden biri de Cemal'in İstanbul'daki ağabeyi Yakup'tur. Cemal Yakup'a Meryem'i trenden atmadığını söyler. Yakup Cemal'e kafayı mı yediğini sorar. Hangi devirde yaşıyoruzdur? Bu işler o kadar kolay mıdır? Sanki tavuk kesiyordur. Cemal orasının kolay olduğunu söyler. Yakup babalarının ne derse Cemal'in onu yapacağını mı sorar. At kendisini dese atacak mıdır? Cemal Ali Rıza'nın köyde insan içine çıkamaz olduğunu söylediğini hatırlatır. Yakup *köyü batsın, ne malum kızın bu işte günahı olduğu? Hıh? Onun bunun lafıyla katil olacan?* der. Cemal ise *günahı yoksa söyleyeydi, abi. Kaç kere sormuşlar kim yaptı bu işi diye,* kendisini savunur. Yakup *kim bilir kim yapmıştır da sesini çıkartmıyordur,* der. Yakup köyünden kaçıp babasından uzaklaşarak geri kalmış bu zihniyetten uzaklaşmıştır. Babasına itaat etmez, onun ve köyünün eylemlerini, inançlarını sorgular. İstanbul'da olmak Yakup'a bu düşünceleri kazandırmıştır. Ali Rıza Yakup'u isyan ettiği için evlatlıktan reddetmiştir.

İrfan Türkiye'nin Batılı yüzüdür. Ancak modern olanda sahip oldukları onu varoluşsal bunalımların içerisine itmiştir. Hayatından hiç memnun değildir. Her gününün aynı geçmesinden usanmıştır. Eşi Aysel'den, üniversitesinden, katıldığı televizyon programlarından, eşinin zengin arkadaşlarından sıkılmıştır. Memleketine gidip annesini ziyaret eder. Ondan ailesini düğününe çağırmadığı, babasının cenazesine gelmediği için af diler. Annesi ona kızmaz yalnızca ağlar. İrfan teknesiyle yolculuğa çıktığında arkadaşı Hidayet'i anar. Onun gibi bir sonraki günün ne getireceğini bilmeden yaşamak istiyordur. İrfan'ın yolu Cemal ve Meryem ile kesişir. İrfan gidecek bir yerleri olmadığını anladığı Cemal ile Meryem'i teknesinde çalıştırır, onlarla birlikte yaşar. Bu süre zarfında onlara denizcilikle ilgili bilgiler verir. Bu noktada İrfan daha çok verici pozisyonudadır. Meryem'i bilgilendirmeye çalışırken onun saflığından etkilenir, Cemal'in çakı gibi bir adam olmasına özenirken diğer yandan da onun sertliğini yumuşatması için çağrıda bulunur. Fakat İrfan'da belirgin ve büyük değişimler yaşanmamıştır. Filmde daha çok Cemal ve Meryem üzerinde değişim yaşanmıştır. Meryem filmin sonunda İrfan'ın değişime öncülük ettiğini *kaptan kaptan diye boşuna demiyorlarmış, yolu da, yordamı da sen gösterdin*, demesiyle tescillenir gibidir. Bu yolculukta İrfan Cemal'in Meryem'in kirli olduğu inancını yumuşatmış, Cemal'in aslında onu sevdiğini anlamış ve Cemal'i konuşturmuş ve Cemal ile Meryem'in birlikteliğine vesile olmuştur. Nihayetinde “çocuksu” ve “cahil” Doğulu'nun katılımını onu ikna ederek kırmasını sağlamış, kısmen de olsa, sorgulatarak mantıklı ve rasyonel olanı öğretebilmeyi başarabilmiş, modern olmayan düşünceyi savuşturarak onların hayatlarına Batılı bir perspektifte katkı sunabilmiştir.

Hayaletler filminde Türkiye genelinde yaşanan elektrik kesintisi ekseninde dansı seven ve dansçı olmak isteyen Didem'in, hapiste sıkıştırılan oğluna para göndermek için uğraş veren belediye işçisi İffet'in, Suriyelilere fahiş fiyatla kalacak yer ayarlamayı ve kentsel dönüşüm için tarihi evleri yıkmayı kendine görev bilmiş Raşit'in ve çocuklara eğitimler veren Ela'nın hikâyelerine odaklanılır.

Filmde Batılılaşma yolunda geleneksel değerlerin çemberinde tıkanmış kalmış bir Türkiye profili görülür. Kentsel dönüşüm ve modern rezidanslaşma görünümüleri şehre hâkim olmaya başlasa da bu dönüşüm şekilci bir yapıdadır ve yanıltıcı bir görünümdedir. Asıl olan zihinsel dönüşüm gerçekleşmemiş ve ahlaksız, zorba, kurnaz, irrasyonel, modernleşmemiş zihniyet kurumsallaşmıştır. Filmde bu geri kalmış anlayış

ana karakterlerden Raşit karakterinde cisimleşir. İffet'ten öğrenildiği kadarıyla bütün mahalleyi satmış olan Raşit bir yandan Suriyelilere kalacak yer kiralar, bir yandan tarihi eser görünümündeki evlerin kendiliğinden yıkıldığı süsünü vererek bu alanların ihalelere açılıp emlak yapı şirketlerine verilmesini sağlar, bir yandan da etrafında olup biten protestoları kayıt altına alarak polisler muhbirlik yapar ve onlardan takdir görmekle övünür. Raşit'in Müslüman kimliği onun Allah'ın selamını vermesiyle, Müslüman'ın gündelik diliyle konuşmasıyla, protestonun ezan okunmasında kesilmesini istemesiyle vurgulanır. Raşit filmde "Yeni Türkiye'yi inşa etme" cümlesini bir motto haline getirir, bunu sıklıkla kullanır. Hatta rüyasında bile bunu görmüştür. *Allah'ın izni ile Yeni Türkiye'yi inşa edeceklerdir*. Burada Yeni Türkiye'yi inşa etmekten kasıt ülkede tarihi eser statüsünde olan ve korunması gereken yapıların zorbalıkla, hileyle yıkılması, toplumsal belleğin yok edilmesi ve yerine lüks rezidansların yapılmasıyla sözüm ona Türkiye'ye modern bir görünüm kazandırmaktır. Modern hukukla koruma altına alınan tarihi eserler, radyoda reklamlar veren Triumph adlı yapı şirketi tarafından işbirlikçilerle birlikte illegal yollarla yok edilmektedir. Bu işbirlikçilerden biri olan Raşit kaskını ve maskesini takar, işaretlenmiş noktaları besmeyleyle çakmaya başlar. Herhangi bir uzmanlığı ve teknik bilgisi olmayan Raşit cahilliğinin kurbanı olur. Tepesine devrilen moloz yığınlarının enkazı altında kalarak cezasını bulacaktır.

Filmde Batılı olmayan zihinsel yapının aynı zamanda kamusal alana da hâkim olmaya başladığı, kendisi gibi olmayana yaşam hakkı tanımadığı pek çok sahnede vurgulanır. Bunlardan biri Didem'in sevgilisi Kaan ile birlikte bir tenhada yakınlaştıkları sahnedir. Kaan Didem'in yüzünü okşar, Didem'e birlikte bir yere gitmeyi önerir. Didem kabul eder. Bu sırada adamın biri gelir, onların gidip başka bir yerde sevişmelerini, aile olduğunu, burasının fuhuş yeri olmadığını söyler, onları kovar. Namus denen bir şey olduğunu söyler.

Gelenekselci muhafazakâr yapı danstan ve gürültüden de şikâyetçidir. Didem otel odasında kulaklık takar dans eder. Didem'in yöneticisi gelir onun dans ettiğini görür, Didem dinlenirken yakalandığını söyler. Yöneticisi onun *manyak manyak* dans ettiğini söyler, onu kovar. Burası kulüp değildir. Didem tepki gösterince adam elini kaldırır, Didem odadaki işini tamamlamadan çıkar, gider. İlerleyen sahnelerde Didem küçük kızlarla birlikte sokakta dans etmeye başlar, bu esnada camdan, giyiminden muhafazakâr olduğu anlaşılan, bir kadın çıkar ve *her gün ne yapıyorsunuz orada*

diyerek bağıırır. Adamları başlarına toplamışlardır. İçki mi içiyorlardır, oynaşıyorlar mıdır belli değildir. Kadın polis çağırdığını söyler. Başka bir sahnede Ela projeksiyondan çocuklara Chaplin filmi izletirken mekânın sahibi odaya dalar, telefonlarına cevap verilmediğini, kaç aydır kiraları ödemediklerini söyler. Ela çocukların önünde böyle konuşmasından dolayı adamı dışarı davet eder. Adam onların çok gürültü yaptıklarını, bundan dolayı da şikâyet edildiklerini söyler. Başka bir sahnede Raşit arkadaşı Hamdi ile birlikte eylem yapma hazırlığında olan kadınları cep telefonu kamerasıyla çeker, insanların işinin gücünün ülkeyi tahrik etmek olduğunu konuşurlar. Raşit geçen hafta da böyle bir eylemde fotoğraf çekip polis arkadaşına vermiştir. Filmde polislerin de bu toplumsal yapıdan geldiği ve bu yapının değerlerini taşıdığı görülür. Filmde akşamleyin uyuşturucu paketini partiye götüren İffet ile Didem buluşurlar. İffet Didem'e başörtüsü verir, ona her yerde çevirme olduğunu söyler. Didem bunu kabul etmese de çevirmeye takılınca ikisi de başörtülerini takarlar. Çevirmede Raşit'in arabasının sigortasının süresinin dolduğu anlaşılır. İffet cenazeye gittiğini söyler, polis de kapalı görünen bu kadınlara aslında arabayı bağlaması gerektiğini söyler, bu seferlik müsamaha gösterir. Polisler muhafazakâr görünmeyen Didem gibi gençlere karşılık aynı nezaketi ve ihtimamı göstermezler. Her fırsatta onların tepesine binerler. Dans eden gençler şikâyet edilince polisler gelir, onlara *ne yapıyorsunuz burada Allah'ın çingeneleri*, der. Gençler dans ettiklerini söylerler. Polis kendisinin de *Michael Jackson* olduğunu söyleyerek onlarla dalga geçer, sabıkalarına bakmak ister. Mahalleli isyan etmiştir, onları hep şikâyet ediyorlardır. Ardından polisler onları uzaklaştırır. Didem de çocuklarla birlikte onların eğitim aldığı mekânda dans eder.

Filmin diğer karakterlerine bakıldığında, özellikle Didem'in ve Ela'nın Batılı birey modeline atfedilen özellikleri taşıdıkları söylenebilir. Didem bireyselleşmiş, kendi özgür iradesinin farkında olan ve buna göre yaşamaya çalışan, irrasyonelliğe karşı duran ve kendisini savunan, geri kalmış zihniyetlere karşı tepki gösteren bir karakterdir. Patronunun onun arada dans etmesine karışmasına tahammül edemez, işi derhal bırakır; aldatıldığına ilişkin bir duyum alınca bu ihanetin karşısında sessiz kalmaz, tepkisini gösterir; onları şikâyet eden kadına cevabını verir.

Ela da eğitilmiş, ehil, rasyonel hareket edebilen, sorgulamacı bir yapıya sahip, seküler duruşu olan bir karakterdir: Feministlerin protestolarının ezanla kesilmesinin

istenmesini alakasız bulur; polisleri görünce turist taklidi yaparak onları kandıracak kadar yabancı dil bilgisine ve konuşma becerisine sahiptir; Tarlabası ve Sucular semtlerinde Raşit'in ve Hamdi'nin yaptıklarını bilmeden, birilerinin binaları çökertip buranın ihalesinin aynı şirkete bağlandığını yaptıkları dijital bir modellemeye anlamışlardır; kendilerini protesto ederken kayda alan Raşit ile Hamdi'yi izleyerek onları tarihi bir yapının içine girerken telefonla çeker, böylece işbirlikçi rantçıları tespit etmeye çalışır; eğittiği çocuklara araştırmacı, sorgulamacı ve gerçekleri ortaya çıkarıcı niteliklere haiz gazetecilik mesleğinin tekniklerinden biri olan röportaj yapmayı öğretir.

“Doğulu” zihniyetin hâkim olduğu sistem uyumlu olmayanları, yolunu bulamayanları kendi çemberine çekerek burada kurban etmektedir. Filmde bu sistemin kurbanı olanlardan biri belediyede işçi olarak çalışan İffet karakteridir. İffet hapisteki oğlu için para bulması gerekiyordur. Ne akrabalarından ne patronundan ne de tanıdıklarından destek bulamaz. Bu nedenle uyuşturucu taşıma işine girmek, hiç sevmediği Raşit'in arabasını ondan almak zorunda kalır.

Filmde Türkiye'nin güncel tartışma konularından biri olan göçmen meselesi de yer bulur. Raşit bakkal dükkânı açmış Suriyeli ile işbirliği yapar. Ev bulmak isteyen Suriyeli gençler bu bakkala gelirler, bakkal da gençleri Raşit'e yönlendirir. Raşit genç Suriyelilere bir oda içerisinde yatak kiralar. Suriyelilere pahalı gelen bu yerler için Raşit indirim yapmaz. Raşit burada kalan çocuklardan birine büyüyünce ne olacağını sorar. Çocuk büyüyünce mücahit olacağını söyler. Çocuk kutsal amaçlar uğruna savaşan biri olacağını söyleyerek vahşi, şiddete eğilimli, barbar bir “Doğulu” olarak yetiştirildiğini sergilemiş olur.

3.3.2. “Doğulu Despot”un Filmlerdeki Görünümleri

Oryantalizm çerçevesinde Doğu'daki yönetim biçimlerinin despotizmle ilişkilendirilmesi ile ilgili savların filmler içerisindeki temsillerin nasıl görüldüğüne ilişkin kategoridir. Bu kategori içerisinde Batı düşüncesini ve modern yönetim anlayışını oluşturan etik, adalet, eşitlik, birey, kişi hak ve özgürlükleri, hukuk, demokrasi gibi kavramlar dışında, bunlara karşıt olarak kurulan despotizme ilişkin unsurlar ele alınacaktır. Doğuluların idaresinin despotizme dayandığını gösteren, Doğu'daki yönetimin despot olduğuna ilişkin anti-demokratik yönetim, otorite,

zulmetme, acımasızlık, zorbalık, işkence, vahşet, hukuksuzluk, adaletsizlik, eşitsizlik, baskı, diktatörlük gibi kavramlar; despotizmin çürümüşlüğü, gelişmeyen, değişmeyen, geri yapılar olduğunun bir göstergesi olarak gerek siyasal kurumlardaki gerekse diğer kamu kurumlarındaki tembel, beceriksiz, uyuşuk, cahil, üşengeç, köle ruhlu, gevşek, kayıtsız, ehil olmayan, boyun eğer, aynı zamanda zorba, baskıcı, kaprisli, kibirli olabilen kamu görevlilerinin sunumları; güncel politik olaylarda anti-demokratik olanın vurgulanması veya bunlara dolaylı göndermelerin yapılması filmlerde incelenenecektir.

İki Şafak Arasında filminin, Avukat Yasin'in iş kazası geçiren işçi Murat'ın Caruk soy isminin garipliğinden söz ederken "bunlar Eşmeli midir" diye sormasından Uşak'ta geçtiği anlaşılmaktadır. Filmde tasvir edilen Uşak'ta toplumsal ilişkiler tanıdıklık üzerinden yürüyordur. Ailenin film içerisinde yolunun düştüğü hastanedeki ilişkileri mümkün olduğunca en üst kademedeki tanıdıklıkla ilerler. Kaza sonrası hastaneye getirilen işçi Murat acil müdahaleye alınır alınmaz fabrikanın sahibi, Kadir'in babası İbrahim başhekimle görüşeceğini söyleyerek oğullarının yanından ayrılır. Aynı şekilde Kadir de akşamleyin hastaneye geldiğinde ameliyat eden doktorla, nöbetçi hekimle görüşmeyi teklif etmeden önce doğrudan başhekimle görüşmek ister. Burada başhekimlik Bulut ailesi için özel hizmet veriyor gibidir. Danışmadaki görevli başhekimin çıktığını söyler. Görevli, Kadir'i nöbetçi doktora yönlendirir.

Kadir nöbetçi doktorla görüşünceye değin hastanedeki doktorlarla aile üyelerinin ilişkisine yer verilmez. Aralarındaki ilişkinin nereden kaynaklandığı, neden doğrudan başhekime çıkılmak istendiği bilinmez. Kazada yaralanan Murat'ı ameliyat eden doktor hastanın nasıl ameliyat edildiğini, ailenin avukatı Yasin'in nezaretinde Murat'ın eşi Serpil'e anlatır. Doktor, Murat'ın enfeksiyon kapmaması için müşahede altında tutulduğunu söyler. Doktorun yanından ayrıldıklarında Murat'ın yaralarının bir operasyonla iyileşeceğini öğrenen Serpil'in içi rahatlamıştır. İlerleyen sahnelerde Kadir Murat'ın kanındaki alkol oranını öğrenmek için nöbetçi doktorla görüşmek istediğinde doktor hastanın sağlık durumu hakkında mahrem olacak, üçüncü şahıslarla paylaşılması etik olmayacak bilgileri paylaşmak istemez. Bu hasta haklarının mahremiyetine ve meslek etiğine aykırıdır. Bir yandan da doktorun sanki üşengeçliğine kılıf uydurur gibi bu kuralları öne sürdüğü izlenimini ediniriz. Kadir doktordan bilgiyi hemen almak için ısrar edince doktor yarın gelip onay almasını ister. Kadir "izin alınmıştır" diyerek yarı

zorba bir biçimde üsteler ve Doktor, Kadir'in istediği bilgileri vermek zorunda kalır. Konuşmaları esnasında Kadir Murat'ın öldüğünü öğrenir. Doktor Kadir'in bunu bilip bilmediğini sorar. Kadir cevap veremez. Kadir Murat'ın saat kaçta öldüğünü sorar. Doktor bilgisayardan bakar, ameliyattan sonra öğlen öldüğünü öğrenir. Böylelikle öğlen ameliyattan sonra Murat'ın yarasının bile iyileşeceğini söyleyen doktorun yalan söylediği, hastane yönetiminin hastanın öldüğüne dair bilgiyi eşi Serpil'le ve akrabalarıyla paylaşmayarak fabrika yönetimine zaman kazandırdıkları anlaşılır. Bir kamu kurumu olan hastanedeki doktorların sermaye ile işbirliği yaptığı, onları filmde söz edilmeyen belirli çıkarlar doğrultusunda kolladıkları, mesleki etik ve insan hakları ihlalleri sergiledikleri, bu nedenle yozlaşmış, gayri medeni bir kurum temsili ortaya koydukları görülmektedir.

Mustang filminde bekâret kontrol testini geçen kızlar bu andan itibaren bir hapisaneye dönüşmeye başlayacak evlerine hapsedilecek, burada eril tahakküme hizmet edecek şekilde bir nevi ehlîleştirilme eğitimi tabi tutulacaklardır. Evde kızları ehlîleştirmek, hukuk jargonuyla bir bakıma, topluma kazandırmak için ataerkil toplumun eğitmenleri harekete geçerler. Emine Hala sarmanın nasıl yapılması gerektiğini, biber dolmasının nasıl yapılacağını, hamurun nasıl açılacağını, yorganların nasıl doldurulacağını öğretir. Kızlar hapisane mahkûmları gibi tek örnek, herhangi bir cazibe yaratmayacak kahverengi, desensiz elbiselerini giyerler. Başka bir kadın iyi bir çorbanın nasıl yapılacağı hakkında bilgi verir. Erol Sonay'ın sevgilisinin sokağa yazdığı *benimsin Sonay* yazısını temizler. Kızlar ise bu despot yönetimin karşısında içten içe direniş sergilemeye başlarlar. Odalarına gelince yastığa gömülüp çığlık atarlar, elbiselerini yırtarlar, ev yapımı sakız yapımını öğrenip yaparlar ve gizli gizli çiğnerler. Sonay evden kaçarak sevgilisiyle buluşur, onunla ilişki yaşar. Lale gazetede bir erkek resmini öper.

Ev içerisinde uygulanan despotik yönetim uygulamaları esnasında birtakım semboller, ev içerisinde takip edilen televizyon kanallarındaki konuşmalar yoluyla film siyasal iktidara ve politikalarına atıfta bulunur. Babaanne evin içerisinde kızların elbiselerini karıştırır, *Everyday I'm Çapuling* yazan tişört eline geçer, çekmecedan sakızlarını toplar, Lale'nin üst sesi "*ahlakımızı bozabilecek her şey yasaklandı*" der. Babaanne aynanın sol altına yerleştirilmiş Eugène Delacroix'in 1830 yılında yapılmış "Halka Yol Gösteren Özgürlük" resmini alır, kaldırır. Filmin ilerleyen sahnelerinde

babaanne kızların eşyalarını sakladığı dolabı açtığında özellikle okunabilmesi için güzelce katlanmış bir elbisede #DirenGezi yazısı görülür ancak babaanne başka bir şeye bakıyordur. Burada yönetmenin 2013 yılı gibi yakın zamanda yaşanmış Gezi Parkı Olayları'na atıf yaptığı görülür. Özellikle *Everyday I'm Çapuling* ve #DirenGezi yazılarının olduğu tişörtlerin dolaba kaldırılıp üzerinin kilitlenmesi olaylardaki muhalif tutum karşısındaki iktidarın tutumuyla benzerlik gösterir. Yönetmenin olaylardaki eylemcilerin iktidar karşısında mizahi ve direnişçi bir tutum gösteren bu sembollerini kullanarak ve bunları kızların dolabında yasaklılar içerisinde koyarak direnişi kız kardeşlerle ilişkilendirir.

Babaanne çekmecedan, çantadan makyaj malzemelerini çıkarır, bilgisayardan farenin kablosunu söker, klavye ile birlikte kaldırır, telefonları da kaldırıp dolaba kilitler. Böylelikle kızların erişkin ve özgür insan olarak kullanabileceği makyaj malzemelerine erişmelerinin yanı sıra modern iletişim, eğitim aygıtlarını da kullanmalarının yasaklandığını görürüz. Kızlar, temel hak ve özgürlüklerinden yoksun bir duruma düşürülürler. Evde yalnızca televizyon kızların dünyadan haber alabilecekleri bir kitle iletişim aracı olarak kalacaktır. Burada da genel itibarıyla, evdeki despot yönetimin, babaannenin ve Erol'un, izlediklerini izlemek-dinlemek zorunda kalacaklardır. Aileyle birlikte izlenen televizyon, ya futbol maçları ve dizileri vererek kitleleri oyalayan ya da iktidarın verdiği doğrudan mesajları ileten ideolojik bir araç vazifesini görmektedir.

Bu televizyondan duyulan birkaç yayın siyasal iktidarın egemen söylemiyle babaannenin ve Erol'un zihinsel yapısının örtüşmesini vurgular niteliktedir. Bunlardan birinde dönemin Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a, diğeri ise dönemin Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç'a aittir. Erdoğan'ın 24 Kasım 2014 tarihli konuşması anneliğin kutsallığı ile ilgilidir: *Ben anacığımın ayağının altını öperdim. Anam nazlanırdı. "Anacığım çekme ayağını burada cennetin kokusu var" derdim. Bazen ağlardı. Anne başka bir şey. Orası farklı bir yer. Bunu anlayan olur anlamayan olur. Bunu feministlere anlatamazsın mesela. Çünkü onlar anneliği kabul etmiyorlar.*

Arınç'ın 28 Temmuz 2014 tarihli, dizilerin yozlaştırıcı etkileri üzerine yaptığı, kesin bir muhafazakar tarifle tanımladığı erkeklik ve kadınlık rollerine ilişkin konuşmasını Erol ve babaanne ilgiyle izlemektedirler: *Kadınsa afif olacak, iffetli*

olacak, mahrem namahrem bilecek. Herkesin içerisinde kahkaha atmayacak. Bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak. İffet, iffetini koruyacak. Nerede öyle yüzüne baktığımız zaman yüzü hafifçe kızarabilecek, boynunu öne eğecek, gözünü bizden kaçırabilecek iffet sembolü, hayâ sembolü kızlarımız. Hamdolsun burada çok var da, Allah bütün yavrularımıza bunu bağışlasın. Ne istiyorsan, yapacaksın, önce utanma duygusunu alacaksın. Utanacaksın arkadaşım, hayâ duygumuz olacak. İffet çok önemli. İffet sadece bir isim değil. Hayâ meselesi çok önemlidir. Arınç Hadis-i Şerif'ten alıntı yapar. Buralar duyulmaz. Arınç devamında filmde duyulabildiği kadarıyla şunları söyler: Hayâ erkek için de önemlidir. ... Erkekler için de hayâ vardır, yalan söyleyemez. .. Birkaç tane özel televizyon var. ... Bunlar bu toplumu çökertmekle vazifeli. ... çocukların kıyafetlerinden konuşmalarından arkadaşlarıyla olan ilişkilerine kadar bunu bozmaya çalışan...

Böylelikle hâlihazırdaki geleneksel kapalı toplumsal yapının, bu toplumda kadına atfedilen görevlerin, ona biçilen ahlak anlayışının köklerinin muhafazakâr iktidarın diliyle İslam dinine dayandırıldığı söylemine ulaşılır. Bu açıdan bakıldığında dinsel olan problematikleştirilir, seküler olan önerilir.

Filmde öğretmeninin yerine, modern olanı öğrenmiş olan kızlar çürümüş olan geleneksellikle çatışmaya gireceklerdir. Temel insani hak ve özgürlüklerini engelleyen büyükleri, işi kızların eğitim haklarını elinden almaya dek götürecektir. Yaz tatilinde önce ataerkil toplum düzenine uyumlu hale gelmeleri için bir dizi ev kadınlığı dersine tabi tutulurlar. Ardından Sonay, Selma evlendirildikten sonra sıra Ece'ye gelir. Bu sıralarda okullar açılır. Lale'nin arkadaşı okul kıyafetini giymiş, Lalelerin bahçesinden *okula gelmiyor musunuz?* diye seslenir. Lale başını *gelmiyoruz* anlamında sallar. Artık kızların eğitim hakları da ellerinden alınmıştır. Aile emanet aldığı kızlarını modern-çağdaş eğitim anlayışının dışında, sorgulamayan, çağdışı kalmış toplumsal gelenekleri birer "kültür robotu" gibi uygulayan, ömürleri boyunca yalnızca bu minvalde kadınlık görevlerini yerine getirmekle yükümlü köleler olarak yetiştirmek ister.

Yengeç Oyunu filminde doksan yıl kadar önce gerçekleşmiş bir kadın cinayetinde maktulün fahişelik yapmış olması ihtimalinin araştırılması toplumsal ahlaka aykırı görülmesi nedeniyle istenmez. Cinayetin Doğulu toplumlara özgü bir namus cinayeti olarak görülmesi filmdeki toplum tarafından olağan karşılanır ve böyle tabu olan bir

konunun sorgulanmaması gerekir. Filmde modernin değerlerini bünyesinde toplayan üniversite kurumu ise geri kalmış, değişmemiş, gelişmemiş bu gayri medeni anlayışın üzerine gider. Filmdeki adalet, nüfus ve emniyet kurumları topluma sinmiş bu anlayışın birer koruyucusu gibidirler. Bu yüzden Asya ve öğrencileri için kapısı çalınan her kurumda kapı duvar olur. Bunun bir diğer nedeni de, başka bir nedeni olmaksızın, burasının Türkiye olmasıdır. Asya'nın öğrencileriyle yaptığı ilk toplantılarda mahkeme tutanaklarının araştırılacağı konuşulurken bir öğrenci *burası Türkiye hocam burada aradığımız hiçbir belgeye bu kadar çabuk ulaşamayız*, der. Öğrencinin kastettiği Türkiye tembellikten veya keyfiyetten işin yokuşa sürüldüğü, gelişmemişliğin, çürümüşlüğün, demokratik olmayanın, yani Doğulu olanın mekânıdır. Filmin devamında bu öğrencinin öngörüsünde haklı çıktığı defalarca gösterilerek ispatlanır.

Kurumlardan belge edinmek, bilgi almak oldukça zordur. Filmin başlarında ilk belgeyi aldıklarında Asya *bu belgeyi alana kadar göbeğimiz çatladı*, der. Asya'nın hoca arkadaşı Hasan da *ne adamlar değil mi, neredeyse parmak izimizi alacaklardı* diyerek onu onaylar. En basit evrak işinde bile kılı kırk yaran bir bürokrasi bulunur. Bu sadece adliyede değil nüfus müdürlüklerinde de görülür. Asya'nın öğrencilerinden Zeynep cinayetin işlendiği gece Ebe Nuriye'nin Enver Beyi'ni dünyaya getirdiğini ispatlamak için birkaç kuruma giderek oradan bilgi almaya çalışır. Zeynep nüfus memuruna gelir, ondan Enver Bey hakkında bilgi almayı talep eder. Bu esnada görevli memurenin bilgisayarında kart oyunu açıktır. Memure ekrana bakar, sayfayı kapatmaz, oyununu oynamaya devam eder, Zeynep'e hiç öyle birinin olmadığını söyler, onu nüfus kütüğüne yönlendirir. Zeynep nüfus kütüğüne gider, orada görevli memur Enver Çetin adında birinin olmadığını söyler. Zeynep adamın soyadını söylemediğini belirtir. Burada memurun ekranında Enver Çetin'in bilgisi görünür ancak memur Zeynep'e bilgiyi vermek istemez. Memur *kayıt yok, meşgul etmeyin beni* diyerek Zeynep'i kovar. Memur ya böyle bir bilgiyi vermesinin yönetimi tarafından istenmeyeceğini düşünerek ya da keyfiyetten zorbalığa başvurarak kendisinden bilgi isteyen vatandaşı kovar. Adliyede de benzer bir olay Asya'nın belge istemesi sırasında yaşanır. Adliyede evrakların bakıma gönderildiği söylenerek istenen bir belge verilmez. Asya adliyeden çıkarken bir işi halletmek için illa bir torpil mi bulmaları gerektiğini sorar. Kurumlar, kurumlardaki çalışanlar ve olanakları her ne kadar modernmiş gibi görünse de, modern olanın gömleği "Doğulu" kurumların üzerine olmamıştır. Türkiye dışında ise durumlar böyle

değildir. Asya o gün Nuriye'nin dünyaya gelmesine vesile olduğu Enver Bey'den onun Kırcaalili olduğunu öğrenir. Uçağa atlayıp Avrupa Birliği üyesi Bulgaristan'a gider. Bulgaristan'da bir sahnede geçen yardım talebinde hemen sonuç alınır. Orada işler Türkiye'deki gibi hantal bir şekilde ilerlemez.

Araştırma sürecinde Asya, öğrencileri ve Nuriye'nin dünyaya getirttiği Enver Bey tacize uğrarlar. Bu tacizi gerçekleştirenin kim olduğu film boyunca açıkça belli edilmez. Ama oklar Yengeç Salih'in torunu İdris'i gösterir gibidir. İdris sahibi olduğu mekanını global ekonomiye uyumlu hale getirdiğini iddia eden bir işletme sahibidir. Konuşma biçiminden, tavırlarından ve düşünsel yapısı bakımından onun dedesi Yengeç Salih'in bir kopyası olduğu söylenebilir. Dedesi gibi, mahallenin kabadayılığına soyunan İdris araştırmayı durdurmak için hukuksal yollara başvurmaz, doğrudan korkutma ve sindirme yollarını tercih eder. İdris adalet ve emniyet kurumlarıyla işbirliği yapabilecek bir güce de sahiptir. Böylelikle kamu kurumlarının belirli çıkar-sermaye gruplarıyla ilişkide olan yozlaşık bir yapıda sergilendiği söylenebilir.

Asya'ya telefon gelir; *Akıllı ol araştırmayı bırak* diye tehdit edilir. İlerleyen sahnelerde Asya arkadaşı Hasan'la ayrılırken gizlice fotoğrafları çekilir. Bir başka sahnede akşamleyin evin önünde bir adam bekler, Asya onun fotoğrafını çeker. Asya'nın belgeleri taşıdığı çantası kapkaçla kaçırlır. Enver Bey'in evini de darmadağın etmişlerdir. Asya bu tehditler karşısında polise giderek yardım talep eder. Polisler de ondan telefon konuşmasını uzun tutmalarını ister. Bunun dışında herhangi bir yardımları bulunmaz, başka bir güvenlik önlemi almazlar. Buna karşın adalet ve emniyet kurumları bu araştırma olayının toplumda zafiyet yarattığı gerekçesiyle harekete geçip Asya'nın hızlıca hapse atılmasını sağlarlar. Asya ekip oluşturarak yüzyıllar önceki bir cinayeti araştırarak kamuda bir zafiyet yaratmıştır. Yargı kurumları yerleşik bir kabulün sorgulanmasında oldukça otoriter, anti-demokratik bir tutum takınırken, bu yerleşik kabullere karşı sorgulamacı, kuşkucu yaklaşımı sergileyen anlayışa karşı ivedilikle çalışır hale gelir. Toplumdaki genel kanı da değişmemiştir; Asya hapisteyken İdris belediye başkanı olmuş, mahalleye büstü dikilmiştir.

Böylelikle *Yengeç Oyunu* filminde tembel, uyuşuk, kayıtsız, zorba, kibirli kamu görevlileriyle, hukuksuzluğun, eşitsizliğin, adaletsizliğin kol gezdiği despotik yönetimin geri yapılar olduğu resmedilir. Bu kurumların karşısında olan üniversite kurumunun ise

baştan aşağıya “Doğulu” özelliklere sahip olmadığı görülür. Üniversite siyasi iktidarla veya diğer çıkar gruplarıyla ilişkisi olmayan kurtarılmış bir bölge gibidir. Üniversitedeki agorada hoca istediğini söyleyebilen özgür bir bireydir. Üniversite yönetimi hocanın dersine asla karışmamaktadır. Olan olaylar sonrası hoca hakkında akademide dava açılmaz. Böyle bir ihtimal akla bile gelmez.

Parçalanma filminin başlarında karısına şiddet gösteren Halil polisler tarafından götürülürken polisler ona *kes sesini! Burası İzlanda, Türkiye değil* diyerek cevap verir, onu arabaya atarlar. Polisler şiddete meyilli, zorba Türk’ün hareketini doğal karşılarlar ve Türkiye’de bu tür davranışların olağan karşılandığını bildiklerini, İzlanda’nın ise bu tür gayri medeni davranışların karşısında olduğunu ima ederler ve Halil’e haddini bildirir gibi bir tutum takınırlar. Filmdeki Türkiye temsilleri İzlanda polislerini haklı çıkarır gibidir.

Halil, babası Hasan’a İstanbul’da bir iş kurmak istediğini dile getirince, Hasan Halil’e yardımcı olabilecek birisini devreye sokar: Halil’i ve Ali’yi bir şeyhe getirir. Filmdeki Şeyh’in adı yoktur, yalnızca Şeyh olarak adlandırılır. Hangi tarikatın şeyhi olduğu da bilinmez. Şeyh’in yanına gelince ona doğru eğilerek selamlarlar. Hasan meramını anlatır ve bu andan itibaren Halil Türk siyasetinde önemli kişilere uzanmaya başlar. Şeyh Halil’i politikacılara yönlendirmiştir, Halil bu işlerde yetkin biri olmasa da Şeyh sayesinde hızla yükselebilmıştır. Taşradan siyasi iktidara ulaşmanın yolu tarikatlardan geçmektedir. İlişkiler tanıdıklık üzerinden yürür, liyakatten ve ehliyetten söz etmek mümkün değildir. Dinsel yapılanma şeklinde gözükten organize yapılar o kadar güçlüdür ki yargıya da hâkimdir. Halil ile Sol’ün velayet davasında Halil Şeyh’ten yardım ister. *Ölürüm de kızları ona vermem*, der. Bunun üzerine Şeyh harekete geçer. Halil Şeyh’in desteğine güvenir, Sol ile otelde tartıştıkları bir sahnenin sonunda onun mahkemeyi kaybedeceğini söyler, boşuna vakit harcamamasını tavsiye eder. Giderken *burası Türkiye İzlanda değil*, der, çıkar. Oyunu kendi ülkesinin kurallarına göre oynadığını söylerken İzlanda polisinin ima ettiklerini doğrulamış gibi olur. Şeyh’in desteğiyle bağımsız bir kurum olması gereken yargıyı da ele geçirmiştir. Örgütlenen bu dini yapının elemanları bir araya gelerek gösteri yapar, Sol’ü psikolojik olarak yıpratmaya çalışır. Duruşmanın görüleceği gün ellerinde Türk ve İslam bayraklarını sallayan bir grup gösterilir. *Burası Türkiye, İzlanda değil* diyerek slogan atarlar. Arabadan inen Sol, Fredrick, Leyla ve avukatı tekbirler getirerek linç etmeye çalışırlar,

polisler onları korur. İçeride Halil'in avukatı Halil'e dışarıda tepkilerin biraz fazla olduğunu ama yapacak bir şey olmadığını söyler. Halil'in avukatı da müvekkilini mahkemede savunmaya odaklanmak yerine karşı tarafın müvekkilini korku ve sindirmeyle yıldırmaya çalışılmasında çok da sıkıntı görmemektedir. Dava için salona çağırılırlar. Hâkim çocukların menfaatinin göz önünde tutulması gerektiğini söyler, kızları çağırır. Sol'un avukatı annenin de psikolojisinin düşünülmesi gerektiğini söyleyerek bunu reddeder. Halil'in avukatı da bunu doğru bulmaz, Sol'un avukatının talebi reddedilir. Hâkim kızlara annesiyle mi babasıyla mı kalmak istediğini sorar. Kızlar babalarıyla kalmak istediklerini beyan ederler. Ve Halil davayı kolaylıkla kazanır. Dışarıdaki grup *kâfir basın bunu da yazın* diye slogan atar.

Filmde Sol'un avukatının "politik bağlantıları güçlü" olarak nitelediği Halil'e dava sürecindeki olaylar esnasında yardımcı olan güvenlik ve eğitim kurumları da bulunmaktadır. Sol kızlarını İmam Hatip'ten kaçırırken Halil birkaç sivil polis arabasıyla onları elini koymuş gibi anında bulur, yakalar. Kızlarını arabadan alırken Sol'ü ve Fridrick'i karakola yollar. Sol ve Fridrick, Halil gibi kurumlardan destek almak isterler, bağlantılarıyla Dışişleri Bakanı'na ulaşmaya çalışırlar. Fakat işler umdukları gibi gitmez. Halil'in verdiği bir şikâyet dilekçesi ivedilikle kabul edilir ve Sol ve Fridrick 24 saat içerisinde sınır dışı edilirler, üç yıl boyunca da Türkiye'ye girememe cezası alırlar. Emniyet güçlerinin Halil'in politik bağlantılarıyla organize çalıştığı gösterilerek, yargı kurumu gibi güvenlik kurumunun da despotun kontrolü altında olduğu ve onun istekleri doğrultusunda işlediği vurgulanır. Bir diğer kurum ise eğitim kurumu olan İmam Hatiplerdir. Halil kızlarını geleneklerine göre yetiştirmek istediği için İmam Hatip okullarına vermiş, böylelikle kızlarının dini bütün insanlar olmalarını istemiştir. İmam Hatip'in müdürü de Halil'i tanımakta ve ona yardımcı olmaktadır. Müdür Halil'e ilk olarak Sol'un kızlarını kaçırmayı esnasında yardım eder. Müdür Halil'i arayarak Sol'ü ihbar eder, Halil'in hemen harekete geçmesini ve kızlarını kurtarmasını sağlar. Müdür ilerleyen sahnelerde, üç yıl sonra Türkiye'ye gelen ve kızlarını bulmaya çalışan Sol'e yardımcı olmaz; Sol'un verdiği kimlikteki isimle kızların soy isimlerinin aynı olmadığını söyleyerek, Fridrick'in *Allah aşkına! Üç yıldır çocuk hasreti çeken bir anne o!* demesine kulak asmaz, annenin kızlarıyla görüşmelerine engel olur. Başka bir sahnede de müdür Sol'un haberlere yansıyan mücadelesini görerek Halil'e onun kamuoyu yaratmaya çalıştığını söyler, *ortalık*

yatışana kadar eve gazete sokmasanız iyi olur, diyerek onu uyarır. Ağırlıklı olarak dini eğitim veren bir kurumun müdürünün ufuk açıcı, öğretici, özgürleştirici olmaktan ziyade gerici bir tutum içerisinde bir işbirlikçi gibi davrandığı görülür. Kızların anneleri hakkında haber almamaları, onlarla irtibata geçmemeleri için vicdansızca, zalimce planlar yapar.

İzlanda ile ilgili olarak filmde yansıtılan bir diğer “Batılı” özellik de halkın Sol’ün davasına verdiği destektir. Fridrick radyoda İzlanda halkına seslenir. “Kızları Geri Döndürün Fonu” kurmuşlardır. Ve halkın kendilerine verdiği “misyonu” yerine getirmeyi görev bilmişlerdir. Fridrick radyodan kızlarla birlikte döneceklerini duyurur. İzlanda’da Sol’ün kızlarına kavuşması için bir sivil toplum dayanışması bile kurulmuşken Türkiye’de böyle sivil toplum yapılanmaları görülmez. Görünmeyen despotun kolları bütün kurumları sarmıştır. Sol ile Fridrick üç yıl sonra Türkiye’ye geldiklerinde görece umutludurlar. Fakat tuttukları avukat onlara pek de iç açıcı haberler vermez. Davanın kolay bir dava olmadığını, bunun çok zaman alacağını belirtir. Fridrick İzlanda’da kurulan fonun bunu karşılayacağını söyler. Avukat ise paranın bütün kapıları açacağını dile getirir. Fakat Halil’in politik bağlantılarının olması nedeniyle bu “pis bir dava” olabilecektir. Avukata göre Türkiye’de davalarda rüşvet, politik bağlantılar etkili olmaktadır. Dolayısıyla avukatın öne sürdüğü bağımsız yargının olmadığı argümanı filmde geçerli olmuş olur.

Mutluluk filminde Meryem’in vatandaşlık kimliği yoktur. Nüfusa yazdırılmamış Meryem hiçbir vatandaşlık hakkından yararlanamaz. Bu zamana kadar kimliğe ihtiyacının olmaması Meryem’in vatandaşlık haklarından yararlanacağı hiçbir kamu hizmetinin buralara ulaşmamış olduğunu gösterir. Bu diyarlarda yalnızca güvenlik için jandarma kol gezerken - ki kolluk kuvveti olan jandarmadan köylüler korkar, jandarma olayları hemen çözecekmiş hissini verir, her an halkın tepesindedir ve kanunsuzluğa izin vermez- başka bir kurumsal yapının varlığından söz edilemez gibidir. Meryem’in iki yıl kadar gittiği okulda da öğretmenin bu konuda bir bilgisi olmadığı, kayıt dışı bir eğitim verildiği söylenebilir. Bu bağlamda vatandaşlık anlayışı halkta ve kamu kurumlarında karşılığını bulamamış gibidir. Batı’nın kazanımlarıyla gelen hak ve özgürlükler kamu kurumlarınca da idrak edilmemiş, halk da kendi kaderine terk edilmiştir. Kamu kurumları bu bakımdan atıl bir vaziyettir. Yıllarca süregelen organize cahillik ve tembellik sonucu Meryem’in bir kimliği olmamıştır. Bu bakımdan devlet tarafından

tanınmayan Meryem'in bir kimliği olmadığı için tecavüze uğramasını şikâyet etme şansı da yoktur, ölmesi halinde de devlet tarafından tanınmayacağı söylenebilir. Bu sorunun çözümünü İrfan bulacaktır. İrfan Meryem'in nüfus cüzdanı olmadığını öğrenir. Cemal ile Meryem'in evlenebilmesi için onların nüfus cüzdanının olması gerektiği meselesi aralarında konuşulmuştur. İrfan bu konuyu ise *tanıdık* bularak çözme yoluna gidecektir: *Vali yardımcısı benim yakın arkadaşım, biliyor musun?* Profesör İrfan'ın bu işi çözmek için kamu kurumlarınca belirlenmiş prosedürleri izlemeyi düşünmemesi ve *tepeden* ilişkilerle bu meseleyi çözmeye çalışması; kamu kurumlarında bunun gibi istisnai durumlara ilişkin uygulamaların olmaması veya İrfan'ın bunun olduğunu düşünmemesi ya da bilmemesi nedeniyledir. Bu vesileyle gelişmemiş, gelişmesinden umut kesilmiş bir kurumsal işleyişin varlığına vurgu yapılır. Bu işleyiş zafiyetinin Türkiye'de her kurumda var olduğu gösterilir. Böylelikle filmde iki Doğu'ya atıf yapıldığından söz edilebilir: Türkiye olarak "Doğu" ve Türkiye'nin "Doğu"sı olarak "Doğu".

Fotoğraf filmi Faruk ve Ali adlı iki yolcunun seyahatleriyle başlar. İkisi de birbirlerine bir akraba ziyaretine gittiklerini söyler. Yol boyunca sohbet ederler, birbirlerinin omzunda uyurlar. Yolculuğun ardından Faruk askerlik görevini yapmak üzere orduya katılırken Ali PKK'ya katılır. Faruk çatışma sonrasında Ali'de kalan çakmağını dağda bulur. Faruk dağda çekindiği fotoğrafları karısına postayla gönderir.

Film kaslı bir adamın ayakta durduğu, diğer adamın yerde yattığı bir heykelle başlar. Uzun bir kaydırma hareketiyle heykelin etrafında dönülür. Bu esnada fonda 10.Yıl Marşı çalmaktadır. Buradaki heykel ve marş sunumu filmde sorunsal haline getirilecek olan Türklük meselesini özetleyici bir epilog olarak yer alır. Filmdeki bütün göstergelerin atıf yaptığı Türk imgesi despotlukla, vahşilikle, insan haklarını hiçe saymakla, otoriterlikle, şiddete meyillilikle ve kabalıkla tanımlanır.

Türkiye'nin iç sorununu ele alan bu filmde despotun –Althusserci bağlamda- devletin ideolojik ve baskıcı aygıtlarla özneleri biçimlendirdiğine vurgu yapılır. Bu kurumlardan biri medya diğeri de ordudur. Filmde ana akım medyanın topluma haberleri sunuş biçimine dikkat çekilir. Otobüsün mola verdiği bir dinlenme tesisinde Faruk ile Ali televizyondan haberleri izlerler. Bu haberlerden ilki Türkiye'nin 1995 yılında Kuzey Irak'a gerçekleştirdiği Çelik Harekâtı'na ilişkindir. Televizyondaki

haberde askerlerin operasyonu helikopterler, tanklar eşliğinde yaptığı gösterilir. Haber metninde operasyonlarda 2400 civarında teröristin etkisiz hâle getirildiği, buna karşın güvenlik güçlerinin 26 şehit verdiği söylenir. Sonrasında perforede *Mehmetçiğin azmi ve kararlılığı karşısında tutunamayan teröristler kaçacak delik aradılar*, denir. Hemen ardından bir komutanın kararlılıkla konuştuğu duyulur: *Mehmetçik burada, göğsünü siper edip buraya çıktı, kanımızı döktük, kan aldık, eşkiyaya aman vermedik, onlara sesleniyorum; neredesiniz? Mehmetçik burada!* Bu haberin ardından Gazi Mahallesi Olayları'ndan görüntüler televizyonda gösterilir: Tazyikli su sıkkan polis aracı, göstericileri döven polisler, patlama görüntüsü, doğrudan ateş eden polisler verilir. Perforede şunlar söylenir: *Havaya ateş açan polislerin tazyikli su sıkması ve sis bombası kullanması da olayları engelleyemedi. Sabaha kadar süren olaylar sırasında başta polis karakolunda olmak üzere çeşitli yerlerde çatışmalar çıktı. Olaylarda ölenler de olurken Gazi Mahallesi o gece adeta savaş alanına dönmüştü. Çatışmada vurulan birini taşıyanlardan bir adam adalet istiyoruz, yalnızca adalet, yalnızca adalet diye haykırır. Filmde izletilen bu iki haberde güvenlik güçlerinin cesaret ve kararlılıkla mücadele ettiğine dikkat çekilirken egemen ideolojinin öznesi gizlenir. Bununla beraber filmde bu müdahalelerin, güvenlik güçlerinin tutumunun diğer sahnelerle ilişkilendirilerek olağanlaştığı ve kamuoyu nezdinde de sağduyu olarak kabul edildiği vurgulanır. Nihayetinde anti-demokratik, diyalogdan uzak, insan haklarının gözötilmediği uygulamaların meşrulaştırıldığı ima edilir. Medyanın yanında ordu kurumunun da bu savı destekler nitelikte çalıştığı sembolik bir sahne ile anlatılır. Faruk yanında birkaç askerle askeriye içerisindeki kayıt ve muayene noktasına gelir. Kamera Faruk'tan uzaklaşır, kayıt işlemlerini yaptırmak için çıplak vaziyette sıraya giren, tartılan ve doktorların karşısına çıkan askerlere odaklanır. Buradaki çavuş sürekli olarak askerlere sırayı bozmamalarını, konuşmamalarını telkin eder. *Konuşma lan yerinde, geç lan sırana*, diyerek askeriyeye henüz girişte acemilere üstten ve sert bir dil kullanır. Bir genç elindeki evrakı bir masada oturan üç doktordan birine uzatır, doktor ona nereli olduğunu ve ne iş yaptığını sorar. Çorumlu ve kahveci olduğunu söyleyen genç içeri girer, kamera uzun bir kayma hareketiyle binanın etrafını dolanır, içeriden demir dövme sesleri gibi sesler işitilir. İçeriye çıplak bir şekilde giren insan binanın öte uçtaki kapısından botlarıyla ve kıyafetiyle asker olarak çıkar, atış alanına pusili, yüzü olmayan bir resmi hedef olarak yapıştırır. Bir asker bu hedefe ateş eder. Komutanı *öküz, öküz**

herif diyerek ona çıkışır. *Kaçıncı atışın ulan bu? Kaç kere söyleyeceğim sana, ortasına oğlum ortasına! Bu puştı ancak sağır eder. Yap ikinci atışını*, der. Asker ikinci atışını yapar, hedefi ıskalar. *Ulan anan elleri titreyerek mi doğurdu ulan seni? Göt herif* diyerek tokat atar. *Yaralamayacaksın oğlum, öldüreceksin, öldür*. Bunun üzerine asker seri bir şekilde ateş eder. Filmde ana karakter üzerinden anlatılmayan bu sahnede ordu kurumunun öznelere ideolojik olarak nasıl biçimlendirdiğine dikkat çekilir. Burada insanlara acımasızlığın, sertliğin adeta demir dövercesine kabalıkla öğretildiği ve insanların da bunu öğrenerek birer ölüm makinesi haline getirildiği ima edilir. Filmdeki insanlar ise orduda öğretilenleri ve medeni olmayan öğretme biçimlerini sorgulamamakta, verilen emre itaat etmekte, buradaki uygulamaları olağan karşılamaktadır. Hatta bu bilindiği için, askere giden gençler omuzlara alınır ve sloganlarla uğurlanır. O halde buradan zımnî olarak, toplumun da militarizmi benimsemiş olmasıyla, diyaloga inanmayan, medeni olmayan, şiddete meyilli, acımasız, demokrasinin, hak ve özgürlüklerin bilincinde olmayan, özgür düşünce üretemeyen gibi özellikleri taşıdığı düşüncesine ulaşılır.

Filmde ordu kurumunun pratiklerine ilişkin olarak başka bir sembolik sahne de yer alır. Bu sahnede askerlere kaba bir erkeklik anlayışının aşılandığı gösterilir. Bu sahnede karakter gösterilmez. Bir postalın karşısında onlarca postal görülür. Bir postal diğer postallara komut verir. *Rahat, hazır ol, sola dön* komutlarının ardından askerleri koşturmaya başlar. Askerler koşarken komutanları onlara bir yandan da talim şarkısı söyler. *Yaylalar* şarkısı “baldız” üzerinden kurulur, baldızın cinsel organına ilişkin bir cümleyle türkü biter. Talim türküsünde bile şehvet düşkünlüğü mizahi bir dil kullanılarak olağanlaştırılır, komutanların söyledikleri bu türküyü tüm askerler bağırarak tekrar ederler. Böylelikle enstet kamu hizmetinde dile getirilerek, erkeğin erkekliğini kamçılaması için kullanılarak erkeklerin doğal bir özelliğiymiş gibi yansıtılır.

Filmde güvenlik güçlerinin gerçekleştirdiği denetimlerin sıklığı da ele alınır. Otobüs yolda iki kere kontrol noktasında durdurulur. İlkinde asker kimliklere bakarken bir kadın başka bir şey uzatınca asker ona *kimlik bayan, uyuyorsun*, der. Vatandaşa üstten bir dil kullanarak onu uyarır. Kimliğini veren bir başka kişiye nereye gittiğini sorar, genç askere gittiğini söyleyince askerin otobüste yolculuk yapmalarının yasak olduğunu söyler, onu aşağı indirir. Devamında bir askeri konvoyun geçişi görünür.

Başka bir sahnede de yolda bir kontrol noktası pas geçilir, başka bir kontrol noktasında durulur. Erkekler aşağıya çağırılır. Kimlik ve bagaj kontrolü yapılacaktır. Ali otobüsle Diyarbakır'a girerken askeriye de askerlerin talim yapması, Diyarbakır sokaklarındaki zırhlı polis araçları da gösterilir. Ali Diyarbakır'da inip bir minibüse bindiğinde burada da bir çevirme sahnesine rastlanır. Ali'nin yolculuk ettiği minibüste Kürtçe müzik çalınır. İki köylü minibüse biner. Minibüse binenlere *çok beklediniz mi* diye sorarlar. Köylüler bir saat beklediklerini söylerler. Birisi *bu ne namussuzluktur yahu, iki şehir arasında 18 kez kontrol yapılır mı hiç*, diye sorar. Kontrol noktasına yaklaşırlarken biri çalan kasetin değiştirilmesini, Türkçe bir tane kaset konulmasını söyler. Şoför İbrahim Tatlıses'in bir kasetini koyar. Asker gençlerin kimliklerini çıkarmalarını ister. Asker Ali'ye nereye gittiğini sorar. Ali eşiyile birlikte babasını ziyarete gittiğini söyler. Asker kaç gün kalacaklarını sorar, Ali belli olmadığını söyler. Asker üç günden fazla kalmamalarını öğütler. Minibüsü salar. Şoför kaseti değiştirir. Kürtçe müzik kaldığı yerden çalmaya devam eder. Burada asker karakterinin diyaloguyla keyfi bir karar verildiği gösterilir. Aileyi görmenin üç günden fazla olmamasının nedeni askerin keyfi uygulamasıdır. Herhangi bir rasyonel, mantıklı gerekçe sunmaz. Asker otoriteden aldığı görevi halkına otorite olarak uygulamaya çalışmış, bunu pek de becerememiştir. Ayrıca asker burada kolayca atlatılmış da olur.

Filmde askerlerin genel itibarıyla duygularını, düşüncelerini yansıttıkları görülmez. Adeta birer makine haline gelmişlerdir. Yalnızca Faruk'un düşüncelerini betimleyen bir oyuna yer verilir. Filmde Faruk'un kimseye söylemediği bir korkusunu kendi kendisine gizli bir biçimde ifade ettiği görülür. Dinlenme tesisinde tuvalete giren Faruk tuvalette "Asker gidecek GERİ GELECEK" yazısının altına kendi kalemıyla "AMA CENAZESİ" yazar. Bunu yazdığında Faruk'un asker mi yoksa PKK'lı mı olduğu bilinmez. Ancak Faruk'un asker olduğu öğrenildikten sonra onun askere ölme bilinciyle gittiği anlamı ortaya çıkar. Faruk askerin kaderinin ölmek olduğunu düşünür ve bunu bir görev addeder. Filmin başında Faruk ile ilgili verilen bir diğer detayda Faruk'un askerlik görevine ilişkin kaygıları belirtilir. Faruk otobüste sigara içerken sigaraya yeni başladığını söyler. Buna göre filmde doğrudan söz edilmese de, Faruk askerlik sürecine yakın bir zamanda, askerin ölme veya öldürme zorunluluğu inancını kabullenmiş, efkârını dağıtması için sigaraya başlamıştır.

Filmde Türklüğü vurgulayan çok sayıda diyalog ve gösterge bulunur: Film başlarken 10. Yıl Marşı eşliğinde Türk bayraklarının çevrelediği bir heykel görünür; otobüsü çeviren askerlerin arasındaki kodlardan biri *Hilal 95*'tir; asker kimlikleri sorgularken Ali'nin soyadının *Türkoğlu*, Faruk'un soyadının ise *Öztürk* olduğu anlaşılır; Ali Diyarbakır'a devam ederken dağda "Ne Mutlu Türküm Diyene" yazısı ve Türk bayrağı görünür; Diyarbakır merkezinde de "Ne Mutlu Türküm Diyene" yazısı ve Türk bayrağının olduğu bir geçit bulunur; askeriyedeki kaldırım taşları kırmızı-beyaza boyanmış, "Ne Mutlu Türküm Diyene" tabelası asılmıştır; filmin sonunda postacının Faruk'un mektubunu getirdiği sokak Türkgücü sokaktır. Böylelikle Türklük ideolojisi kendisini her yere sindirmiştir. Filmin gelip dayandığı son noktada ise Türklüğün barbarlıkla, vahşilikle, vicdansızlıkla, medeni olmayanla ilişkilendirildiği, bunun gelecek nesilden de beklendiği çocuklarına verdikleri isimde görülecektir:

Filmin sonlarına doğru Faruk Ali'de bıraktığı çakmağını dağda bulacaktır. Faruk'un çakmağı açılınca Ludwig van Beethoven'ın Für Elise'sinin ezgileri duyulur. Çakmak açıldığı anda melodi tek bir sesle kitsch bir biçimde çalar. Klasik müziğin çok sesliliği tek sese indirgenerek gündelik bir aletin içerisine sıkıştırılmış ve Batı'nın sanat anlayışındaki kanonik isimlerden birinin melodisi "Doğulu"nun elinde oyuncak haline getirilmiştir. Filmde dağdaki çatışmada Ali'nin öldüğünün bu ezgiyle anlaşılmasının bir diğer atfı da Batı'nın değerlerinin bu topraklarda bir anlam ifade etmediğidir. Faruk kayalıklarla kaplı dağda dolanırken yerdeki çakmağı görür, eline alır ve çakmağı açar. Çakmak çalarken Faruk düşüncelere dalar. Bir an için Ali'yle beraber yan yana yolculuk ettiği düşüncesine ulaştığı zannedilir. Fakat Faruk giderken çakmağı bulduğu yere atarak bu anıyı ve yakınlaşmayı kesinlikle reddetmiştir. Faruk'un vicdanı sızlamayacak, dağdaki cesetlerle çekildiği fotoğrafları karısına yollayacaktır. Postacı Faruk'un eşini evde bulamayınca postayı onun oğluna verir. Oğlu babasının cesetlerle çekindiği fotoğrafları görünce donakalır. Bu esnada annesi ona Savaş diyerek seslenir, ondan kendisine yardımcı olmasını ister. Burada da Faruk'un çocuğuna savaşmasını, mücadele etmesini öğütleyen bir adı layık gördüğü anlaşılır.

Filmde askerlerin yansıtılma biçimlerine karşın dağda yalnızca karaltıları gözükken bir grup PKK'lının kısa tutulan diyaloglarında ise ast üst ilişkisi, otorite, kaba dil gibi katı örgütlenme unsurları görülmez. Bununla beraber PKK'lıların kararları birlikte aldıkları, içlerinde kadınların da yer aldığı ve örgütte söz sahibi oldukları anlaşılır.

Örgüt üyeleri bir noktada dinlenme kararı alırlar, birisi arkadaşlarına su ikram eder. Konuşurlarken ateş altında kalırlar. Askerler gelir, aralarında gülüşürler.

Fotoğraf filmi Türklüğün savaşıma bilincinin ve Türklük ideolojisinin her yerde hüküm sürdüğünü, barbarlığın, acımasızlığın, zorbalığın, şiddete meyilli olmanın, Türklerin geleneksel bir anlayışı olduğunu ve bu anlayışın değişmediğini, değişmeyeceğini, gelişmeyeceğini vurgulayarak oryantalist basmakalıp Türk imajlarına atıf yapmış olur.

Güneşe Yolculuk filminde yakın zamanlarda İstanbul'a gelen, burada bir tesadüf sonucu tanışan ve arkadaş olan Tireli Mehmet ile Zorluçlu Berzan'ın hikâyeleri anlatılır. Mehmet sular idaresinde su kaçaklarını tespit etmekte, Berzan ise seyyar tezgâhında kaset satmakta, aynı zamanda hapisanedeki açlık grevi için dışarıda yapılan protestolara katılmaktadır. Mehmet kötü bir tesadüf sonucu kendisine ait olmayan bir silahın yanında bulunması nedeniyle gözaltına alınır, Berzan ve Mehmet'in kız arkadaşı Arzu ona yardımcı olmaya çalışırlar. Mehmet işinden olur, kaldığı yerden de ayrılmak zorunda kalır. Berzan ona kalacak yer ve iş bulma konularında yardımcı olurken Berzan katıldığı bir protesto sonrası hayatını kaybeder. Mehmet Berzan'ı köyüne defnetmek için yola çıkar.

Güneşe Yolculuk filmi Türkiye'deki yönetim anlayışının despotik bir nitelikte olduğunu vurgulayan bir filmidir. Doğulu despot filmde doğrudan görülme de panoptikon gibi her yeri gözetlemekte, kolları her yere uzanmaktadır. Despot filmin tüm mekânlarına sinmiş bir hayalet gibidir. Mehmet gözaltında işkenceye maruz kaldıktan sonra hanlar bölgesinde kaldığı odaya gelir, burada biraz dinlenir. Kalkınca tualete gidip yüzünü yıkar. Odasına dönerken kapılarına büyük bir kırmızı çarpı atıldığını görür. Bu kırmızı çarpı işareti Mehmet'in kaldığı otoparktaki kulübenin kapısına da çizilecektir. Mehmet sonraları bu kırmızı çarpıları Berzan'ın memleketi Zorluç'a giderken boşaltılmış bir köyde de, Berzan'ın sular altında kalan köyü Zorluç'ta da görür. Bir çeşit fişleme ve ölüm tehdidi taşıyan kırmızı çarpı çizildiği yere yaşam hakkı tanınmamaktadır. Mehmet'le beraber odada kalan arkadaşları Mehmet'e şimdi ne yapacaklarını sorarlar, kapıdaki işaret nedeniyle hepsinin başının belada olduğunu söylerler, Mehmet'in başının çaresine bakmasını telkin ederler. Mehmet eşyalarını alır, odadan çıkar. Mehmet'in çalıştığı sular idaresindeki şefi Mehmet'i işten çıkarır. Berzan

Mehmet'i otoparkta bir işe sokar. Ancak Despot'un gözü Mehmet'in üzerindedir, o nereye giderse o da oraya bakmakta, onun görünmeyen kolları Mehmet'i işaretlemeye devam etmektedir. Mehmet çalıştığı otoparkta bir akşam Arzu'yla birlikte vakit geçirirlerken elektrik kesilir. Mehmet mum yakarken kırık ayna parçasında minare görünür³¹. Birlikte uyurlarken köpek havlamaları işitilir. Mehmet yataktan kalkar, kırık camın arasından dışarı bakınır, lambayı açtığında kapısına bir çarpı konulduğunu görür, irkilir. Despot'un gözü bu çarpı işaretiyle lanetlenen insanların üzerindedir, lanet bu kişiyle temas edenlere bulaşır ve onların da kâbusu haline gelir. Devamındaki sahnede Arzu'nun patroniçesinin Arzu'ya kızdığı görülür. Arzu'nun babası Arzu'nun otoparkta Mehmet'in yanında olduğunu öğrenmiştir. Arzu'nun ailesine bir arkadaşının yanında kaldığını söylediği bilgisi bir önceki sahnede verilse de bu kırmızı çarpı işaretinin vurulmasıyla Arzu'nun da üzerine bir çarpı atılmış gibi olur. Arzu'nun babasının Arzu'nun Mehmet'in yanında kaldığını nasıl öğrendiğine ilişkin ayrıntıya yer verilmez. Ya babasına haber gitmiş ya da babası bir şekilde soruşturarak kızının burada olduğunu öğrenmiştir. Bu sahnenin işaretlemenin hemen ardından gelmesi despotun gözünün ve kollarının bir hayalet gibi dolaştığı hissiyatını verir. Ve Arzu'ya da bakmakta, Arzu'nun kâbusu olmak için onun en büyük korkusunu, yani babasını devreye sokabilmektedir. Bu işaretlemeden sonra Arzu'nun sevgilisinin yanında kaldığı gerçeği ortaya çıkmış, Mehmet otoparktan da kovulmuş, çöpte atık ayıklama işine başlamıştır. Despotun Arzu üzerindeki gözleri onu Berzan'ın cenaze işlerini hallederlerken adli tıpta da bulur. Mehmet ile Arzu Berzan'ın cenazesini bir kamyonete yükletirlerken bir taksi gelir. Taksinin içinden Arzu'nun babası ve patroniçesi çıkar. Babası Arzu'nun koluna girer, onu götürmeye kalkar. Patroniçesi onun çamaşırhaneden fırlayıp nereye gittiğini anlamış, hemen Arzu'nun babasına haber vermiş ve patroniçe ile baba onları elleriyle koymuş gibi bulmuşlardır. Filmde despotun panoptikonunu anlatan sembolik anlardan biri de Mehmet'in otelci ile tartıştıkları sahnede görünür. Mehmet otelciden bir oda ister, adam onu oteline almayı pek istemez. Aralarında kavgaya çıkarken duyulan sesler

³¹ Filmde özellikle mekân olarak otoparkın olduğu sahnelerde minareleri gösteren çok sayıda plan vardır. Sahne açılışında ve geçişlerde minare görüntüleri birkaç kez yer bulur. Bunlardan birinde Mehmet, Berzan, Arzu ve Berzan'ın arkadaşı otoparka doğru gelirlerken bir minareden plan açılır aşağı tilt yaparak grup çekime geçer. İlerleyen sahnelerde otoparktaki kulübenin camının dışarısında minareler görülür, Arzu kıyafetini çıkararak camın üzerini örter. Elektrik kesintisinin ardından Mehmet ışığı yakarken kırık aynadan minare görüntüsü yansır. Minarelerin bu sahnelerde sıkça kullanımı, ardından Mehmet'in kaldığı kulübenin kapısının çarpıyla işaretlenmesi minarelerin panoptikon gözetim noktaları gibi çalıştığı yorumuna kapı açar.

üzerine otelci koşar, otelin kapısının önünde bekleyen tabutu içeri almaya kalkar, Mehmet'le birlikte içeri taşırlar. Büyük zırlı aracın gürültülü metal çarklarının sesleri duyulur ve ışıkları, bir deniz feneri gibi, etrafı dolandır. Zırlı araç gözükmezken yalnızca sesinin ve ışığının ortalıkta görünmesi otelciyi korkutmaya yetmiştir. Sabahına Mehmet odasının penceresinden dışarı bakar, askerler zırlı araçlarla yolu kapamışlardır. Bomboş yollarda tanklar vardır.

Despotla uyumlu olmayanın kayıp edildiği filmde çok kez vurgulanır. Berzan Irak sınırına yakın bir yer olduğunu söylediği Zorduç'tan İstanbul'a babası vurulduğu için geldiğini anlatır. Babasını alıp götürmüşler bir daha da getirmemişlerdir. Mehmet babası geri gelmediyse onun nasıl vurulmuş olduğunu bildiğini sorar. Berzan bildiğini söyler, onların oralarda bir sürü insan böyle gitmiştir. Alıp götürüyorlardır ve bir daha geri getirmiyorlardır. Vurulmasaydı şimdiye kadar mutlaka gelmiş olacağını söyler. Filmde yakınları tarafından kaybedilenlere ve haber alınamayanlara ilişkin bir diğer betimlemeye de emniyet binasında rastlanır. Mehmet'i arayan Arzu Berzan'ın yönlendirmesiyle emniyet binasına gider. Burada Mehmet'in durumu hakkında bilgi edinmeye çalışırken Arzu'nun yanındaki bankta oturan yaşlı bir kadın Arzu'ya bakar, ona kaç haftadır burada olduğunu, çocuğunu aradığını ve halâ cevap alamadığını anlatır.

Filmde güvenlik güçlerinin sıklıkla çevirmeler yaptığı gösterilir. Despotun kolları gibi çalışan polis ve askerler onun zorbaca davranışının bir parçasıdır. Güvenlik güçleri vatandaşa karşı sert, önyargılı, acımasız, kaba bir dil kullanan özelliklerle resmedilmişlerdir. Filmdeki ilk çevirme şehir içerisinde yapılır. Mehmet ile Arzu buluştukları bir akşam minibüste yolculuk ederler. Arzu minibüsten iner, sakallı bir adam çantasıyla biner, Mehmet'in yanına oturur. Biraz sonra inmek ister, koşarak kaçır. Polis çevirmesi yapılır. Bir polis arabaya biner, herkesin aşağıya inmesini söyler, kimlik kontrolü yapar. Herkesin acele etmesini, sallanmamasını söyler. Polis elinde silahla Mehmet'in üzerini arar. Polis minibüste Mehmet'in oturduğu koltuğun yanında bir çanta bulur, bunun kime ait olduğunu sorar. Çantanın içerisinde silah çıkmıştır. Sonraki sahnede Mehmet sorgudadır. Komiser Mehmet'in sular idaresinde borularda su kaçaklarını dinlemek amacıyla kullandığı aleti olan flütü sorar. Mehmet borudaki su kaçaklarını dinlediği yanıtını verir. Komiser suların akmadığını Mehmet'in neyi dinlediğini alay ederek sorar. Mehmet sular idaresinde çalıştığını ve kaçakları tespit ettiğini yineler. Komiser Mehmet'in omzuna vurarak kendilerinin de kaçakları tespit

ettiklerini belirtir. Komiser Mehmet'in cebinden çıkanlara bakar, Arzu'nun ona televizyon alması için verdiği televizyon kuponlarını alır, kuponların eksik olduğunu, arkadaşının televizyonu alamayacağını söyleyip kuponları cebine atar. Komiser Mehmet'in saçını tutarak bunun hangi arkadaşına ait olduğunu sorar. Mehmet komiserin neden bu soruları sorduklarını öğrenmek isteyince komiser ona yumruk atar. Mehmet'in saçlarını tutarak onun silahı nereden aldığını, onun hangi partiye üye olduğunu sorar. Komiser masaya gidip Berzan'ın Mehmet'e hediye ettiği kaseti alır, Kürtçe olan bu kaseti ona kimin hediye ettiğini sorar. Mehmet bir arkadaşının hediye ettiğini söyleyince komiser onun saçından tutup başını yatırır, bu arkadaşın kim olduğunu öğrenmek ister. Mehmet cevap vermeyince komiser bu silahı nereden aldığını sorar. Mehmet terörist olmadığına yemin edince komiser ona tokat atar. Mehmet bu silahın minibüsteki adamın olduğunu söyler. Komiser Mehmet'e nereli olduğunu sorar. Mehmet Tireli olduğunu söyler. Komiser Mehmet'e annesinin ve babasının da mı Tireli olduğunu, Mehmet'in hangisine benzediğini sorar. Mehmet babasına benzediğini söyler. Komiser Mehmet'in de mi babasının Tireli olduğunu bir kez daha sorar. Ardından *çağır götürsünler şu pezevenği*, der. Mehmet'in polis minibüsünde kafasını kaldırmasına izin verilmez. Ardından Mehmet karanlık, sularla dolmuş bir hücreye atılır. Mehmet'in içeri atılmasına neden olan bu tesadüfün ardından emniyet güçlerinin ırkçı, çıkarıcı, işkenceci, acımasız özellikleri ortaya çıkartılır. Sorgulamanın işkenceyle yapılması, Mehmet'in beyanlarının hiçbirine inanılmaması, nihayetinde bu sorunun, ipuçları ve durumları rasyonel, mantıklı bir şekilde ele alıp olayın aydınlatılmasını sağlayacak bir sorgu olmadığına işaret eder. Bunun belirli önyargılarla, otoriter bir tutumla, daha çok suçu ispat ettirici özellikte bir sorgu olduğunu gösterir. Bu sorgulama yönteminde etik değerler, adalet, eşitlik, kişi hak ve özgürlükleri, hukuk gibi Batılı değerlerin tamamen dışında, despotun keyfi, baskıcı, otoriter uygulamalarının hâkim olduğu görülür.

Yolda çevirme ve kimlik kontrolüne ilişkin üç sahne daha filmde yer alır. Bir çevirmede Berzan otobüste muavinlik yaparken kimlikler toplatılır, kontrol yapılır. Bir diğer kontrolde Mehmet yolda gazete satan çocukları arabasına alır. Askerler yolda çevirme yaparlar, çocuklar pikaptan inip kaçmaya başlarlar. Asker arabadan Mehmet'i indirip üstünü arar, onu iterek uzaklaştırır. Şehre gazete sokacağını düşünür, evraklarına bakar, onu salar, geri gönderir. Son kontrol de Mehmet Berzan'ın cenazesini trenle götürürken trendeki askerin yaptığı kimlik kontrolüdür.

Filmde hem güvenlik güçlerinin hem de toplumun ırkçı bir tutumda olduklarına dikkat çekilir. Mehmet Tireli olduğuna insanları inandırmakta güçlük çeker. Komiser Mehmet'in Tireli olduğuna inanmaz, onun Doğu'dan buraya göç etmiş olabileceklerini öğrenmeye çalışır. Mehmet'in sevgilisi Arzu da Mehmet'in Tireli olduğunu duyunca şaşırır, *Tireli olmak için biraz fazla karasın sanki*, der. Mehmet sürekli olarak kendisini anlatmak, açıklamak durumunda kaldığı için Arzu'nun dediği gibi stilini değiştirir, saçlarını boyar, trende nereli olduğunu soran sivil giyinmiş Tireli bir askere Zorluçlu olduğunu söyler. Filmde Mehmet'in Tireli olmasını olağan karşılayan tek kişi ise Berzan'dır. Bu da Türkiye'nin batısında esmer olmanın öteki olarak görülmesine işaret eder.

Filmde yönetimdeki adaletsizliklere, zorbalıklara, anti demokratik olana dikkat çekilen bir diğer unsur da açlık grevleri meselesidir. Filmde çatışmaların birinde Berzan'ın ölümüne neden olacak olan açlık grevinin hangi taleplere cevap alınamayarak başladığı, olayların nasıl geliştiği, Adalet Bakanlığı ile tutuklular arasında uzlaşmanın neden sağlanamadığı gibi ayrıntılara değinilmez. Cezaevi bahçesinde açlık grevi yapanların yakınlarının yaptıkları protestolar, polislerin göstericilere müdahaleleri ve onları gözaltına almaları gösterilir. Filmin ilerleyen anlarında radyoda birkaç kez dinletilecek açlık grevlerine ilişkin haberlerde günler geçmesine rağmen bir gelişme, uzlaşma sağlanamadığı öğrenilir. Böylelikle ölüm orucu tutanların taleplerinin bakanlık tarafından göz ardı edildiğine dikkat çekilir. Anti demokratik yönetim vatandaşının söylediklerini dinlememekte, insan hayatını önemsememekte, bu konuya dikkat çekmek amacıyla yapılan sivil toplum protestolarını zorbalıkla bastırmaya çalışmaktadır. Açlık grevinde ölümler başlayınca Berzan ve arkadaşı Şehmuz gösteriye giderler. Berzan buradaki çatışmanın ardından beyin kanamasından hayatını kaybedecektir.

Berzan'ın hayatını kaybetmesinden sonra, incelemenin başlığıyla alakalı olan bir diğer unsur olan kamu görevlisi tiplemesi burada yer alır. Morg personeli kuralları esnetmenin bir yolunu bulan, "istemem, yan cebime koy" mantığıyla çalışan bir görevlidir. Berzan'ın ailesi çıkmazsa kimsesizlerin yanına gömüleceğini öğrenen Mehmet onun cenazesini alıp memleketi Zorluç'a götürmek ister. Arzu morg çalışanının yanına gider, cenazenin ailesinin olmasının şart olup olmadığını sorar. Morg görevlisi cenazenin ailesi tarafından alınması kuralının olduğunu söyler, Arzu en yakınları kendileri oldukları için cenazeyi isteyince adam *tövbe tövbe* der, uzaklaşır.

Arzu ondan yardım etmelerini ister, morg görevlisi onunla konuşmaz, çay doldurur. Arzu yardımını tekrarlar, morg görevlisi reddeder. Burası adli tıptır, burada kanunsuz iş yapılırsa cezası büyük olacaktır. Arzu kolundaki bileziği çıkarır, mutlaka bir yolu olabileceğini söyleyerek ısrar eder. Morg görevlisi tövbeler ederek Berzan'ın kişisel eşyalarını ve çıkış belgesini verir. Arzu gidince onun masaya bıraktığı bileziğini görür. Kendi kendine *Allah Allah bu kız beni ne sandı yahu!* der. Arzu'nun bileziğini almayan morg çalışanı aldığı bileziği geri götürmek için Arzu'nun peşinden gitmez. Böylelikle kamu kurumlarındaki işleyişin vatandaşın talepleri ve özel durumu gözetilerek bir sistematiğe oturmadığına, işlerin keyfiyetle, rüşvetle, kaprisli kamu çalışanlarıyla yürütüldüğüne, kamu kurumlarının çürümüşlüğüne, değişmemişliğine ve gelişmemişliğine vurgu yapılır.

Hayaletler filminde baskıcı bir yönetimin uzantısı olarak filmin hemen tüm mekânlarında polisler görülür. Didem ile İffet yolda iki kez karşılaşır, ikisinde de üzerlerinden bir polis helikopteri dolanır. Bir sahnede polisler harabede takılan gençleri basar ve onları kovalar. Polisler belirli güzergâhları kapatır, Ela ve arkadaşı onları atlatmak için turist taklidi yapmak zorunda kalır. İngilizce bilmeyen polisler bir de bunlarla uğraşmalarından yakınır. Bir başka sahnede polisler dans eden gençler için çağrıldıklarında gelip onları uzaklaştırırlar. Bir diğer sahnede de kuir grubu şarkı söylerken şikâyet üzerine onların bulunduğu mekâna gelirler. Bunlarla birlikte, polisler yollarda sıklıkla çevirme yaparlar. Özellikle muhafazakâr kıyafetler giymiş vatandaşlara karşı daha ılımlıdır, onlara ayrıcalık tanırırlar. Muhafazakâr olmayan gençlere karşı ise dalgacı, hoşgörüsüz, otoriter, potansiyel suçu muamelesi gösteren bir tutuma sahiptirler. Böylelikle güvenlik güçlerinin vatandaşlara eşitlik ilkesini gözeterek adil ve demokratik bir biçimde davranmadığı, güvenlik kurumunun belirli grupların güdümünde olduğu, dolayısıyla yozlaşmış bir kurum halini aldığı görülmektedir.

Filimde adalet sisteminin çalışmadığı, gelişmediği ve değişmediği İffet karakterinin hikâyesinde açıkça görülür. İffet oğlunun yapmadığı bir işten dolayı içeride yattığını, davasının sürdüğünü söyler. İffet'in söylediğine göre hapishaneler çok kalabalıktır, mahkûmlar alt alta üst üste yatmaktadırlar. Bununla beraber, hapishane içinde de birileri haraç kesmekte ve buna bir çare bulunamamaktadır. Bu nedenle İffet oğluna göndermek üzere iki bin lira para bulmaya çalışır. İffet'in oğluna üç gün mühlet verilmiştir. İffet akraba, arkadaş ve tanıdık üzerinden para bulmaya çalışır, bulamaz.

Sonrasında uyuşturucu madde taşıma işi alır. Hapishanelerde yönetim tutukluları kendi kaderine terk etmiştir. Hapishane içinde haraç toplama gibi bir duruma çözüm bulamaz, bunun için bir çözüm yolu da yoktur. İffet bu sisteme karşı bir çözüm üretemez, aklına yalnızca oğluna para göndermek gelir. Bunun dışında yargı kurumunca kadınlara yönelik adaletsizliklerin yapıldığı feminist sanatçıların eyleminde dile getirilir. Feminist sanatçılar kadınlara yönelik ayrımcı ve adaletsiz uygulamalardan biri olarak kendisine uzun zamandır tecavüz eden akrabasını öldürdüğü için yargılanan ve müebbet hapis cezasına çarptırılan Nevin Yıldırım³² için tahliye talep ederler. Feminist bir azınlık grubun bu protestoları gerçekleştirmesi ülkede Batılı anlamda sivil toplum bilincinin Batılı değerleri benimseyenler tarafından bilindiğini ve uygulandığını gösterir. Buna karşın henüz Batılı değerleri kabullenmemiş toplumun çoğunluğunda bu bilince sahip olunmadığı görülür. Bu protesto sahnesinde Raşit ve arkadaşı Hamdi protestoyu ve protestocuları kameralarıyla kayıt altına alırlar. Raşit ile Hamdi'nin aralarındaki konuşmalarından bunu daha önce de yaptıkları ve görüntüleri terörle mücadele eden birimlere verdikleri anlaşılır. Raşit ile Hamdi sivil toplum hareketini bölücülükle, ortalığı karıştırmakla nitelendirirler. Onlara göre yönetim kudretlidir, yapılması gereken her şeyi yapıyordur, halk ile devlet arasında bunun gibi aracı kurumlara ihtiyaç yoktur. Bu da filmde “Doğulu” özelliklerle donatılan karakterlerin Batılı bir aracı kurum olan sivil toplumu, demokratik bir hak olan protesto hakkını bilmediklerini, kavrayamadıklarını gösterir. Böylelikle Doğulu toplumlarda sivil toplum kurumunun yokluğunu belirten önermeler doğrulanmış olur.

Filmde yaşanan geniş çaplı elektrik kesintisi üzerinden yönetimin bir paranoya geliştirdiği söylenebilir. Radyoda dinlenen haberlere göre elektrik kesintisiyle birlikte İstanbul savaş alanına dönmüştür, şiddet, kaos ve yağmalama şehrin her noktasında vardır. Yetkililerin bu elektrik kesintisinin nedeninin uluslararası bir komplo olduğu ihtimali üzerinde durdukları dile getirilir. Yetkililer bu konuda üzerine sorumluluk almamakta, kendilerini ehil olmayan, beceriksiz bir şekilde göstermektense mağdur gösterme yoluna gitmektedir. Yöneticiler tutarlı, rasyonel, mantıklı, neden sonuç ilişkilerinin gözetildiği bir kriz yönetimi süreci geliştirmekten aciz görünmektedir. Ortaya çıkan kriz sürecini entrikalarla, yalanlarla, ikiyüzlülükle yönetmektedirler. Filmin sonlarına doğru paranoya ironik bir hale getirilir. İffet'in polis çevirmesini

³² Filmde söz edilen bu dava gerçek bir olaydan alınmıştır.

görünce bırakıp kaçtığı, Raşit'in içinde uyuşturucu olan arabasının patlatıldığının anonsu işitilir, yetkililer birkaç saat önce ölen Raşit'in bu kesintiden sorumlu olabileceğini konuşmuşlardır. Dolayısıyla filmde resmedilen yönetim anlayışının geri kalmış, çağdışı, çürümüş bir yapıda olduğu vurgulanır.

Filmde değinilebilecek bir diğer unsur da Suriyeli göçmenler meselesidir. Türkiye'ye getirilmiş göçmenlere yönelik planlı, sistematik bir program hazırlanmamış, göçmenler buradaki insan tüccarlarının inisiyatifine bırakılmışlardır. Böylelikle ülke içinde illegal, keyfiyetle yönetilen bir sektör peyda edilmiştir. Filmde Suriyelilerin kendi aralarındaki konuşmalarında buradaki memnuniyetsizlikleri dile getirilir. Bir Suriyeli savaş bitse bir saniye burada durmayacağını söyler, Türkiye'de her şeyin pahalı olduğu hakkında da konuşurlar. Bununla beraber devletin Suriyelilere vergi konusunda birtakım ayrıcalıklar gösterdiğine değinilir. Raşit devletin onlardan vergi almadığını söyleyerek Suriyeli bakkala takılır. Suriyeli bakkalın ise keyfi yerindedir.

3.3.3. Doğu'daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmlerdeki Görünümleri

Oryantalizm çerçevesinde ele alınacak kategorilerden biri de geleneksel Doğulu toplumlara özgü belirlenmiş toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden sunumlarına ilişkindir. Bu kategori, eşitlikçi ve paylaşımcı toplumsal cinsiyet rolleri, farklı cinsellik anlayışları ve reşit yaşta yasal erişkin evliliği gibi Batılı değerlere karşıt olarak tanımlanan, Doğu ile ilişkilendirilen unsurları içermektedir. Buna göre, bu kategori içerisinde ataerkil toplumda görülen erkeğin kadınların üzerinde belirleyici olduğu, eşit olmayan ilişkiler üzerinde durulacaktır. Doğulu erkeklerin kadınlara karşı şehvet düşkünlüğü, töre ve namus anlayışı ve namus korumacılığı, muhafazakâr aile yapısı; geleneklerle ilişkilendirilen, kadın üzerindeki kumalık, başlık parası, erken yaşta evlilik gibi, kadını çevreleyen ataerkil topluma ait toplumsal ve kültürel pratikler ele alınacaktır. Ayrıca bir dönem Binbir Gece Masalları'ndaki güvenilmeyen, bencil, samimi olmayan, küçük oyunlar peşinde koşan, erkekleri kandıran, cinselliklerini kullanan, büyücü, cadı gibi vasıflarla Doğu'nun şehvet yatağı olduğu inancını güçlendiren, yanı sıra, seyyahların notlarında ve oryantalist ressamların resimlerindeki saray haremindeki cariyeler, peçeli kadın imgeleri, erotik harem, hamam ve raks

sahneleri gibi eril fanteziye hizmet eden Doğulu kadın temsillerine ilişkin unsurlar filmlerde incelenecektir.

İki Şafak Arasında filmindeki kadınlık ve erkeklik temsillerine bakıldığında filmdeki toplumsal portrede ataerkil değerlerin baskın olduğu ve vurgulandığı görülmektedir.

Kadir'in sevgilisi Esmâ, Kadir'inki kadar olmasa da, muhafazakâr ve ataerkil değerlere sahip bir ailede yetişmiştir. Babasına olan bağlılığını sıklıkla dile getirir. Filmin başında Kadir sevgilisi Esmâ'nın annesiyle birlikte çalıştığı perde dükkânına gelir. Kadir Esmâ'yı görmek istemiştir. Esmâ Kadir'in geç kaldığını söyler. Kadir geç kalmasının sebebi olarak Esmâ'nın *tıraş ol* diye tutturmasını gösterir. Esmâ da Kadir'in yılda bir kez tıraş olduğunu söyler, tıraş olmak Kadir'e yakışıyordur. Kadir akşam saat dokuzda gelecektir, Esmâ onun sekizde gelmesini, gelirken çifte kavrulmuş fıstıklı lokumu da getirmesini ister. Kadir Esmâ'ya babasının tam bir baba olduğunu söyler. Esmâ *Orhan Bey öyledir*, der. Kadir onunla anlaşp anlaşılamayacaklarını sorar. Esmâ'ya göre babası zor adamdır ama Kadir ona kendisini sevdirecektir. Kadir'in Esmâ ile olan ilişkisi farklı bir düzlemde. Esmâ sürekli olarak Kadir'i biçimlendirir; evlerine ziyarete saat kaçta gelmesi, gelirken ne giymesi, ikram olarak ne getirmesi gibi ne yapması gerektiğini telkin ederek ilişkilerinde istisnai bir durum yaratır. Bu da Kadir'in kadın erkek arasındaki ilişkilerinde eşitlikçi ve modern anlayışına denk geldiği ileri sürülebilir. Bununla beraber, Esmâ'nın Kadir'le olan ilişkisinde ataerkin kurallarını çiğnemiş olduğu söylenebilir. Geleneksel erkek egemen kültürde kadının bakireliğini evlenene dek koruması, ilk ilişkisini kocasıyla yaşaması beklenir. Esmâ ile Kadir'in filmin başındaki diyaloglarında evlenmeden ilişkiye girdikleri, çocuk olma riskinden korktukları, Esmâ'nın adet olmasıyla bu riskten kurtulmuş oldukları anlaşılır.

Kadir Esmâların evine gelir. Esmâ'nın babası Orhan'la konuşurlarken Orhan Kadir'e onu sekiz gibi beklediklerini dile getirir. Kadir iş yerindeki yoğunluktan bahseder, özür diler. Orhan işin önemli olduğunu ama bir erkeğin verdiği sözü tutması gerektiğini söyler. Kadir bazen böyle beklenmedik şeylerin olabileceğini belirtir. Kadir'in işinden ve gelecek planlarından söz ettikten sonra yemeğe geçerler. Kadir yemek için Esmâ'nın ailesine teşekkür eder. Orhan da Kadir'le tanıştığına çok memnun olduğunu ifade eder. Misafir ağırlamayı çok severler fakat kendisi gibi bir misafiri ilk

kez ağırlamışlardır. Orhan Kadir'e buralarda insanların bu tür misafirlik olayını pek kolay yapmadığını, böyle şeylerin yadırgandığını anlatmaya başlar. *Bunun örfü var, âdeti var*, der. Bunu modern bir şey sanıyorlardır. Orhan Esmâ'nın çocukluğundan beri kendisini hiç utandırmadığını söyler. Yüzlerinin akını bozmamışlardır. Esmâ Kadir'den bahsetmiştir, onlar da kendisini ağırlamak istemişlerdir. Esmâ'nın babası Orhan bu yemek buluşmasının özel olduğunu Kadir'e bilhassa hatırlatmak ister gibidir. Kızının erkek arkadaşını eve yemeğe davet etmek gibi *modern şeylerin* karşısında durduğunu belli eder. Bu tür buluşmaların geleneksel örf ve adetler kapsamında yapılması gerekmektedir. Yani kızın erkek arkadaşının eve gelmesi bir tür namus meselesi haline gelir ve bu tür ilişki biçimlerinin ivedilikle evlilikle taçlandırılması gerekir. Orhan'ın bu görüşmeyi ciddiye aldığını kızını Kadir'le evlendirme meselesine getirerek gösterir. Kadir'in ailesinin ne düşündüğünü sorar, bu işlerin beklemeye gelmeyeceğini ekler.

Esmâ ile Kadir'in arasındaki ilişki her ne kadar geleneksel olandan farklı ise de Esmâ babasına, yani ataerkine bağlılığını sürdürür. Kadir ailesinin kendisini yurtdışına göndermesini istemesinin ardından sevgilisi Esmâ'nın evine gider ve Esmâ'yla sokakta, bu buluşmayı onun babasından gizli tutarak, görüşürler. Babasıyla sevgilisinin tanışmasının ardından Esmâ bu gizli görüşmeden korktuğunu sezdirir. Kadir bugün yaşadığı olayı tüm açıklığıyla anlattıktan sonra yurtdışına gelmesi için Esmâ'yı ikna etmeye çalışır ancak Esmâ bu teklifi reddeder. Esmâ Kadir'e ailesine ne diyeceğini sorar. Kadir onların anlayışlı insanlar olduğunu, Esmâ'nın onları bir şekilde ikna edeceğini söyler. Esmâ ailesini bırakmamayı tercih eder. Esmâ Kadir için namus değerlerini esnetse de ataerki bırakamaz. Böylelikle ataerki değerler bir üst konumlandırma olarak kabul edilmiş olur.

Filmin dünyasında erkek egemen anlayışın toplumda baskın olduğunu gösteren bir diğer unsur da Kadir'in ağabeyi Halil'in eşi Zeynep karakteridir. Zeynep kapalı, muhafazakâr görünümlü bir kadındır. Zeynep filmde iki sahnede yer alır. İlkinde fabrikadaki ofiste Kadir'le karşılaşır, Zeynep kayınpederi İbrahim'e çıkıp çıkmayacağını sorar, İbrahim kalacaktır. Zeynep ilaçlarını unutmamasını kayınpederine öğütler, kızıyla birlikte çıkarlar. Filmde İbrahim'in eşi yoktur, bu durumdan söz edilmez. Zeynep burada İbrahim'e bakıcı-yardımcı karakter olmak gibi bir işleve sahiptir. Zeynep'in görüldüğü bir diğer sahne de evde geçen tartışma sahnesidir. Kadir'in babası İbrahim ve ağabeyi Halil'le tartıştıkları anda Zeynep odasının kapısını

açar ve olanları izlemeye başlar. Kadir bir süredir arkada kapıyı açmış içeride olanlara bakan yengesini Zeynep'e döner, Murat'ın öldüğünü bilip bilmediğini sorar. Zeynep Kadir'e cevap vermez. Zeynep bilse de bilmese de kocası ve kayınpederi varken ağzını açmaya cüret edemez, susarak durmak zorunda kalır. Çünkü Zeynep'in bu durumu bilerek tepki göstermesi kocasının ve kayınpederinin üstün konumunu zedeleyecektir. Yani Zeynep toplumda öğrendiği erkek egemen değerlerin uyumlu bir üyesi olmuştur. Ondan sadık eş, annelik, bakıcılık gibi erkeğe hizmet edebileceği rollerini sürdürmesi beklenir.

Kazada yaralanan işçi Murat'ın eşi Serpil, ailenin avukatı Yasin'in ve Kadir'in maddi yardım tekliflerini kabul etmez. Her iki teklifte de eşi Murat ile görüşülmesini ister. Burada Serpil'in bu konunun, iyileşeceğini düşündüğü eşiyle işverenleri arasında halledilmesinin doğru olduğuna inanması başlıca etkidir. Eşinin işiyle alakalı bir meseleye karışmasını hakkı olarak görmez. Bununla beraber, eşi Murat'la ve çocuklarıyla ilgili bir konuda inisiyatif almamış da olur. Nihai kararı eşinin verecek olması, kendisinin ve çocuğunun geleceğinin onun kararına tabi olacak olması da bir nevi söz hakkının olmayışını da gösterir gibidir. Aynı zamanda, eşinin rızası olmadan hareket etmemesi Serpil'in tuzağa düşmesini de önlemiş olur.

Mustang filminde toplumsal cinsiyet rollerinin erkek egemen anlayışına göre katı bir biçimde belirlendiği görülür.

Kızlar erkek arkadaşlarıyla birlikte denizde oynarlar. Erkeklerin omzuna biner, deve güreşi yaparlar. Ardından erkek arkadaşlarıyla birlikte yeşilliklerin arasında elma toplarlar. Lale kopardığı elmaları gömleğinden içeri sokar, kardeşlerine göğüslerini gösterir, birden büyüüverdiğini söyler. Bahçe sahibi elinde tüfekte bağırarak gelir, onları bahçesinden kovar. Bu sahne, Âdem ile Havva'nın şeytana kanarak Yasak Elma'yı yedikten sonra cennetten kovulmalarını anlatan o kadim hikâyeyi hatırlatır. Erkeklerle olan yakın temaslarının ve bedenlerini keşfetmeye başlamalarının ardından kızlar yasak meyveyi yiyerek bilmeden çocukluklarından kovulmuşlardır. Bunu da eve döndüklerinde anlayacaklardır.

Güle oynaya eve gelen kızları merdivende babaanneleri karşılar. En büyüklerinden başlayarak kızları tek tek odaya kilitleyip onları döver. Buna gerekçe olarak da kızların erkeklerin enselerine sürtünerek onları herkesin diline düşürdüklerini

gösterir. Komşuları Petek Hanım ona telefon etmiş, *kızların yoldan çıktı, erkeklerin enselerinde kendi kendilerini tatmin ediyorlar* demiştir. Kızlar onun nasıl böyle bir şey söyleyebileceğini sorarlar. Babaanne kızları tek tek içeri almak için mücadele etmeyi sürdürürken kızlara *ahlaksızsınız* der. Kızların iğrenç şeyler yaptıklarını söyler. Film bu sahneden itibaren filmin geçtiği taşranın geleneksel muhafazakâr ataerkil yapısına, bu yapının kadınlar üzerinde namus denetimine odaklanmaya başlar. Kızlar babaannelerinin tepkileriyle onun tarafından hiç akıllarına gelmeyecek cinsellik biçimleriyle tanıştırılmış olurlar ve bu yüzden sert bir biçimde uyarılırlar.

Babaannenin içinde bulunduğu toplumun değer yargılarıyla hareket etmesinin bir diğer göstergesi de *ahlaksızsınız* tabiridir. Burada kastedilen *ahlak* cinsel ahlak bağlamındadır. Kadının bu toplumda erkeklerle olan ilişkisi belirli kurallar dâhilindedir. Bu kuralların dışında olmak ahlaksız olarak fişlenerek cezalandırılmak, ahlaklı olana geri dönmeye acilen çağırmak demektir. Ayrıca burada babaannenin olaydaki suçu erkeklerden ziyade kızlarına attığı, onları bu eylemden dolayı utandırmaya çalıştığı görülür. Çünkü bu anlayışa göre yoldan çıkaran kadındır ve bu nedenle potansiyel bir tehlikeyi de beraberinde taşır. Kızların ergenlikle birlikte cinselliği tanıyacaklarından dolayı endişe edilir, bu nedenle onları dizginlemek gerekmektedir³³. Öte yandan da erkeklerin potansiyel olarak şehvet düşkünü oldukları da ima edilmiş olur. Sanki bütün erkekler yoldan çıkaracak kadınları istismar etmeye hazır beklemektedirler. Yine bu anlayışa göre kadın-erkek, insan insana bir ilişki kurmak ihtimali yoktur, ilişkilerde belirleyici olan cinsiyet farklılığıdır. Bu toplumda kadının kabul görmesi için kirlenmemiş olması gerekir. Kızlar bekâret kontrol testinden geçince babaanne rahatlar ve torunu Selma'ya *hakkında en ufak bir kuşku olsaydı imkânı yok evlenemezdin yavrum*, diyerek cevap verir.

Ataerkil değerlerin namus korumacılığını bu değerlere uyumlu olarak yetiştirilmiş kadın karakterler bizzat yapmaktadırlar. Petek Hanım'ın ihbarcılığıyla aldığı bilgiyi hiç kuşku duymadan kabul eden ve kızlarını baş göz etmeye çalışan babaanne; kızlara yemek yapmayı, yorgan kaplamayı öğreten Emine Hala ve diğer işleri öğreten

³³ Filmin adı olan *Mustang* da Amerikan vahşi atlarına verilen isimdir (Cambridge, 2022). Atlar genel itibarıyla özgürlüğü ve gücü çağrıştıran bir anlama sahiptir. Atlar tarih içerisinde insanlık tarafından evcilleştirilip ağırlıklı olarak seyahat ve savaş amacıyla, özellikle erkekler tarafından yüzyıllarca kullanılmıştır. *Mustang* tabiri de filmde özgür ruhlu kızların evcilleştirilmeye çalışılmasını ve onların buna karşı özgürlük mücadelelerini ifade eder niteliktedir.

komşular-akrabalar kızları erkek egemen topluma hizmet edecek şekilde uyumlu hale getirme ve onların da bu değerlerin bir taşıyıcısı olmaları için hep birlikte hareket eder. Kızların bu değerleri nazikçe kabul etmemeleri halinde, babaannenin kızları yaka-paça tutarak içeri atması ve onları döverek cezalandırmasında olduğu gibi zorbalık baş gösterir. Aynı şekilde Lale'nin gidip Petek Hanım'a "*O şekilsiz bok rengi elbiselerinizi giyip kendinizi ahlak yetkilisi mi sandınız*" diyerek başkaldırışında da babaannesinden tokat yemesi ve babaannesinin bunu onun iyiliği için yaptığını söylemesinde olduğu gibi. Burada bir parantez açarak Lale'nin Petek Hanım'a kızarken onun çağdışı zihniyetini kapalı-gösterişsiz kıyafetiyle ilişkilendirildiği ifade edilmelidir.

Bununla birlikte görevini iyi bir şekilde yapmayan büyükler yine korumacı sistemdekiler tarafından uyarılır. Lale babaannesi ile komşularının mutfaktaki konuşmalarına şahit olur. Komşu "*Erol da haksız değil, Erol da haklı. Kızmakta o da haklı. Sen babaanneliğini de yapamadın demek ki şimdiye kadar*" diyerek babaanneyi kızları özgür bırakarak görevini yapmamakla suçlar, kendisini toparlayıp kızları ehlileştirme ve namus bekçiliği yapma işine devam etmesini salık verir.

Evde büyüklerin gardiyanlığı devam eder. Evin içerisinde dahi kızların vücutlarını keşfetmelerine karşı çıkılır. Lale aynaya bakarak göğüslerine bezler yerleştirir. Koridorda dans etmeye başlar. Emine Hala Lale'ye gidip üzerini giyinmesini söyler, *amcan görsün de böyle seni aklın başına gelsin*, der. Lale, amcası uzaktayken biraz nefes almayı istediğini söyler. Lale'nin bedenini ve cinselliğini keşfetmesi tehlikelidir, bu nedenle Emine Hala tarafından uyarılır. Kızlar amcalarının gözetiminde bile istedikleri gibi hareket etme şansına sahip değildir. Lale, amcası Erol'un yanına gelir, ondan kendisini maça götürmesini ister. Babaannesine sormuştur, olmaz dememiştir, amcasına yönlendirmiştir. Son kararı Erol'un vermesini istemiştir. Erol Lale'ye onun yerinin statlarda erkeklerin yanı olmadığını söyler. Futbolun erkeklerin tutkusu olduğu kanısının egemen olduğu toplumda kadınların statta bulunması hoş görülmez. Ayrıca geçen maçta kavga çıkmıştır, "narin" olan ve kendisini savunamayacak Lale'nin maça gitmesi bu nedenle de tehlikelidir. Lale kadınlarla birlikte evin içerisindeki televizyondan dizi izlemek zorunda kalır, dışarıda rakı içerek maç izleyen erkeklerin yanına ancak buz getirebilme bahanesiyle gelir, televizyondaki maça göz atmaya çalışır. Lale evin içerisindeki televizyonu yalnız başına seyrettiği bir vakit geçen hafta tribünde yaşanan olaylar nedeniyle bu hafta oynanacak maça sadece kadınlar ve çocukların

alınacağı haberini alır. Kızlar evden kaçarak stada girerler. Statta da tepinirler, dans ederler. Erol yine rakı masası kurar. İçeride sofrayı kuran kadınlar ve babaanne televizyonda kızların gol sevincini görürler. Babaanne baygınlık geçirir, komşuları onu tutar. Babaanne erkeklerin yoğun olduğu bir alanda torunlarını görmesinden, bunun da televizyondan tüm ülkede izlenecek olmasından dolayı baygınlık geçirir. Babaanne bu andan itibaren torunlarını everip kurtulabileceklerini düşünür.

Mustang filminde kadınlar üzerindeki geleneksel kadınlık rolleri dayatması bu kadar fazla iken erkekler için durum biraz daha farklıdır. Filmdeki kasabada yaşayan erkekler de ağırlıklı olarak kendilerine dayatılan geleneksel erkeklik rollerini benimsemiş görünürler. Erol'un durumu ise diğer erkeklerle göre farklıdır. Erol'un evlilik veya ilişki geçmişine dair herhangi bir bilgi filmde verilmez. Erol'un evlenmemiş olması, karısının, çocuklarının olmaması içerisinde bulunduğu toplum için bir tehdit yaratmamış gibi görünür. Erol'un kendi toplumunda görünümü böyle iken perdeye yansıyan karanlık yanlarına Doğulu erkeklerle atfedilen bir basmakalıp özellik daha eklenir. Düğün sahnesine kadar Erol'un yeğenlerine karşı yalnızca despotça davrandığı görülür. Düğün sahnesinden itibaren yeğenlerine yan gözle bakmaya başladığı anlaşılır. Sonay ile Selma'nın düğünlerinde Erol oynarken Ece'ye yan gözle bakar. Ardından Erol gökyüzüne doğru silahla ateş eder. Erkek olarak gücünü yeğenlerine karşı göstermek istiyor gibidir. Düğünden sonra bir zamanda geceleyin kızlar odalarında uyurlarken amcaları Erol kapıyı açar, odaya girer. Kemer sesi duyulur, ardından bir kızın inlemeleri ve yatak gıcırtısı işitilir. Burada Erol'un Nur veya Ece'ye cinsel istismar uyguladığı anlaşılır. Cinsel istismara uğrayan yeğen bu durumu kimseye paylaşmamaktadır. İlerleyen sahnelerde kamera öznel açıdan Ece'nin kolundan açık gerdanına doğru kayar. Buradan Ece'nin yüzüne doğru çıkar. Erol'un Ece'ye karşı tacizde bulunduğu ima edilir. Yeğenlerinin namuslarını korumakla görevli gibi davranan zorba amca aslında onları bakışlarıyla ve ilişki yoluyla taciz etmekten çekinmeyen bir şehvet düşkünüdür. Yemekte yeğeni Ece'yi dikizlediği bu sahnenin ardından Ece'nin beklenmeyen intiharı sonrası Erol akıllanmaz. Bir süre sonra bir gece Lale yatağında yatarken Erol usulca kızların odasından çıkar. Lale bunu duyar. Babaanne usulca Erol'a ne yaptığını sorar. Erol cevap vermez. Lale odasından çıkar babaannesinin yanına doğru gelirken babaannesini Erol'a *buna son ver*, diye sitem eder. Erol ona cevap veremez, utanır gibi durur. Lale onların yanına gelir. Erol Lale'ye bakar,

gözlerini kaçırır. Babaanne Lale'ye *sen uyumadın mı* diye sorar. Lale susadığını söyler. Nur odada çarşafını ovalayarak temizliyordur. Lale odaya gelir Nur'u görür. *Uyumuyor musun* diye sorar. Nur panikle *uyuyorum* diyerek yatağına gömülür. Lale de yatağına yatar.

Babaanne, Erol'un küçük yeğenine cinsel istismar uygulamasına itiraz ediyor gibi görünse de Erol'u azarlayıp eskisi gibi rolüne devam etmesine çağrı yapmakla yetinir. Onu reşit olmayan bir çocuğa uyguladığı istismar nedeniyle yargıya teslim etmez, reddetmez, evden uzaklaştırma gibi cezalandırma yollarına cesaret edemez. Çünkü ailedeki tek erkek odur ve erkeğin egemen olduğu bir toplumda ikincil konumda olan, uyumlanmış kadın toplumu nazarında erkeksiz kalmak, böylelikle güçsüz duruma düşmek istemez. Torunlarının ahlaksızlıkla nitelediği davranışlarına aşırı tepkiler verirken oğlunun ahlaksızlığı karşısında ikiye bölünmüş davranır, olayları örtbas eder.

Erol'un yanı sıra filmde şehvet düşkünü ve şiddete meyilli olma bağlamında tasvir edilen bir grup genç de bulunmaktadır. Erol bankaya gidip geleceğini söyler, kızların aşağı inmemelerini tembihler. Kızlar sessizce arabada oturlurken arabaya top gelir. Ece ne oluyor diye bakar. Bir erkek gelir, *çocukları döveyim mi* diye sorar. Ece *hayır*, der. Genç erkek *asayım bacaklarından tavana* diye sürdürür. Ece *hayır gerek yok* der. Lale kapıyı açar, arabadan çıkar, Nur da onunla birlikte iner. Birlikte seyahat şirketinin dükkânına doğru giderler. Bu sırada az evvel gelen genç arabaya biner, arabada Ece ile sevişirler. Ece ile arabaya binen genç geceleyin gelir, aşağıdan Ece'ye seslenir, onu istediğini söyler. Konuşma biçiminden ve sallanmasından alkollü olduğu anlaşılan genç bütün akşam arkadaşlarına ondan bahsettiğini söyler, koynuna gelmesini ister. Gencin arkadaşları da Ece'ye seslenirler. Kızlar bir şekilde bu gençleri kovmayı başarırlar. Ece ailede gördüğü baskının ve geleceğe yönelik umutsuzluğunun tepkisi olarak yaşadığı bu ilişkide şehvet düşkünü yoldan çıkaran bir etki yaratmıştır.

Mustang filmine Doğu'daki geleneksel cinsiyet rollerinin basmakalıp imgeleri üzerinden bakarken son bir çağrışımdan söz edilebilir. Kızların en büyüğü olan Sonay içlerinde kendisine sevgili bulmuş olan tek kardeştir. Sonay bir gece evden gizlice kaçır, erkek arkadaşıyla görüşür, eve gelir. Sonay Selma ile konuşurken ona Ekin'le birbirlerini sevdiklerini, uzun zamandır da seviştiklerini ancak yine de bakire olduğunu söyler. Selma nasıl olduğunu sorar. Sonay arkadan yaptıklarını söyler. Böyle hem

hamile kalmıyordur hem de bekâretini kaybetmiyordur. Böylelikle Sonay kuralların dışına çıkmadan cinselliği yaşayabiliyordur. Bu noktada Sonay'ın ailesine çaktırmadan ilişkisini yürütebilmesi, cinselliği yaşayabilmesi Doğu'daki erotizm izleklerini anımsatır niteliktedir. Sonay düğünün bitmesini beklemeden Ekin'i yanağından boynundan öpücüklere boğar. Ekin de onu öper. Sonay her ne kadar sevdiği adamla evlense de erken yaşta evlilik yapmış olur.

Yengeç Oyunu filmi mahalle kabadayısı Yengeç Salih'in fahişelik yaptığını öne sürdüğü Ebe Nuriye'yi elde edememesinin ardından mahallenin namusunu temizleme gerekçesiyle onu öldürmesiyle başlar. Ebe Nuriye'yi elde etmek isteyen Yengeç Salih şehvetle onu arzulamıştır. Reddedilmeyi gururuna yediremeyen Yengeç Salih zorbalığa başvurmuş, buna rağmen kurbanını elde edemediği için vahşi yüzünü ortaya çıkarmıştır. Böylelikle başına fesini takmış, tipik Osmanlı kabadayısı tiplmesiyle Yengeç Salih'in "Doğulu" karakter özellikleri sergilediği görülür. Yaklaşık yüz yıl kadar önce gerçekleştirilen bu cinayetten bugüne toplumdaki kadın üzerindeki namus denetimi anlayışında bir değişikliğin olmadığı anlaşılır. Her ne kadar modern bir kentte yaşanıyormuş izlenimi verilse de toplumdaki zihniyet değişmemiştir. Toplumdaki erkekler söz sahibi oldukları için onların bu olayda Nuriye'nin mahalleyi *godoş mahallesine çevirdiğine* dair inançları yerleşik bir hal almıştır. Kadınlara göre ise Nuriye'ye yazık olmuştur çünkü Nuriye mahalleye çok faydası dokunmuş bir kadındır. Fakat kadınların söz hakları toplumda yoktur, sesleri duyulmasa, düşünceleri kabul görmese de onlar bildikleri gibi inanmaya devam etmektedirler. Bunların yanı sıra, filmdeki bu olayın toplum tarafından bu kadar açık bir şekilde hatırlanması, cinayetin gerçekleştirildiği o zamandan bugünlere değin mahallede böyle bir olayın olmadığını işaret eder gibidir. O zamandan beri mahallede "zilli"ler barınamamıştır. Erkek egemen anlayışın ağırlığını hissettirdiği bir yerdir burası. Bu cinayet dışında çok sayıda şehvet düşkünü erkeğin yer aldığı bir toplumda olunduğunu Asya bir sahnede vurgular: Gazetenin birinde 13 yaşındaki kız çocuğunun babasının arkadaşı tarafından uyutularak tecavüze uğradı haberini gösterir ve toplum tarafından dışlananların çocuk ve ailesinin olduğunu söyler. Asya gazetede yazmayanların da çok olduğuna dikkat çeker. Nazlı diye bir arkadaşları da tecavüze uğradığı için intihar etmiştir. Durumu babasına ve polisler anlatmış, onlar da inanmamıştır. Hatta kadın amcası hakkında böyle konuştuğu için dayak yemiştir. Gazetede tecavüzcü ise hukuksuz yargılanacaktır. Asya *nerede*

kalmıştık diye sorar. Gerileme döneminde kalmışlardır. Bu arada filmde gerileme döneminde kalmış oldukları birkaç kez vurgulanır. Filmde Osmanlı'nın gerileme dönemlerinin inceliyor olunması, üniversite kurumunun modern olanla bağına kurduğumuzda, bugünün toplumundaki sorunların Osmanlı'daki gerileme dönemiyle ilişkilendirildiği yorumuna kapı açar.

Burada Asya'nın ailesinde meydana gelen bir durum aile içerisindeki geleneksel ve modern anlayışların çatışmasına yol açar. Asya'nın kız kardeşi Songül'ün takıldığı Dursun'u gözü tutmaz. Bir süre sonra Dursun çeker gider. Sonraları Songül ağlayarak ablası Asya'ya hamile olduğunu söyler. Anneleri Songül'e kızar, bebeğini hemen aldırmasını söyler. Songül aldırma istemiyordur. Asya da Songül'ün bebeğini aldırmasını annesine söyler. Anneleri ailenin namusunun ne olacağını, mahallelinin yüzüne nasıl bakacağını sorar. Annenin geleneksel ataerkil toplum merkezci görüşüne göre toplum nazarında bir törenle evlendiğini duyurmayan bir kadının çocuk yapması hoş karşılanmaz. Babası olmayan bir evladı dünyaya getirmek bir namus meselesidir. Songül mahallenin kendisinin olmadığını, bebeğin kendisinin olduğunu söyleyerek annesine çıkışır. Songül bir kadın olarak anneliği tatmak için bireysel bir karar vermek istiyordur. Annesi ise toplumun gözüyle Songül'e bakar. Burada filmde modern bir kurum olarak kodlanan üniversitede öğretim üyesi olarak çalışan ve Batılı özelliklere sahip olan Asya'nın görüşleri ise Songül'den yanadır. *Asya hiç kimsenin bir şey demeye hakkı yok*, der. Anneyi bebeğinden ayırmaya sebep değildir bunlar. Asya için Songül bebeği isterse doğurabilir isterse aldırabilir. Fakat anneleri gelip onu zorbalıkla alıp doktora götürür. Doktor yerinde yoktur.

Asya'nın hapse girip çıkmasından sonra anneleri yumuşamıştır, kızlarının mutluluğunu önemser hale gelmiştir. Hatta doğacak torununa patik bile örmeye başlamıştır. Böylelikle Asya toplumdaki genelgeçer düşünce yapısını değiştirmeyi başaramasa da arzu ettiği değişimi ailesinin özelinde gerçekleştirebilmiştir. Kapalı olan geleneksel toplumda bu tür değişimler başarılamaz, gelişme kat edilemez. Film bu toplumun aynı şekilde geri kalmaya mahkûm olduğunu ancak bu perspektiften bakarak değişmeye ihtiyacının bulunduğunu vurgular.

Üniversitenin agorasında Yengeç Salih'in torunu İdris'in de katıldığı yargılama sonucunda Asya Nuriye'nin hem ebe hem fahişe olduğunu söyler. Ancak Nuriye

Yengeç Salih'ten hoşlanmıyordu. Bu da onun ölümüne sebep olmuştur. Nuriye niçin öldürülüyordu, niçin Yengeç Salih ceza almıyordu? Maalesef günümüzde de aynı şeyler oluyordu. Asya böylelikle Nuriye'nin cinayetine odaklanarak bu toplumda fahişelerin neden yaşama hakkı olmadığını sorar. Nuriye'nin bedeninin kendisinin olduğunu ve kendi inisiyatifinde kullanabileceğini savunur. Ona göre kadın bedeninin sahibi kendisidir, erkeklerin değil. Fakat ne İdris ne de toplum bunu anlayamaz.

Yengeç Oyunu filmi ile ilgili olarak söylenebilecek son şey ise modern olan erkeklik özelliklerinin olumlanmasıdır. Filmde üniversitenin Batılı değerleri temsil ettiği daha önce söylenmişti. Burada Asya'nın arkadaşı olan, araştırma sürecinde ona yardım eden ve ondan hoşlandığı açıkça anlaşılan Hasan hoca karakteri de moderne uyumlu bir üyedir. Hasan Asya'dan çok hoşlansa da Asya ile mesafesini korur, Asya'nın rızasıyla ilişkileri mesafeli kalır. Bu bakımdan, Yengeç Salih ve Ebe Nuriye olayında görüldüğü gibi, Hasan'ın Asya ile olan ilişkisinde şehvet düşkünlüğü, zorbalık ve vahşilik görülmez. Hatta Hasan'ın Yengeç Salih'in tam tersi bir karakter olduğu söylenebilir. Burada Hasan ile Yengeç Salih'in karşılaştırılmasına olanak veren, her iki karakterin sevdiği kadının kocasını kaybetmiş olmasıdır. İki adam bu nedenle sevdikleri kadın tarafından sevgili olarak kabul edilmemektedirler. Fakat erkek karakterlerin bu durum karşısında tepkileri farklıdır: Yengeç Salih Nuriye karşısında ilkel arzularına hâkim olamazken Hasan hoca olacaktır. Filmin sonunda Asya Hasan'ın bu özelliğini takdir edecek, nefesine yenilmeyen Hasan Asya'nın arkadaşı olarak kalmayı başarabilecektir. Böylelikle filmde bahsi geçen toplumda yer almayan ve hiçbir zaman yer alması da mümkün olmayacak özellikler olumlanır: Birbirlerine kadın-erkek olmanın ötesinde insan olarak bakabilen, eşit ilişki kuran, arkadaş olarak yaklaşabilen, bireyselleşebilen, kendi kaderini kendi tayin edebilen, kendi bedeni hakkında kendi karar verme yetkisi olan insanlar.

Parçalanma filminde Türk toplumunun geleneksel muhafazakâr ataerkil bir toplum olarak konumlandırıldığı görülür.

Filmin henüz başlarında Halil'in öğrenilmiş erkeklik rollerini gerçekleştirememesi onda bir kriz yaratır. Karısı evde yokken çocukları için yemek yapan Halil eşinin gelmesine içerler. Halil burada kendi ülkesinde olmayan bir erkeklik rolünü gerçekleştiriyordu. Bu da Halil'in memleketine döndüğünde anlaşılır. Burada sofrayı

kız kardeşleri kurar, yemekleri yapıp sofralarına getirerek onlara hizmet eder. İzlanda'daki eşitlikçi cinsiyet uygulaması Türkiye'de yoktur. Burada roller katı bir şekilde belirlenmiştir. Halil eşi Sol'un geç gelmesi sonrası eşinin başka biriyle ilişki yaşama ihtimalini aklına getirir ve çılgına dönerek ona şiddet uygular. Kızlarına kavuşursa onları Allah'a adayacağına dair yemin eden Halil onları memleketine götürür götürmez, babasının da torunlarının kendi babalarının dilini konuşması, onun gibi düşünmesi ve yaşaması gerektiğine ilişkin öğüdüne uyarak kızlarını eğitmeye başlar. Buna göre kızların eğitilmesi soylarının geldiği erkeğe göre biçimlendirilecektir. Kızlar salıncakta sallanırlarken içeriden halaları Ayşe ve Leyla'ya seslenir, hocalarının geldiğini söyler. Kızlar içeri girerler. Bugünkü ilk dersleri namazdır. Kızlar namaz öğrendikten sonra örtüneceklerdir, Kuran okumayı da öğreneceklerdir. Zaman içerisinde Halil kızlarını birer muhafazakâr Türk olarak yetiştirmiştir. Kızlar artık babalarının onlara öğrettiği cümleleri kurmaya başlarlar. Mahkemede kızlara anneleriyle mi yoksa babalarıyla mı kalmak istedikleri sorulur. Leyla babasıyla kalmak ister. Annelerinin annelik görevini yapmadığını söyler, onu gitmekle, babalarını evden atmakla suçlar. Anneleri kendilerini gerçekten seviyorsa rahat bırakmalıdır. Çünkü içlerinde her şeyden daha büyük bir sevgi vardır, o da Allah'a ve ülkelerine duydukları sevgidir. Ayşe de babasıyla kalmak istiyordur. Bununla beraber kızların bu değerlere sahip olarak yetiştirilmesi onların kapalı, muhafazakâr toplumun birer üyesi olması bir kayıp olarak yansır. Kızlar mahkemeye mavi önlüklü, başı örtülü, güneş gözlükleri takmış, bir örnek giydirilmiş çok sayıda kızla katılırlar. İmam Hatip'ten gelen bu kızların duruşmayla bir alakası yoktur, neden geldikleri de bilinmez. Arkadaşlarına destek vermesi ve Sol üzerinde duygusal bir etki yaratması için gelmiş gibidirler. Ayşe ile Leyla bir örnek giydirilmiş bu kızların arasından çağrılınca çıkarlar. Duruşmanın ardından aynı grup geldikleri otobüse binerler ve birlikte yol alırlar.

Filmdeki muhafazakâr geleneksel ataerkil toplumda kadın için biçimlenen roller arasında ibadetin öğrenilmesi ve uygulanması önem taşır ve filmde ibadet sahnelerine çok kez rastlanır. Sol'un bir İzlandalı olmasına rağmen onun da bu topluma ayak uydurmak için başını örtmesi, Halil'in annesiyle birlikte namaz kılması gerekir. İbadetini gerçekleştiren Sol Allah'a çocuklarına kavuşmak için dua eder. Halil'in eski çalıştığı yerden arkadaşı olan ve Sol'e dava sürecinde yardımcı olan Leyla da

İstanbul'da yaşayan, geleneksel toplumdan uzak olsa da o da rahatlamak için arada sırada namaz kılan modern Türk profili sergileyen bir karakterdir.

Doğulu erkeklerin şehvet düşkünlüğüne ilişkin önyargı Sol'de vardır. Sol Halil'in aleyhinde bir durum yaratmak için bu önyargıyı kullanarak kızlarının jinekolojik muayeneden geçmelerini ister. Halil'in avukatı bu talebi Halil'e getirince Halil sinirlenir, *orospu* diyerek Sol'e çıkışır. Halil otele gider, Sol'e kendisini nasıl olur da kendi çocuklarına cinsel tacizle suçladığını sorar. Sol'ü ittirir, onun odadan çıkmasına engel olur, gırtlığına dayanır. Bu noktada Halil ve Halil'in babası Hasan'ın Sol'e kızdıklarında ona *orospu* diyerek çıkışmaları Sol'ün geleneksel rol kalıplarına uygun bulmadıkları davranışlarını ahlakçı bir betimlemeyle dile getirdikleri görülür.

Mutluluk filmi Van'ın bir köyünde gerçekleşen tecavüz olayı sonrasında yaşananları konu alır. Bu tecavüz olayı sonrasında namus davası gerekçe gösterilerek törelerin uygulanması istenir. Bunu isteyen ise olayın faili Ali Rıza'dır. Ali Rıza yeğeni sayılabilecek on yedi yaşındaki Meryem'e tecavüz edip onun ölüm emrini veren şehvet düşkünü, acımasız, vahşi bir karakterdir.

Filme Van'daki toplumun kadınlık ve erkeklik rollerine ilişkin oldukça katı bir tutuma sahip olduğu görülür. Meryem'in tecavüze uğraması olayı toplum tarafından sorgulanmaz, bunu gerçekleştirenlerin peşine düşülmez, yalnızca olayın mağduru suçlu ilan edilir. Kendi namusunu koruyamadığı öne sürülen Meryem köyün namusunu da kirletmiş olarak muamele görür. Bu nedenle evinin ahırında/deposunda karanlıkta kapalı bir şekilde bırakılır. Hatta onun kendi kendini öldürerek namusunu temizlemesi beklenir. Ali Rıza Meryem'in usulüne göre ölmesi için analığı Döne'yi görevlendirmesini Tahsin'e telkin eder. Döne, bu gibi vakaların çok yaşanmasından olsa gerek, bu tür durumlarda intiharın abdest alındıktan sonra Kelime-i Şehadet getirmenin ardından gerçekleşeceğini bilir. Meryem'e bunu nasıl yapması gerektiğini bilip bilmediğini sorar. Meryem cevap vermese de biliyordur. Doğulu kadınlar kendilerini öldürme usullerini bilirler ve öldürülmeye hazır bir şekilde beklemektedirler. Özellikle namusunu temizleme zorunluluğu Meryem'in bilincine öyle yerleşmiştir ki film süresince hemen her fırsatta suçluluk duygusuna kapılıp kendini öldürmek ister. Meryem ve diğer kadınlar bu topraklardaki kadının kaderini kabullenmiş gibidir.

Bu topraklardaki namus meselesi meşruiyetini dinden alıyor gibi görünür. Meryem'in babası Tahsin onun durumuna çok üzülse de Tahsin'in nazarında Meryem günahkârdır. Tahsin Cemal'in Meryem'i öldürürken ona hakaret etmemesini ister. *Takdir Allah'tandır.* Meryem'in analığı Döne, Meryem'i kendini öldürmesi için ikna etmeye çalışır: *Sen kirlendin, Meryem. Günahın büyük. Sen de bilisen. Kararını verdiler. Artık Allah affetsin. Töreyi bilisen. Aha su. Temiz temiz abdestini al. Bu işi kendin edersen, belki Cennet'e gidersin.* Namusu kirletenin namusunu kendi elleriyle temizlemesi halinde Cennet'e gidebileceğine bile inanılır. Bunların yanı sıra namusunu kirlettiği öne sürülen kadın için erkeğin dilinde çok sayıda hakaret bulunur: *orospu, kaltak, uğursuz, namussuz.* Filmde bu hakaretler çok kez Meryem'in yüzüne söylenir.

Meryem özelinde namusunu kirleten kadının durumu böyle resmedilir iken, namus bekçiliğini yapmak, töreleri işletmek ise erkeğin sorumluluğudur. Töreler gereği ailenin en küçük üyesi olan erkeğin bu kirlenmiş namusu temizlemesi gerekir. Evli olmayan, henüz toy, babasının sözünden çıkmayan erkek çocuğu cinayeti işlemesi için seçilir. Filmde askerden yeni dönen, bekâr Cemal bu işi yapmak üzere Ali Rıza tarafından görevlendirilir. Cemal Meryem'in canına kıyamasa da, hem sevgisinden hem de namusunu korumak motivasyonundan dolayı sürekli Meryem'i denetler. Yolda karşılaştığı kadınlarla bile konuşmasını yasaklar, İrfan'ın onun eline dokunması, boynuna kolye takarken temas etmesi, onunla birlikte koya gitmesi gibi yakınlaşmalarına *godoş muyuz* diyerek tepki gösterir, onu *ırz düşmanı* olarak görür.

Filmde dikkat çeken ayrıntılardan biri de Cemal'in gördüğü bir rüyaya ilişkindir. Cemal rüyasında sarı yağmurluğu giymiş, rujunu sürmüş Meryem'in Cemal'in kulağına onun adını fısıldadığını, Cemal'in boynundaki asker künyesini okşadığını görür. Uyanan Cemal Meryem'in odasına gelir, onu kaldırır, gırtlığına yapıştır. Cemal bilinçaltında Meryem'i arzulamış, bunun içinse Meryem'i suçlamıştır. Yine de Cemal ilkel arzularını ve şehvetini dizginleyebilen bir erkektir. Cemal'in bilinçaltında yaşadığı bu çatışma İrfan'ın ne bilinçaltında ne de eylemlerinde görülür. İrfan kadın-erkek ilişkilerine daha farklı bir gözle bakıyordur. İrfan'ın eşi Aysel ile Cemal'in kuşkulamalarına karşı onun, Batılının, bilinçaltında böyle bir görünüm olmaz. Meryem'e her daim evladı gibi yaklaşıyor gibi gösterilir, bu nedenle idealize edilmiş bir karakterdir. Bunun yanı sıra İrfan'ın Aysel ile olan ilişkileri sorunludur. Buna rağmen ilişkilerinin eşitlikçi bir düzlemde seyrettiği söylenebilir. İrfan ile Aysel'in boşanma

sürecini başlatan Aysel olur. İrfan Doğulu karakter özelliklerine sahip olmadığı için eşinin boşanma talebini ve bunu başlatmasını olağan karşılar, buna namus meselesi olarak bakmaz. Batılı modern anlayışta bir karakter olan İrfan, kadının birey olarak hür iradesiyle aldığı karara saygı gösterir.

Doğu'daki köyde namus konusu ve töre önem taşıırken Batı'ya, İstanbul'a gidenler için ise bu konulara bakış kısmen farklıdır. Cemal'in ağabeyi Yakup Meryem'in günahı olmayabileceğini söyler, bu işi yapanın ortadan kaybolduğuna dikkati çeker. Sonuçta bu işin kendisini ilgilendirmeyeceğini, törelerinin de her şeyinin de onların olmasını söyler. Yakup'un eşi de benzer düşüncelere sahip gibidir. Ama onun da elinden bir şey gelmez. Cemal Meryem'i kaldırır, sabah ezanı okunurken evden çıkarlar. Bu esnada Meryem'in yengesinin gözleri açıktır. Onların gidişini duymuş ancak ne vedaya ne durdurmaya gidebilmiştir. O da, her ne kadar köylerinden uzak olsa da, Doğulu kadının, kadınlığın kaderini kabullenmiştir. Cemal ile konuşma ya da Meryem için farklı bir yöntem önerme cesaretinde bulunamaz.

İrfan kendi teknesinde cinsiyet rollerine ilişkin geleneksel anlayışı değiştirmek için birtakım uygulamalar yapar. İrfan Batılı bakış açısıyla eşitlikçi cinsiyet rollerinin, katı cinsiyet rollerini öğrenmiş Doğulu karakterlere öğretilmesine girişir. İrfan Meryem'e düğüm yapma işini öğretirken Cemal'e tabakları, çataalları verir, sofrayı kurmasını ister. Cemal, *ama abi bu kadın işidir, yakışık alır?* diyerek karşı çıkar. İrfan *ne demek kadın işi oğlum? Sana bir şey söyleyeceğim. Bu teknenin kaptanı kim? Cemal sensin İrfan ağabey*, der. Bunun üzerine İrfan *teknenin kaptanı aynı zamanda komutan gibidir. Komutan ne derse o olur. Benim teknemde kadın ya da erkek işi yok* der. Cemal alır, sofrayı kurmaya gider. *Koskoca komandonun düştüğü hale bak*, der, sofrayı kurar. Buna karşın İrfan'ın teknesinde Meryem'e mutfak işleri düşmek zorunda kalır. Çoğunlukla yemeği o yapar, İrfan'a çok kez içecek getirirken görülür. Meryem'in İstanbul'daki yengesi de, yengesinin küçük kızı da, her ne kadar İstanbul'a gitmiş olsalar da, burada da erkeklere hizmet etmeyi sürdürmektedirler. Köyden çıksalar da eşitsiz ilişkileri burada da devam etmektedir. İstanbul'daki çağ ile Doğu arasındaki çağ farkı değişmiş gibi görülse de cinsiyet rolleri değişmemiştir.

Hayaletler filminde Batılı ve Doğulu değerlere yakın karakterlerin dünya görüşlerindeki farklılık nedeniyle çatıştıkları ve bir araya gelemeyecekleri

görülmektedir. Filmdeki tutuma göre, özellikle Doğulu karakterlerin baskısı iki farklı dünya insanının uzlaşmasının ve bir araya gelmesinin önünde engeldir.

Filmde geleneksel muhafazakâr ataerkil değerlerle uyumlu olmayan karakterlerin sözle, şiddetle ve baskıyla cezalandırıldıkları söylenebilir. Bir kız Didem'e, başka bir kızın mini etek giydiği için adamın birinin ona tokat attığını söyler, bir kadın da *böyle giyinirsen böyle olur* demiştir. Muhafazakâr olmayan kadınların zorbalıkla, şiddetle cezalandırılması, belli bir kalıba uyumlu hale getirilmeye çalışması Doğulu zihniyet tarafından sağduyu olarak resmedilir. Bu toplumdaki kadınlar da sisteme uyumlu hale getirilmekte ve sistemin koruyuculuğunu gönüllü olarak yapmaktadırlar. Bu anlayışta kadın ile erkeğin evlenmeden yakınlaşması *namussuzluk* olarak addedilir. Nitekim Didem ile sevgilisi Kaan'ın tenhada yakınlaşmaları esnasında onları gören bir adam onları kovarken aile ve namus denen bir şey olduğunu söyler. Namus değeri söyleminin İstanbul gibi modern bir semtte de dile getiriliyor olması burada halen geleneksel Doğulu değerlerin hüküm sürdüğünü gösterir. Filmde bu düzeni Batılı değerlere daha yakın olan kadın karakterlerin sorguladıkları, buna tepki gösterdikleri söylenebilir. Didem üzerinde hissettiği baskıya karşı tepkisini bireysel olarak gösterirken, Ela kadınlara karşı yapılan adaletsizliklere sivil toplum hareketiyle karşı çıkar. Filmde Sena karakterinin eylemleriyle geleneksel değerleri önemsemediği görülür. Evli ve çocuğu olan patronuyla ilişkiye girmiştir, bu nedenle regli gecikmiştir. Sena'nın arkadaşları, Didem de dâhil, ona tepki gösterirler. Sena ise bunun umurunda olmadığını söyler, olmuş bitmiştir. Sonraki sahnelerde Sena'nın oryantallık yapan ablası onun bu ilişkisini öğrenmiş, Sena bu yüzden Didem'le beraber katılacağı dans yarışmasına gidememiştir.

Filmde Batılı değerlere yakın olmayan erkeklerin şehvet düşkünlüğüne yatkın oldukları görülür. Kullandığı dille Müslümanlık özelliğinin belirginleştirildiği Raşit karakteri Suriyelilerin dükkânında arkasından gördüğü Didem'e *ne de güzel büyüdün* diyerek laf atar. Kendisinden yaşça oldukça küçük kadını taciz eder. Didem ise onun bu dediğini iştir ancak, sonradan onun ağzından duyacağımız gibi, her şey ona çok normal gelmektedir, Raşit'e cevap verme gereği bile duymamaktadır. Filmde gerçek bir olaydan alınan davanın erkeğin şehvet düşkünlüğü nedeniyle gerçekleştiği anlaşılır. Ela'nın protesto ettiği olayda iki çocuğu olan bir kadın akrabası tarafından sistematik olarak tecavüze uğramaktadır. Sonunda kadın adamı tüfikle vurmuş ve kafasını kesip köy meydanına atmıştır. Davada erkeklere yapılan tahrik indirimi, iyi hal indirimi gibi

indirimlerin kadına verilmediği, herhangi bir indirim talebinden faydalanamayan kadının müebbet hapse mahkûm edildiği protestocular tarafından dile getirilir. Son olarak bu kapsamda Didem'in sevgilisi Kaan da değerlendirilebilir. Kaan'ın Didem'le ilişkisini yürütürken arkadaşları tarafından başka bir kızla öpüştüğü görülmüştür. Kaan'la öpüşen kız ise Kaan'ın bir kız arkadaşı olduğunu bilmiyordur. Kaan da köpeğini ilaç vererek dövüştüren, dövüş sporları ile ilgilenen bir erkektir. Filmdeki geleneksel erkek karakterler genel itibarıyla sorunlu ve güvenilmezken kuir karakterler böyle değildir. Filmde kuir karakterlerin iletişimine ve ilişkilerine yeterince değinilmez ancak yine de kadınlar için geleneksel erkeklik modeline göre daha güvenilir bir profil çizmektedirler.

3.3.4. Doğu'daki Yoksulluğun Filmlerdeki Görünümleri

Oryantalizm çerçevesinde ele alınacak kategorilerden bir diğeri de Doğu'daki yoksulluğun görünümleridir. Batı'nın gösterişli, düzenli modern yapılaşma görünümüne karşıt olarak, Doğu'nun geri kalmış, medeniyetten uzak, az gelişmiş, fakir kalmış, dağınık, yoksul, bu yüzden bağımlı ve desteğe muhtaç görünen, Batılılaşmamış temsillerine ilişkin unsurlar filmlerde incelenecektir.

Mustang filminde mekânlardaki yoksulluk görünümünden ziyade modern ve modern olmayan karşıtlığı baskın olarak gösterildiği için burada ele almaya değerdir. Filmin ağırlıklı olarak geçtiği köy geleneksel muhafazakâr baskıcı toplumun mekânı olarak kodlanmıştır. Kızların yaşadığı, onlar için bir açık hava hapishanesine dönüşen bu geleneksel köy ile modern metropol görünümlü İstanbul arasında keskin bir karşıtlık kurulur ve kurtuluşun mekanı olarak modern İstanbul gösterilir.

Dilek öğretmenin tayininin çıktığı İstanbul kızların köyüne benzememektedir. Köylerindeki küçük meydana karşılık kalabalık, ucu bucağı görünmeyen bir şehir, köydeki dar, idarelik yollara karşılık çok şeritli asfaltlı yollar, köydeki eski minibüs ve pikapların yerine yepyeni ve büyük belediye otobüsleri görünmektedir. İstanbul'un Lale için bir diğer anlamı özgürlüktür. Lale yaşanan olaylardan bunaldığı bir anda hapishaneye dönen evin kasvetinden kurtulmak için çatıya çıkar, bu sefer etrafındaki yemyeşil tepeler, tek tük evler görünür, ona köylerinin de bir çeşit açık hava hapishanesi olduğunu hissettirir gibidir. Lale için ailesinin ve toplumun hissettirdiği kasvet

İstanbul'a gidince dağılır. Boğaz köprüsünden otobüsle geçiyorlardır. Öznel açıyla Lale'nin bakışı Asya yakasından Avrupa yakasına kayar. Dilek öğretmen Avrupa yakasında ikamet etmektedir. Filmde taşradaki çürümüşlükten kurtuluşun gerçekleştiği, Lale ve Nur'un yepyeni, kusursuz bir dünyaya yelken açtıkları İstanbul modern, sınırsız olanaklara, özgürlüklere kapı açan kent izlenimini verir. Nihai olarak modern olanın gitmesi filmde felaketler zincirini başlatır. Onun yokluğu felakettir. Bu nedenle en sonda modernin değerlerine dönülür.

Mutluluk filminde Van'ın bir köyü, İstanbul'dan kesitler ve Ege'de sahil kasabasından görüntüler yer alır.

Cemal eski bir Ford Transit minibüsle köylerine gelir. Köy meydanında bir köylünün elini öper. Köy çeşmesinin başındaki kadınlar da Cemal'in gelişini izlerler. Cemal eski evlerin elektrik direkleriyle ve hatlarıyla donanmış köy yolu manzarasında evine doğru ilerler. Cemal taştan yapılma evlerine ulaşır. Köy genel itibariyle elektrik direklerinin, dağınık yerleşen evlerin görünümüyle rasgele bir yerleşim düzenine sahip görünmektedir. Karmakarışık dizilimlerle düzensiz, üslupsuz bir yapılaşma vardır. Benzer bir görüntü de İstanbul'daki gecekondu yapılaşmasının olduğu bölgede vardır. *Mutluluk* filminde iki İstanbul'un var olduğu söylenebilir. Birinde Haydarpaşa garı, Ayasofya Camii, Kız Kulesi, Galata Kulesi, martılar, vapur, boğaz gibi İstanbul'un turistik görünümüleri yer alırken diğerinde İstanbul'un otoban izbeleri, gecekondu mahalleleri görünümüleri yer alır. Filmde özellikle Yakup'un yaşadığı gecekondu mahallesi, Yakup'un evi, çalıştığı lokanta Doğu'da romantikleştirilen İstanbul hayalinden uzaktır. Cemal ile Yakup'un gecekondu bahçesinde yaptıkları sohbet başlarken Yakup'un eski, yıkık-dökük, karmakarışık bahçesinden bir açılış yapılır. Cemal Yakup'un köyde rahatının daha iyi olduğunu söylese de Yakup burada yaşamaktan memnundur. Babası kendilerini cahil bırakmıştır, çocuklarının böyle olmasını istememektedir. Ancak burada yoksulluk içerisinde yaşamaktadırlar. Meryem içeride yengesine "burası İstanbul mudur" diye sorar. Daracık, eski mutfakta plastik leğende bulaşık yıkayan yengesi Meryem'e *İstanbul'u batsın*, der. Yakup salaş sayılabilecek bir lokantada bulaşıkçılık yapmaktadır. Köyde babasının emri altında olmasa da burada ustasının katı emri altında çalışır görünmektedir. Bir sahnede Cemal Yakup'u arar. Yakup'un telefonun melodisi arabesk müziktir. Yakup bu müziği dinlerken fırında bir şeyler pişiren ustasına bakarak neşeyle kafasını sallar. Yakup

Cemal'le görüşürken Yakup'un ustası *Yakup! Gel lan buraya!* Diyerek onu çağırınca alalecele telefonu kapatır. Köyden kente bir kurtuluş olarak göçen, büyük şehrin zorluklarıyla, yoksulluklarıyla mücadele eden insanların çokça dinlediği arabesk müzik Yakup'un müzik zevkinde de görülmektedir. Ayrıca Yakup İstanbul'daki yoksulluğu Van'daki hayatına tercih etmiştir. Babasının emri altında olmaktan ziyade patronunun güdümünde olmayı yeğ tutmuştur.

İstanbul'da her ne kadar zorluklar ve yoksulluklar olsa da İstanbul'daki anlayış farkı filmde vurgulanır. Yakup lokantaya gelen babasına *burası İstanbul baba. Burda töre möre işlemez*, diyerek tepki gösterir. Ali Rıza da *göreceğiz bakalım. İşler, işlemez*, der. Başka bir sahnede Cemal balıkçılık ticareti yapan asker arkadaşı Selahattin'le konuşurken Selahattin *“benim sizin oranın adetlerine pek aklım ermez. Yani, benim bildiğim bi kız kaçırmak. O da bu devirde kalmamıştır herhalde”* der. İstanbul Batılılar için görüldüğü gibi Türkiye'nin modern yüzüdür. Burada çağdışı bir mantık yok gibidir. Modern olana uyumlanmış İstanbul'a çağ dışılık reva görülmez. Fakat yine de İstanbul tam manasıyla modern bir kent görünümü kazanamamıştır.

Fotoğraf filminde, filmin ilk yarısının bir yol hikâyesi olması nedeniyle Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden, yollarından farklı görünümeler filmde yer bulur. Film İstanbul Esenler Otogarı'nda başlar. İstanbul boğaz köprüsünden geçiş görünür, ardından Harem Otogarı'na geçilir. Buradan yola çıktıktan sonra İstanbul'da gecekondulaşma bölgeleri, otobüs yol aldıkça modern siteler ve uzun bloklar görülür. Böylelikle İstanbul'un modern yüzü ve modern olmayan yüzü iç içe geçmiş bir şekilde sunulur. İstanbul'daki köprü, tünel gibi modern mimari görünümelerinin ardından yol boyunca ovalar, dağlık bölgeler göze çarpmaya başlar. İstanbul'dan çıktıktan sonra yollarda şeritler daralır. Yoldaki dinlenme tesisine ait tuvalet, lokanta gibi mekânların görünümeleri de düzensiz ve bakımsızdır. Filmde Ali'nin geldiği Diyarbakır'daki görünümeler de İstanbul'dakine benzer bir haldedir. Çoğunlukla tek veya iki katlı, düzensiz dizilmiş evler, çarpık bir yapılaşma görünür. Bu evlerin bir kısmı tuğlasıyla bırakılmış, dış cephesi yapılmamış vaziyettedir. Kamera belgeselci bir üslupla Diyarbakır'ın sokaklarında gündelik yaşama dair görünümeleri kayıt altına alır: At arabası, eşek süren bir çocuk, seyyar satıcılar, polis arabası, asker ve polis araçları, askeriyede talim yapan askerlerin görüntüsü. Diyarbakır'da karşılanan Ali bir adam tarafından eski taş evlerin olduğu bir sokağa götürülür. Bu sokakta kamera uzun bir süre

sabit bir şekilde kalır. Ali ve adam geldikten sonra sokaktaki hareketliliği gösterir. Ali bir kadınla birlikte çok dar olan bir sokağa yönelir. Sonuç olarak filmdeki Diyarbakır'ın sunumlarına bakıldığında da gösterişsiz, eski tip ve gelişmemiş bir mimari yapılanmanın olduğu görülür. Dağınık ve yoksul bir şehir görüntüsü vardır.

Güneşe Yolculuk filminde İstanbul'un iki görünümü yer bulur. Bunlardan biri, filmin dünyasında yalnızca uzaktan görülebilen modern siteler, boğaz köprüsü gibi yapıların olduğu İstanbul iken, diğer görünümde ise temel yaşam gereksinimlerini karşılamaktan uzak, izbe, metruk yapıların, gecekonduların olduğu İstanbul'dur. Filmin çoğunda da İstanbul'un modern yapılaşma görünümünden ziyade bu görünümleri ağırlıkla yer almaktadır.

Mehmet hanların olduğu bir bölgede tek göz odalı bir han odasında gündelik işlerle geçimini sağlayan gençlerle kalmaktadır. Tek göz odada dört-beş kişi birlikte yaşamaktadır. Bu oda badanasızdır, bakımsızdır. Yıkılmış çamaşırlar bu tek göz odanın içerisinde kurutulur. Odanın duvarlarında arabesk şarkıcıların posterleri vardır. Mutfak olarak ayrılan bölüm yine bu tek göz odanın içerisinde ve oldukça küçüktür. Tuvalet hanın biraz dışında ortak kullanılan, rutubetli, badanasız, çeşmesiz bir yapıya, hijyenik olmayan bir görünüme sahiptir. Mehmet sonraları Berzan'ın yaşadığı eve gitmek durumunda kalınca onun yaşadığı semtten görünüm de filmde yer bulur. Kalabalık bir minibüsle Berzan'ın evine doğru giderler. Yol boyunca eski kulübeler, depolar, metruk yapılar, yapımı bitmemiş ancak çalışan dükkânlar görülür. Minibüsün durduğu yerde eskimiş elektrik direkleri, su birikintisi etrafında yığılmış çöpler bulunur. Berzan ve Mehmet Berzan'ın evine girerken belediye tankerinin mahalleliye su dağıttığı görülür. Belediyenin buralara su şebekesini bile getirmediği, idarelik tankerlerle buraya uğradığı anlaşılır. Sokaklarında asfaltı olmayan, yapılaşması çarpık, medeniyetin henüz ulaşmadığı bir semttir burası. Berzan'ın evinde ise duvarlarda çatlaklar bulunur, pencereleri eskidir, duvarda resimler, def ve halı vardır. Berzan'ın evinde elektrik lambasıyla aydınlatma yetersiz görünür, gaz lambası da kullanılır. Filmde asgari geçim şartlarıyla hayatta kalmaya çalışan ana karakterlerin yaşadıkları ortamlar böyle iken, filmde karakterlerle, olay örgüsüyle bağlantısı olmayan çeşitli ortamlar da betimleyici bir üslupla sunulur. Berzan Mehmet'i bir işe sokmaya çalışır. Burada arkadaşına Mehmet'i işe alması için dil döker. Bu esnada camları kırık ve eski bir kumaş atölyesi; perdeleri pis, eski ve asılamamış bir depoda başını pet şişeyle yıkayan bir adam; plastik

oyuncak kamyonları poşetleyen iki kadın görülür, bu kadınlardan biri poşetlediği kamyonu arkasına doğru fırlatıp atar. Mehmet sonrasında burada tanıştığı Berzan'ın arkadaşı tarafından otoparkta görevlendirilir. Dolayısıyla burada gösterilen atölye ve çalışanlar modern olmayan çalışma ortamını ve çalışma biçimlerini yalnızca betimlemiş olur. Mehmet'in sonradan çalışacağı çöplükte de benzer bir ortam sergilemesi yapılır. İnekler, kediler, martılar çöpte beslenir. Çöpte atık ayıklayan insanlar görülür. Bu insanlar iş kıyafetleri olmadan, gündelik kıyafetleriyle, hijyenik olmayan şartlarda çalışmaktadırlar.

İstanbul'daki bu görüntülerin benzeri Urfa'da da kısmen görünür. Urfa otogarı girişinde boyaları dökülmüş bir kemer vardır. Otogar genel itibarıyla oldukça bakımsız, eskimiş bir haldedir. Otobüs park yerinde çukurlar, bunların içerisinde de çamurlarla kaplanmış bir görünüm vardır.

Hayaletler filminde İstanbul'da “Yeni Türkiye”yi inşa edeceğini söyleyen karakterlerin tarihi eserlere zarar vererek bunların kendi kendilerine yıkılmasını sağladıkları görülür. Yasalar gereği yıkılan veya yanan tarihi yapıların yerleri yeniden yapılaşmaya açılmaktadır. Bu nedenle filmde de kendi kendine yıkıldığı görülerek yok edilen tarihi binaların arazileri yeniden yapılaşmaya açılacaktır. Filmde Ela ve arkadaşı tarafından buralardaki yeniden yapılaşma ihalelerinin aynı firmaya verildiği tespit edilir. Radyoya sürekli olarak reklam veren şirket toplumsal belleğin bir parçası olan tarihi eserleri yok ederek modern yapılaşmanın önünü açar, buradaki ihaleleri kendisi alarak haksız kazanç sağlar. Ancak burada modern yapılaşma görünümünün altında rant, hile, açgözlülük, iki yüzlülük, entrika yer alır. Bu nedenle modern yapılaşma görünümleri bir kayıp hissi yaratır.

3.3.5. Doğu'nun Otantik ve Egzotik Görünümleri

Oryantalizm çerçevesinde değerlendirilecek kategorilerden sonuncusu Doğu'nun otantik ve egzotik görünümleridir. Batılı modern toplumlarda görülmeyen, Doğu'yu farklı, ayrıksı, öteki olarak imleyecek olan medenî olmayan âdetler, toplumsal ritüeller, kültürel temsiller, dini gelenekler ve temsillerin etnografik sunumları; mucizeye, kerametlere, hurafelere ve doğaüstüne inanma gibi unsurlar bu kategori altında filmlerde incelenecektir.

İki Şafak Arasında filminde Kadir'in lokumcuya gidip, buradan lokum aldığı sahnede Batılıların Türkiye ile ilişkilendirdiği otantik birtakım unsurlar görülür. Esmâ annesi ve babasıyla tanıştıracacağı buluşma için Kadir'den özellikle dünyaca ünlü olan Türk lokumundan almasını istemiştir. Kadir Esmâ'nın evine gitmeden önce lokumcuya gider. Bu sırada akşam vaktinin geldiğini betimleyen, Batılılar için Müslüman ülkelerdeki otantik bir deneyim olan ezanın okunduğu duyulur. Lokumcu müşterisine karşı samimi, ilgili ve misafirperver davranır. Kadir yaşadığı olayların can sıkıntısı üzerindeyken onun bu misafirperverliğine karşı mesafeli davranır, onun ısrarla ikram ettiği lokumdan almaz. Lokumcu ikramın geri çevrilmesinden rahatsız olur, *tatmadan seçme olmaz* diyerek Kadir'e bir tane lokum yedirir. İkram edilen geri çevrilmez, *helaldir*. Filmde izleyiciyi olayların kasvetinden uzaklaştırıp soluk almasını sağlayan bu sahnenin olay örgüsüne doğrudan katkısı bulunmazken, lokum, ezan, misafirperverlik gibi Türkiye'ye ilişkin otantik unsurların yer aldığı görülmektedir.

Mustang filminde Batılı seyirciler için otantik ve egzotik olarak adlandırılabilir çok sayıda geleneksel âdet yer almaktadır. Bu adetlerin etnografik sunumlarının yanı sıra filmde problematikleştirildiği de göze çarpmaktadır.

Kızlarını evlendirmek isteyen babaanneleri onlara bir örnek kahverengi kıyafetlerini giydirir, onları köy meydanına götürür. Pencereden bir erkek köyün ortasında yürüyen kızlara bakar, perdesini örter. Bir kadın da başını uzatmış, onları izler. Babaanne kahvenin önünde durur, kızlardan çeşmenin yanına gitmelerini ister. Böylelikle kızların bu kapalı toplumdaki görücüye çıkarma merasimi sergilenmiş olur. Kızlar gösteriştan uzak bir şekilde köy ahalisinin önünde gösterilir.

Zamanla eve görücüler gelmeye başlar. İlk görücü Sonay için gelmiştir. Babaannesini Sonay'ın çay servisini yapmasını ister. Onu misafirlere karşı över. Sonay babaannesini özel konuşma için çağırır, ona Ekin'i sevdiğini, eğer kendisini zorla evlendirmeye çalışırsa çılgın atacağını söyler. Babaannesini ise Ekin'in gelip onu istemesi halinde bu şartı kabul eder. Erkeklerle görüşülmesi için işin resmiyete bindirilmesi şarttır. Babaanne misafirlere Sonay'ın yerine Selma'yı sunar. Bu sırada eve getirilen Osman ile Selma yan yana oturtulur. Osman'ın annesi Osman'a *beğendin mi oğlum* diye sorar. Babaanne görücüye öyle sormamalarını söyler, gençler utanıyordur. Ancak birbirlerini tanıyacaklardır. Birbirlerine zamanla alışacakları temenni edilir. Babaanne

içeriden beyleri çağrılarını, bu işi bitirmelerini ister. Görücü kadın *hemen mi* diye sorar. Babaanne *neden olmasın*, der. Herhalde çocuklar birbirlerini beğenmişlerdir. Odaya erkekler gelince kadınlar kalkar, onlara yer verir. Nur ve Lale oturdukları yerden kalkmazlar. Erkekler gelince kalkıp onlara yer vermeleri gerektiğini bilemezler. Babaanne onlardan ivedilikle sandalye getirmelerini ister, misafirlere çaktırmadan onları kaldırır. Burada temsili gösterilen adetlere göre erkekle kadının yan yana getirilmesi yeterlidir ve hemen aralarında nişan yapılır. Birbirlerini tanıyarak konuşmaları doğru bulunmaz. Erkek tarafının da kız tarafının teklifine hemen olumlu cevap vermesiyle, onların da kız alımında aynı hassasiyetlere sahip olduğu görülür. Kadınların bu ilişkiye olur vermelerinin ardından erkeklerin gözleri önünde yüzüklerin takılması buradaki toplumun bir âdetidir.

Devamında düğünlere ilişkin adetlerin temsilleri peşi sıra tasvir edilir. Bu sahnelerde mümkün olduğunca geleneklerin otantik olarak sunumu yapılır. Kına gecesinde *Yüksek Yüksek Tepelere* adlı türkü söylenir. Genç kızlar bu türküyü söyleyerek ellerindeki mumlarla gelinlerin yanına gelirler. Gençler bu türkü eşliğinde başları kırmızı örtüyle kapanmış gelinlerin etrafında hafif bir tempoyla dönerler. Gelinlerin eline kına yakılır. Kızlar evde gelinlikleriyle beklerlerken korna çalarak arabalar gelir. Kızların duvaklarını takmaları istenir. Kızların duvakları takılırken dışarıda silahların atıldığı duyulur. Silah atma kimi yörelerde, genel itibarıyla erkeklerin havaya silah ateşlemesiyle gerçekleştirilen bir kutlama âdetidir. Silah atma ataerkilliğin ağır bastığı yörelerde bir tür erkeklik gösterisidir, düşmanını öldürme, kendini koruma aracı olan silah bulundurma aynı zamanda şiddete meyilli olmanın da bir göstergesidir. Bununla beraber silah barındırma, zımnî olarak, bir sorunun medeni-hukuki yollarla çözülemeyeceğine, gayri medeni olarak çözülebileceğine inancın da göstergesi sayılır. Filmdeki düğünlerde silah atma ritüelinin olması filmdeki toplumun da böyle bir toplum olduğuna işaret eder. Silah atmanın devamında kapıda misafirlere karşılanır. Damat tarafı içeri alınacakken babaanne kapıyı kapatır *kız evi naz evi derler, biz kızımızı o kadar kolay vermeyiz* diyerek kızları sandıkların üzerine oturtur, biraz zorluk çıkarmak ister. Sonay âdetlerdeki mantıksız yana dikkat çekerek babaannesine şimdi mi zorluk çıkardıklarını sorar, kapıyı açıp Ekin'in kucağına atlar. Aileler anlaşmış, yüzük takılmış damat gelini evden çıkarmaya akrabalarıyla gelmiştir. Kız tarafı da hazırlanmış, kız gelinliklerini giymiş, duvağını takmıştır. Buradan itibaren naz yapıp evden çıkmamak,

kızı kolay vermemek akıllıca bir tutum değildir. Ardından düğüne geçilir. Akşamleyin silahın seri bir şekilde gökyüzüne doğru ateşlendiği görülür.

Yine kimi yörelerde seküler modern hukukça belirtilmemiş, halk tarafından belirlenen kimi örfler de film de yer alır. Bunlardan birisi kanlı çarşafıdır. Yeni evlenen çiftin gerdeğe girdiği ilk gece ilişki sırasında kadının kanaması, kanadığını ispatlaması gerekir. Böylelikle kadının bekâretiyle kızın, kızın ailesinin namusluluğu kanıtlanır, bekâretinin kusursuz bir şekilde onu alan aileye geçmesi, kadını alan ailenin namus korumasını devam ettirmesi sağlanacaktır. Kadının ergenliğe girişiyle birlikte başlayan namus denetimi el değiştirerek devam edecektir. Filmde bu olay Selma'nın başına gelir. Osman ile gerdeğe girdikleri gece Selma kanamamıştır. Osman çarşafta kan izi arar. Annesi de kapıda Osman'dan çarşafı vermesini ister. Osman kan lekesi arar, bulamaz. Osman annesine *geliyoruz* der, Selma'ya bakar. Selma bakire olduğuna yemin eder. Osman Selma bakireyse kanın nerede olduğunu sorar. Selma bilmediğini söyler. Sonraki sahnede Osman'ın babası, annesi, Osman ve Selma hastaneye gelirler. Osman'ın annesi bugün akşam oğullarını evlendirdiklerini ve çarşafı göremediklerini söyler. Osman'ın babasının belindeki silah görünür. Danışmadaki görevli silaha bakar. Osman'ın babası bu mesele karşısında silahını gösterme gereği duyar. Bekâret kanını görememek namus meselesidir. Gerektiğinde kadını namusunu kirletmiş olduğu için vurmaktan çekinmeyecektir. Belki de kızın ailesini bile bakire olmayan bir kızı onlara verdikleri için vurabilecektir. Namus meselesi haline getirilen durumun silahla öldürerek temizlenebileceği inancı, yine, modern olmayan bir düşünce yapısına işaret eder. Eril tahakkümün kadınlar üzerinde korunup sürdürülebilmesi, buna leke getirilmemesi için şiddet araç olarak kullanılır, vahşetten çekinilmez. Hastanedeki muayenenin ardından Selma'nın bakire olduğu anlaşılır, onun vücudunun yapısı gereği kanama olmamıştır. Diğer yandan da modern tıpta basit bir uygulamayla gerçeklerin ortaya konduğu ortaya çıkar. Çarşafın kanlanmasıyla bekâretin ölçülebileceği gibi geleneksel, geri kalmış bir yöntem her zaman güvenilir sonuç vermemektedir.

Parçalanma filmi Türk ve İzlandalı ebeveynler arasındaki velayet davasına odaklanmış, bu vesileyle ülkelerin temsilcileri de filmde yer bulmuştur. Özellikle Türk olan Halil'in ülkesi ile ilişkilendirilmesini anlatan çok sayıda sahne görülür. Filmin önemli bir bölümü Türkiye'de geçer. Türkiye'de geçen sahnelerde çok sayıda otantik ve egzotik olarak ifade edilebilecek görünümlere yer verilmiştir. Filmin İzlanda'da geçen

sahnelerinde bile, Türkiye'yi betimleyen diyaloga ve göstergeye rastlanır. Bunlardan biri İzlanda polisinin Halil'i eşine uyguladığı şiddet nedeniyle karakola götürürken *burası İzlanda, Türkiye değil* diyerek uyarmasıdır. Her ne kadar iki farklı ulustan evlilik yapılarak bir aile kurulmuş ve yıllarca oralarda yaşanılmış olursa da yabancı ve öteki olma hali burada da devam etmektedir ve bir olay vesilesiyle kolaylıkla gün yüzüne çıkmaya gebedir. İzlanda'daki Türkiye ile ilgili diğer gösterge ise Halil'in yalnız olduğu bir vakit İzlanda toprağına diktiğı Türk bayrağıdır. Karlı bir tepe görüntüsüne ney sesi eşlik eder. Halil bu tepeye Türk bayrağını dikmiş, orada yalnız başına dolanmaktadır. İzlanda'da Türkiye'yi betimleyen bir diğer ayrıntı Halil'in kızları Sol'un kız kardeşinin evinde görmeye gittiğinde dinlediğı müziktir. İzlanda sokaklarında araba yol alırken arabada arabesk türündeki Bergen'in *Bırak Yakamı* adlı şarkısı çalar. Türkiye sahnelerinde de halkın arabesk müzik dinlediğı anlara yer verilecektir. Bu noktada Türkiye'nin, Türk'ün ney sesiyle betimlenmesi, arabesk müziğe yer verilerek halkın zevklerine değinilmesi de oryantalist bir nitelik taşımaktadır. Bu müzik türleri Batılıların bildiğı basmakalıp müzik-kültür ilişkilendirmesinin bir parçası olarak Türkiye'nin otantik görünümünü desteklemektedir.

Filmde Türkiye, Türklük üzerinden çok sayıda göstergeye özellikle Türkiye'deki sahnelerde yer verilirken İzlanda kimliğine, toplumuna, dinine, örf ve adetlerine, bayrağına ilişkin görüntülere yer verilmez. Film izleyen seyirci için İzlanda'nın tanıdık, bilindik, dolayısıyla keşfedilecek yanı bulunmayan bir ülke olduğu kabul edilmiş gibidir. Bu yüzden egzotik bir öteki olarak Türkiye'nin Batılı seyirci için çekildiğı izlenimini veren ayrıntılara çokça rastlanır. Bu sahnelerin bazılarının filmdeki olay örgüsüyle doğrudan bağlantısı yoktur.

Halil Türkiye'ye dönerken İzlanda'daki havalimanından ayrıldığı son planda kapı tipi metal dedektöründen geçer, yürüyen merdiven kullanır. Ardından Halil'in Türkiye'ye girişi ise büyükbaş hayvanların olduğu görüntüyle açılır. Modern tasarımla yapılmış, temiz, dedektör ve yürüyen merdiven gibi modern icatların olduğu ülkeden insan eli değmemiş, vahşi bir toprağı olduğu ülkeye geçiş yapılır. Devamında eski bir Ford Transit minibüsün içerisinde bir köyden geçerler. Bu esnada daha sonra filmde olay örgüsü için de bir işlevi olmayacak bir düğün sahnesi izlenir. Bir atın üzerinde başında kırmızı örtü olan, gelinlikler giymiş kadının yüzü görünmez. Arkasından davulla zurnayla bir grup insan oynayarak ata binmiş gelini takip eder. Geleneksel

Doğulu topluma ilişkin ritüellerin sergilenmesine de geniş yer verilir. Bir grup erkek camide namaz kılmaktadır. Hep birlikte secdeye eğilirler, doğrulurlar. Araya bir insert görüntü girer. Camide hocanın namaz kıldırması sesi duyulurken kuru dallar arasında minare görüntüsü, tilt ve hafif bir sağa pan ile kuru dalların ardında caminin görüntüsü görünür. Hoca minberden konuşmasını sürdürür. Cemaatin arasında Halil, kardeşi ve babası Hasan da görünür. Namaz bitince cemaat camiden dışarı çıkar, herkes bayramlaşır. Hemen dışarıda başka bir hoca dua okumaktadır. Yüksekçe bir noktaya çıkmış hocanın etrafında erkekler toplanmış avuçlarını açmışlardır. Hoca duasını bitirince herkes ellerini yüzüne sürer. Caminin yanında bütün erkekler sıraya dizilir, diğer grup erkekler ellerini uzatıp tokalaşarak bayramlaşır. Bu ritüellerin ayrıntılı bir şekilde filmde yer bulmasının, buna karşın İzlanda'daki Hristiyanlığın ritüellerine, ibadet biçimlerine, ibadethane sahnelerine değinilmemesinin oryantalist ifade eden bir yanı vardır. Bu durum oryantalist ressamın Müslümanların ibadetlerini resmettiği çalışmalarını hatırlatır, filmin de bu yöntemle, oryantalist bir bakışla çekildiğini gösterir. Esasen bu sahneler Halil'in nasıl bir toplumda yaşıyor olduğunu betimlemektedir. Şiddete meyilli, zorba, kızlarını ülkesine kaçırarak kendi kültüründe yetiştirecek ve onların beyinlerini yıkayacak olan Halil'in zihinsel yapısının nerelerde, nasıl şekillendiği betimlenmek isteniyor gibidir. Ve bu da geleneksel muhafazakâr Müslüman toplumda karşılığını bulur.

Oryantalist ressamın Türklerin gündelik yaşamlarını resmettiğini hatırlatan görünümlere de Halil'in köyünde yer verilir. Halil'in, sonradan Sivas'ta olduğunu anladığımız, köyünde günlük rutinler de gösterilir. Köy kahvesinde tavla oynayan köylüler, geleneksel yer sofrasında yemek yiyen aile, Halil'in babası Hasan'ın kasap dükkânında kurban parçalaması gibi rutinler filmde yer bulur. Bunların yanı sıra köydeki bir sahnede de köydeki toplumun muhafazakâr iktidarı desteklediğine atıf yapılır. Eşarp satan bir dükkânın sahne açılışında kamera sağa pan yapar. Kızlara eşarp bağlandığına geçiş yapılırken kameraya kısa bir an Refah Partisi'nin amblemi takılır. Kadınlar küçük kızlara eşarp alıp onları örterlerken fonda ney sesi duyulur.

Parçalanma filminde köyün görünümleri bu şekilde yer alırken İstanbul görünümleri de oryantalist bir perspektifte değerlendirilebilir. Halil İstanbul'da deri işine gireceğini babası Hasan'a söyler. Çocuklarının bizim geleneklerimize-göreneklerimize göre yetişmesi gerektiğini belirtir; önce Türkçe öğrenecekler

sonrasında İmam Hatip'te eğitim göreceklidir. Hasan Halil'e İstanbul'un çok pahalı ve çok kalabalık olduğunu söyler. Halil *gâvur ellerinde* başarmıştır ama burada işler başka türlü yürüyordur. Halil başarılı olacağına inanıyordur. Babası da Halil'i ona yardımcı olacak insanlarla tanıştıracaktır. Hasan'ın *gâvur elleri* nitelemesi *Müslüman olmayan* anlamının yanında *merhametsiz, acımasız* anlamlarını da içermektedir. *Gâvur* kelimesiyle Türk ve Müslüman olmayanın tehlikeli olarak nitelenmesine atıf yapar. Burada ötekileştirici bir söylem biçimi haline gelen *gâvur* kelimesi Hasan'ın ima ettiği İstanbul için hafif kalır gibidir. Çünkü İstanbul *gâvur ellerinden* daha çetin bir acımasızlığa sahiptir. Fakat Hasan Halil'i Şeyh ile tanıştırdıktan sonra Halil İstanbul'da söz sahibi olur, burayı yönetir hale gelir. Çünkü filmde İstanbul'u aslında yöneten tarikatlardır. Sol ile Lale gece arabada yol alırlarken bir grup sarıklı erkek ve çarşafly kadın görürler. Sol bu insanların kim olduklarını merak eder, onları korkunç bulduğunu dile getirir. Lale Sol'e şu an dinci bir bölgede bulunduklarını söyler. Bu esnada kalabalık bir grup çarşafly kadın ellerinde meşalelerle yürüyerek önlerinden geçer. Sol bu kalabalığın nereye gittiğini sorar, Lale onların dergâhlarına gittiğini anlatır. Sol Halil ve kızlarının burada yaşadığına inanamaz. Radikal İslamcıların mekânının İstanbul'da belirli bir bölgede olduğu Lale karakteriyle dile getirilse de Sol ve Fridrick'in Türkiye'deki mücadelelerinde camiler, cami avluları, ezanlar sıkça vurgulanır. İstanbul Eminönü Yeni Camii'nde ezan okunurken Fridrick avluya girer, avluda abdest alanları görür. Avluda başında ve omzunda kuş olan, önünde tavşan duran niyetçiği görür, ondan niyet satın alır. Sonraki sahnelerden birinde Sol pazaryerinde sigara içerken ezan okunduğu duyulur. Hemen sonraki sahnede kızları kaçıramayan Sol onlardan ayrılırken caminin minaresinden plan açılır. Sol caminin altında yürür, kızlarına benzeyen iki kapalı kız görür, birini çevirir, kendi kızı çıkmaz. Bunların dışında İstanbul'da seyyar poğaçacının arabasında ve Leyla'nın evinde arabesk melodileri, Halil'in sokağında kedi miyavlamaları, Sol ile Fridrick'in kaldığı otelin penceresinden duyulan oyun havaları, Leyla ile Sol Leyla'nın evinde otururlarken polis sirenleri ses kuşağında duyulur. Bu bakımdan İstanbul'a zevklerin, karmaşanın şehri olarak oryantalist bir çerçevede bakılabileceği söylenebilir.

Mutluluk filminde Türkiye'nin çeşitli otantik ve egzotik görünümüne yer verilir. Trenle yapılan yolculuk sahnelerinde ovalar, sarp kayalıklar ve tüneller görülür. İstanbul'un Haydarpaşa garı, Ayasofya Camii, martılar, Kız Kulesi, Galata Kulesi gibi

otantik İstanbul görünümünün yanında gecekondulu mahalleleri, otoban izbeleri yer alır. Özellikle İstanbul'a Haydarpaşa Garı'ndan gelindiğinde kartpostallık İstanbul görünümü Cemal ile Meryem'i karşılar. Meryem köyünde duyduğu köprüleri de görmek ister ancak hangi köprü olduğunu bilemez. Fakat İstanbul'un içerisine girdikçe gecekondulu semtlerini görünce hayal kırıklığı yaşar, buraların İstanbul olduğuna inanamaz. Buradaki yapılaşmayı, gettolaşmayı köyündeki yapılaşmadan çok farklı görmemiştir. Van'daki köy, İstanbul'un gecekonduları, otoban izbeleri genel itibariyle soğuk tonlarda renk kullanımlarıyla verilmiştir. Buna karşın filmin Ege'deki denizlerinde, kasabalarında geçen görünümüleri daha sıcak tonlarda sunulmuştur.

Mutluluk filminde egzotik sayılabilecek bir görünüm ise intiharın dinsel ritüelle birlikte uygulanmasıdır. Meryem'in analığı Döne Meryem'e namusunu temizlemesini nasıl yapacağını bilip bilmediğini sorar, Meryem biliyordur. Eğer Meryem'in kendisini asarsa Cennet'e gitme ihtimali vardır. Döne Meryem'i ikna etmek için böyle söylese de aslında intiharın Cennet'te yeri yoktur. Fakat namusu temizlemek için canına kıymanın Cennet'le ödüllendirilebileceği gibi dinle alakası olmayan bir inanca sahiptirler. Meryem önce abdest almalı, sonra kendisini asmalıdır. Sabahleyin Meryem halatı hazırlar, odunun üzerine çıkar, ipi kurar. Bir yandan da soluğu kesilir. Kelime-i Şehadet getirir, ipi boynuna geçirir. İki kere daha Kelime-i Şehadet getirir, analığı Döne'yi camdan kendisini izlerken görünce hırsıyla boynunu ipten çıkarır, oturur ve ağlar.

Bunların dışında Van'daki karakterlerin film boyunca aksanlı bir Türkçe ile konuştukları görülür. Kendi aralarındaki konuşmalarda dahi kendi yerel dillerini konuşmazlar. Burada kültürel bakımdan özcü bir yaklaşım sergilenmiş olunur.

Fotoğraf filminde Türklüğün egzotik adetlerinden biri olarak otogarda asker uğurlama ritüeline yer verilir. Otogara bir grup erkek kalabalığı omuzlarında bir genç getirirken slogan atar: *En büyük asker, bizim asker*. Kimisi Türk bayrağını üzerine sarmıştır kimisi de elinde bayrak sallamaktadır. Bu sloganları atarlarken onlara bir davul sesi eşlik eder. Omuzlarda taşınan genç kalabalık tarafından defalarca havaya atılıp indirilir. Davul eşliğinde sloganlar atılmaya devam eder: *Asker gidecek, geri gelecek*.

Güneşe Yolculuk filminde sabahleyin erken saatlerde Berzan seyyar kaset tezgâhını getirir, kurar. Açılan Kürtçe müzikle tezgâhın kurulduğu İstanbul Eminönü'ndeki hareketlilik belgeselci bir üslupla yansıtılmaya başlanır: Karşıdan

karşıya geçen bir vapur, balıkçılar, çöpçüler, bir yerden bir yere giden kapalı kadınlar, sakallı ve takkeli bir adam, balık ekmek yiyen insanlar, kasayla ekmek taşıyan işçi, seyyar tezgâhtan simit alan bir kadın, süpürge ve paspas satan bir seyyar satıcı, hamallar, havlu satan bir adam, seyyar tezgâhtan elbise seçen insanlar görülür. Filmin geçtiği İstanbul'un gündelik yaşamına oryantalist resimlerde olduğu gibi, mesafeli, gündelik yaşam telaşelerini gözlemleyici, özellikle seyyar satıcılara odaklanan ve tüm bunları kayıt altına alıcı bir yaklaşım görülür. Filmin ilerleyen anlarında durakta bekleyen ve konuşan insanlar, tramvayda seyahat eden kapalı kadınlar, su ve meşrubat satan çocuklar, kaldırıma oturmuş önündeki poşetlerde battaniye bulunan ekmek arası yiyecek yiyen kadınlar, demirci, tüpçü, kahvede kâğıt ve tavla oynayanlar, nargile içenler, çakmak satan bir çocuk, otobüste çay içen kaptanlar insert görüntü olarak anlatının içerisinde görülürler. Bununla beraber İstanbul'un Galata Köprüsü, Boğaz Köprüsü, boğazda gemi trafiği, Kız Kulesi, uçuşan martıları ve okunan ezanları da resmedilmektedir. İstanbul dışında, Anadolu'nun çeşitli noktalarından da görünümlere yer verilir. Urfa'da pamuk toplayan çocuk ve yetişkin kadın işçiler görünür; Mehmet arabasıyla mola verdiği bir anda yıkılmış bir köprü'nün olduğu bir vadiye bakan aileyle birlikte güzel manzarayı izler; Mehmet trenle yol alırken etrafta taş evler gösterilir.

Filmde otantik olanın görünümlerine ilişkin bir sahne yer alır. Berzan'ın evinde arkadaşı Şehmuz def çalar. Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde çokça kullanılan def aleti solo bir performansla çalınır, Berzan ile Mehmet def eşliğinde dans ederler. Berzan Mehmet'e nasıl bir tempoda dans etmesi gerektiğini söyler, onu motive eder. Böylelikle yerel bir enstrüman ile yerel dans figürünün sergilenmesi filmde yer bulur.

Filmde egzotik olarak nitelendirilebilecek özelliklerden biri bakılan kahve falıdır. Arzu'nun Sultanahmet'te çalıştığı çamaşırhanenin sahibi kadın yanında çalışan kızların kahve fallarına bakar. İçilmiş kahvenin tavelerine bakarak Arzu'ya bir horoz adağının olduğunu ve bunu mutlaka yerine getirmesi gerektiğini belirtir. Sonrasında falda uzun bir yol, bu yolun başında uzun boylu, yakışıklı bir adam görür. Bu adamın bu yola gideceğini anlatır. Arzu'nun arkadaşı faldaki adamın nereye gideceğini merak eder. Kadın bu bilginin yazmadığını söyler, devamında Arzu'nun bu yola onunla gitmemesini öğütler, onun güvenilir bir adam olmadığını ekler. Arzu birlikte mi gideceklerini sorar, kadın Arzu'ya onunla gitmemesi gerektiğini yineler. Bu sırada Mehmet dükkâna gelince

kadın faldaki adamın geldiğini söyler. Filmin devamında gelişen olaylara bakıldığında fal bakan kadının Mehmet'in uzun yola gideceğini bildiği söylenebilir. Mehmet Berzan'ın cenazesini İstanbul'dan Irak'ın sınırındaki Zorluç adlı köyüne götürüp burada defnetmek için yola çıkacaktır. Kahve falı, Batılının gözünde otantik addedilen kültürel özelliklerden biriyken, faldaki kehanetin gerçekleşmesiyle büyümlü Doğu imajını destekleyen bir boyut kazanır.

3.3.6. Bulguların Filmlere Göre Sınıflandırılması

Araştırma kapsamında ele alınan filmlerin ilgili kategorilerin hangilerinde değerlendirildiğine/değerlendirilmediğine ilişkin bilgiler Tablo 3.1'de özetlenmiştir.

Tablo 3.1. Filmlerin Kategorilere Göre Değerlendirilmesinin Özeti

KATEGORİLER FILMLER	Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmlerdeki Temsilleri	“Doğulu Despot”ın Filmlerdeki Görünümleri	Doğu'daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmlerdeki Görünümleri	Doğu'daki Yoksulluğun Filmlerdeki Görünümleri	Doğu'nun Otantik ve Egzotik Görünümleri
Güneşe Yolculuk	-	+	-	+	+
Parçalanma	+	+	+	-	+
Fotoğraf	-	+	-	+	+
Mutluluk	+	+	+	+	+
Yengeç Oyunu	+	+	+	-	-
Mustang	+	+	+	+	+
Hayaletler	+	+	+	+	-
İki Şafak Arasında	+	+	+	-	+

Buna göre *Mustang* ve *Mutluluk* filmleri bütün kategorilerde, *İki Şafak Arasında*, *Hayaletler* ve *Parçalanma* filmleri dörder kategoride, *Güneşe Yolculuk*, *Fotoğraf* ve *Yengeç Oyunu* filmleri üçer kategoride incelenebilmiştir.

Niteliksel içerik analizi yönteminde, niteliksel olarak yapılan incelemenin ardından örnekleme araştırma ile ilgili unsurların özetlendiği ikinci bir aşama bulunmaktadır. Böylelikle araştırma kategorileri çerçevesinde bulunan unsurlar anahtar

kavramlarla özetlenir. Çalışmanın bu bölümünde araştırma kapsamında elde edilen bulgular filmlere göre sınıflandırılarak özetlenecektir. Tablolarda kavramlar arasına konan X işareti ilgili kavramların araştırma örneklemindeki dramatik çatışmalarının var olduğunu özetler nitelikte kullanılan bir semboldür.

Tablo 3.2. Güneşe Yolculuk Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Oryantalizm Kategorileri	Karşıtlıklar ve Temsiller
“Doğulu Despot”’un Filmde Görünümleri	• Türkiye’deki yönetim anlayışının despotik olduğu vurgusu; görünmeyen despotun panoptikon gibi her yeri gözetlemesi ve kollarının her yere uzanması; • Hayalet despotun bulaştırıcı lanetine vurgu; • Despotla uyumlu olmayanın kayıp edilmesi; • Güvenlik güçlerinin çevirmeleri; • Polis ve askerler despotun kolları gibi çalışırlar, onun zorbaca politikalarının ve davranışının bir parçasıdır. Vatandaşa karşı sert, önyargılı, acımasız ve kaba bir dil kullanırlar; • Sistematiğe oturmamış kamu hizmeti; keyfiyet, rüşvet ve kaprisle yürür. Çürümüş, değişmemiş, gelişmemiş bir kamu hizmeti profili görülür; • Emniyet güçleri; ırkçı, çıkarıcı, işkenceci, acımasız ve alaycı; • Polis sorgulaması; etik, adalet, eşitlik, hukuk, hak ve özgürlükler dışında; keyfi, baskıcı, otoriter bir biçimde; • Tireli Mehmet’in Tireli olduğuna insanları inandıramaması üzerinden hem güvenlik güçleri nezdinde hem de toplumda ırkçılık iması; • Açlık grevleri meselesi üzerinden yönetimdeki adaletsizliklere, zorbalıklara ve anti-demokratik olana dikkat çekilir.
Doğu’daki Yoksulluğun Filmdeki Görünümleri	• İstanbul’un iki görünümü; modern ve modern olmayan bir arada. Ağırlıklı yoksulluk görünümü hakim; • Mehmet’in kaldığı hanın bakımsız tek göz odasında dört kişi bir arada kalır. Duvarlarda arabesk şarkıcıların posterleri görülür. Tuvalet bölümü ise rutubetli, badanasız, çeşmesiz; • Berzan’ın mahallesine giderken; yol boyunca eski kulübeler, depolar, metruk yapılar, yapımı bitmemiş ancak çalışan dükkânlar görülür. Minibüsün durduğu yerde eskimiş elektrik direkleri, su birikintisi etrafında yığılmış çöpler bulunur. Belediye tankeri mahalleliye su dağıtır. Sokaklarında asfaltı olmayan, yapılaşması çarpık, medeniyetin henüz ulaşmadığı bir semt; • Berzan’ın evi; duvarları çatlamış, pencereleri eskimiş bir ev; duvarda resimler, def ve halı görülür; • Modern olmayan atölye ve çalışma ortamları-koşulları; • Bakımsız, eskimiş Urfa otogarı.
Doğu’nun Otantik-Egzotik Görünümleri	• İstanbul’daki gündelik yaşamdaki hareketlilik oryantalist resimlerde olduğu gibi, mesafeli, gözlemleyici, belgeselci bir üslupla gösterilir; • İstanbul’un turistik görünümü, ezan okunması; • Anadolu’dan görünüm; • Yerel bir çalgı olan defin çalınması ve yerel figürlerle dans etme; • Kahve fahşının bakılması; falda görülenlerin doğru çıkması büyülü Doğu imajını destekleyen bir boyut kazanır.

Tablo 3.3. Parçalanma Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Oryantalizm Kategorileri	Karşıtlıklar ve Temsiller
Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmdeki Temsilleri	• Doğulu Türk ve Müslüman olarak Halil; şiddete meyilli, zorba, otoriter, medeni olmayan güvenilirmez, değersiz, yozlaşık, vicdansız, duygusal; • Müslümanlar; fanatik meczup, döneke, geri, kapalı; • Doğulu olarak Hasan; ahlakçı, gelenek-görenekçi; • Batılı olarak Sol; bireyselleşmiş, özgür, kılık ve din değiştirir gibi görünen.
Doğu'daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmde Görünümü	• Geleneksel muhafazakâr ataerkil Türk toplumu konumlandırması; • Kızların babasının diline, dinine ve örf ve adetlerine göre yetiştirilmesi gerektiği inancı; • Geleneksel Müslüman kadın yetiştirme sekansı; • Kapalı ve muhafazakâr yetiştirme biçiminin bir kayıp olarak yansımaları; • Geleneksel rol kalıplarına uygun hareket etmeyen kadına hakaret eden erkekler • İzlanda'da eşitlikçi cinsiyet anlayışı konumlandırması; • Batılı'nın Doğulu'nun şehvet düşkünlüğüne ilişkin önyargısı.
"Doğulu Despot"un Filmde Görünümleri	• Taşradan siyasal iktidara ulaşmanın yolu tarikatlardan geçer söylemi; • İlişkiler tanıdıklık üzerinden yürür, liyakatten ve ehliyetten söz edilemez; • Dinsel yapılanma yargıya hâkimdir; • Halil'in avukatı karşı tarafın korku ve sindirmeyle caydırılmasını olağan karşılar; • Güvenlik ve eğitim kurumlarının tarikatlarla-çıkar gruplarıyla ilişkisi, • Gerici, işbirlikçi eğitim kurumu müdürü; • Sivil toplum hareketleri İzlanda'da var, Türkiye'de yok. Demokrasi despotun kolları tarafından sarılmış; • Türkiye'deki davalarda rüşvet, politik bağlantıların etkili olduğu Türk Avukat tarafından dile getirilerek dikkat çekilir.
Doğu'nun Otantik-Egzotik Görünümleri	• Türkiye'nin, Türk'ün fondaki ney sesiyle betimlenmesi; • İzlanda'da Halil'in radyosunda ve Türkiye'de çeşitli yerlerde çalan arabesk müzik, Batılıların Türkiye özelindeki müzik-kültür ilişkilendirmesinin bir yansıması; • Mekanlar arası geçiş; Modern İzlanda X Vahşi Türkiye kesmesi; • Vahşi doğa betimlemesi; • Düğün merasimi; • Bayram namazı ve bayramlaşma merasimi; • Türkiye'deki gündelik yaşam ve Müslüman ibadeti görüntülerinin oryantalist ressamların resmetme biçimiyle benzerlik taşıması; • Radikal İslamcılarının betimlenmesi; • Cami, cami avluları, ezanlar filmde sıkça yer bulur; • Cami avlusundaki niyetçi; • İstanbul'da arabesk melodileri, kedi miyavlamaları, oyun havaları, polis sirenleri İstanbul'un zevklerin ve karmaşanın şehri olduğu görüşünü pekiştirir.

Tablo 3.4. Fotoğraf Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Oryantalizm Kategorileri	Karşıtlıklar ve Temsiller
“Doğulu Despot”un Filmde Görünümleri	• Türk imgesi despotlukla, vahşilikle, insan haklarını hiçe saymakla, otoriterlikle, şiddete meyillilikle ve kabalıkla tanımlanır; • Türklüğün barbarlıkla, acımasızlıkla, vahşilikle, zorbalıkla, vicdansızlıkla, medeni olmayanla ilişkilendirildiği, bu anlayışın değişmeyeceğinin ve gelişmeyeceğinin vurgulanması; • Türklük ideolojisinin uzantılarının her yerde hüküm sürdüğü betimlemesi; • Despotun devletin ideolojik ve baskıcı aygıtlarla öznelere biçimlendirmesine vurgu; medya ve ordu; • Türkiye’deki iç meselelere dikkat çekilir; Çelik Harekâtı ve Gazi Mahallesi Olayları; • Güvenlik güçlerinin medyadaki görünüm biçimleri; polisin müdahale görüntüleri, askerlerin operasyon görüntüleri; • Anti-demokratik, diyalogdan uzak, insan haklarının gözetilmediği uygulamaların meşrulaştırıldığı; • Üstten ve sert bir dil kullanan askerler, medeni olmayan öğretim biçimleri; • Vatandaşa karşı otoriter, irrasyonel, keyfî uygulamalar yapan güvenlik güçleri; • Kamu hizmetinde olağanlaştırılan şehvet düşkünlüğü ve ensest; • Güvenlik güçlerinin sıklıkla yol çevirmeleri; • Diyaloga inanmayan, medeni olmayan, şiddete meyilli, acımasız, demokrasinin, hak ve özgürlüklerin bilincinde olmayan, özgür düşünce üretmeyen bir toplum düşüncesi; • Batılı değerlerin bu topraklarda anlam ifade etmediği vurgusu.
Doğu’daki Yoksulluğun Filmdeki Görünümleri	• İstanbul’un modern yüzü ve modern olmayan yüzü iç içe geçmiş bir vaziyette görülür; • Yoldaki dinlenme tesisine ait tuvalet, lokanta gibi mekânların görünümü de düzensiz ve bakımsız bir haldedir; • Diyarbakır’da çoğunlukla düzensiz dizilmiş evler, çarpık bir yapılaşma; tek veya iki katlı, gösterişsiz, eski tip ve gelişmemiş bir mimari yapılanmanın olduğu görülür. Dağınık ve yoksul bir şehir görüntüsü vardır.
Doğu’nun Otantik-Egzotik Görünümleri	• Asker uğurlama merasimi.

Tablo 3.5. Mutluluk Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Oryantalizm Kategorileri	Karşıtlıklar ve Temsiller
Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmdeki Temsilleri	• Doğulu karakter özellikleri; Ali Rıza ve Döne merhametsiz, vicdansız, vahşi, otoriter, yalancı, iki yüzlü, kurnaz, entrikacı; • Arı Masumiyet Meryem; • Okutulmayan ve keşif bilinci toplumu tarafından bastırılan Meryem; • Çocuksu, cahil Doğulular olarak Meryem ile Cemal; • Cahil kalmayı toplumun kaderi olarak gören Cemal modern olanla temas edememiş; • Örf ve adet kurallarının Doğulu toplumda baskınlığı; bireyselleşememiş, otoriter, sorgulama yok, koşulsuz itaat var; • Kapalı toplumda töre kuralları işliyor, neden-sonuç ilişkisi, sorgulama yok; • Töreleri işleten Doğuların vahşi olarak temsili; • Değişmemiş, gelişmemiş toplum vurgusu; • Batılı karakter özellikleri; İrfan olgun, mantıklı, rasyonel; yanı sıra Batılı varoluş sancıları çekiyor; • Batılı karakter Doğulu karakterleri Batı'nın perspektifinde değiştiriyor, dönüştürüyor, böylelikle onlara özgürlüklerini kazandırıyor.
Doğu'daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmde Görünümü	• Tecavüz, ensest; • Namus davası; • Doğulu erkek; ensest, şehvet düşkün, acımasız, vahşi; • Doğulu toplumda katı kadınlık ve erkeklik rolleri; • Doğulu toplumda kadının erkeğe hizmet ve namus koruma kaderi; • Toplumdaki namus meselesinin meşruiyetini dinden alıyor gibi görünmesi; • Namusunu kirleten kadına hakaretler eden erkekler; • Namus bekçisi, töreleri işleten erkekler; • Batılı erkek X Doğulu erkek; • Batılı değerler anlayışına sahip erkek İrfan; eşitlikçi ilişki kurabilen, şehvet düşkün olmayan, namus meselesi gibi değerleri olmayan.
“Doğulu Despot”ın Filmde Görünümleri	• Meryem'in vatandaşlık kimliği yok; • Batı'nın kazanımları olan vatandaşlık ve bireysel hak ve özgürlükler anlayışı halkta ve kamuda bile karşılık bulamamış; • Kamu hizmetinin köye ulaşmadığı, halka uzak kaldığı; • Kamu kurumlarında işlerin tanıdıklıkla yürümesi, istisnai durumlara özel sistematik bir kolaylık sağlanmadığı iması.
Doğu'daki Yoksulluğun Filmdeki Görünümleri	• Düzensiz, üslupsuz, çarpık yapılaşan Van köyü; • İstanbul'da iki görünüm var; biri turistik bölgeler, diğeri otoban izbeleri ve gecekondu mahalleleri; • İstanbul'daki gecekondu bahçesi ve mutfağının betimlenmesi; • Yakup'un arabesk zevkinin betimlenmesi.
Doğu'nun Otantik-Egzotik Görünümleri	• Trenle yapılan yolculuk sahnelerinde ovalar, sarp kayalıklar ve tüneller resmedilir; • İstanbul'un Haydarpaşa garı, Ayasofya Camii, martıları, Kız Kulesi, Galata Kulesi gibi otantik görünümleri yer alır; • Van'daki köy, İstanbul'un gecekonduları, otoban izbeleri genel itibarıyla soğuk tonlarda renk kullanımlarıyla verilmiştir X Ege'deki denizde, kasabalarda geçen sahneler daha sıcak tonlarda sunulmuştur; • İntiharın dinsel ritüelle birlikte uygulanması; • Yerel dillerini konuşmayan yerliler.

Tablo 3.6. Yengeç Oyunu Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Oryantalizm Kategorileri	Karşıtlıklar ve Temsiller
Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmdeki Temsilleri	- Batılı bir kurum olan üniversite filmde modern ve özgür bir kurum olarak sunulur. Dersler agorada yapılır, burasının agora olduğu vurgulanır; - Batılı birey özellikleri taşıyan Asya; özgür, korkusuz, sorgulamacı, akılcı, kuşkucu; - Asya'nın öğrencileri arasındaki arkadaşlık ilişkileri eşit, saygılı ve medenî. Tartışmada bile birbirlerine karşı medeni ve saygılılar. Modern kurumda modern eğitim ile medeni olana evrilmişler; şiddet, zorbalık, vahşilik yok; - Doğulu karakter özellikleri; mantıksız, irrasyonel, zorba; - Toplumdaki genel kanıların değişmesini istemeyen kapalı toplum temsili; - Modern yöntemlerle gerçekleştirilen bilimsel araştırmanın kapalı toplum tarafından reddi; - Değişmeyen, değişmeyecek toplum söylemi vurgusu.
Doğu'daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmde Görünümü	- Şehvet düşkünü, vahşi, zorba Doğulu olarak Yengeç Salih; - Namus denetimi; - Toplumda söz sahibi olan erkeklerin sağduyu haline gelmiş yargıları; - Toplumdaki şehvet düşkünlüğünün yaygınlığının üniversitede vurgulanması; - Bugünün toplumundaki sorunların Osmanlı'daki gerileme dönemiyle ilişkilendirilmesi; - Gelenekselci aile X Modern genç; - Batılı erkek X Doğulu erkek; - Batılı değerler anlayışına sahip Asya kardeşi Songül'ün evlilik dışı doğacak çocuğunu kendi inisiyatifiyle doğurması taraftarıdır; - Kapalı olan geleneksel toplumların modernin perspektifiyle değişmeye ihtiyacının olduğu söylemi; - Kadın cinselliğine ilişkin modern kurumda üretilen fikirlerin toplum nazarında karşılığı yoktur söylemi; - Modern erkeklik anlayışı olumlanır; eşitlikçi, olgun. Modern erkek şehvet düşkünü, zorba, vahşi değildir.
“Doğulu Despot”ın Filmde Görünümleri	- Adalet, nüfus ve emniyet kurumları geri kalmış, değişmemiş, gelişmemiş, gayri medeni anlayışın koruyucusu gibi çalışırlar; - Kılı kırk yaran bürokrasi vurgusu; - Tembel, keyfiyetle iş yapan, işi yokuşa süren, uyuşuk, kayıtsız, zorba, kibirli kamu görevlileri. Hukuksuzluğun, eşitsizliğin, adaletsizliğin kol gezdiği, çürümüş, demokratik olmayan despotik yapılar vurgusu; - Belirli çıkar-sermaye grupları ile işbirliği yapan yozlaşık kurumlar; - Yargı kurumu yerleşik bir kabulün sorgulanmasında otoriter, anti-demokratik, işlemez vaziyette iken bunu sorgulayanlara karşı ivedilikle çalışır; - Avrupa kurumları işleyişi X Türkiye kurumları işleyişi.

Tablo 3.7. Mustang Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Oryantalizm Kategorileri	Karşıtlıklar ve Temsiller
Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmdeki Temsilleri	• Doğulu karakter özellikleri; Şiddete meyilli, zorba, döneke, korkak, aciz, anti demokratik, despot, kaderci, irrasyonel, vicdansız, cahil; • Kadere ve kadınlık kaderine inanan Babaanne; • Geleneksel olanı sürdürme; kuşkuçuluk, mantıksallık, sorgulama gibi rasyonel düşünme özelliği yok; • Rasyonel X İrrasyonel; • Gelenekçi X Yeniliğe açık; • Modern olan eğitilmiş X Modern olmayan eğitimsiz; • Modern eğitim X Geleneksel eğitim; • Modern X Modern olmayan; • Bilimsel X Bilimselliğe dayanmayan; • İdealize edilen öğretmen Dilek modern olanı temsil ediyor; • Doğuluların değişmediği ve değişmeyeceği söylemi.
Doğu'daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmde Görünümü	• Muhafazakar büyükler X Muhafazakar olmayan gençler; • Ataerkil toplum X Ataerkil olmayan toplum; • Modern olmayan toplumda öğrenilmiş ve uygulanan cinsiyet rolleri; • Geleneksel toplumdaki ev kadınlığı X Modern toplumda çalışan kadın; • Geleneksel kadınlık rolü eğitimi sekansı; • Katı ahlak anlayışı; • Yoldan çıkaran kadın anlayışı; • Gerici, çağdışı zihniyete sahip kapalı karakter; • Namus denetimi; • Erken yaşta evlilik; • Erkek egemen toplumla uyumlu, ikinci plandaki kadın temsilleri; • Cinsel istismar-ensest; • Şehvet düşkünü Doğulu erkek; • Erkeğin cinsel istismarının üzerini sessizce örten iki yüzlü, erkek egemen anlayışla uyumlu Babaanne; • Doğu erotizmi izleği.
“Doğulu Despot”ın Filmde Görünümleri	• Aile büyükleri tarafından gençlere uygulanan ev hapsi; • Temel hak ve özgürlük kısıtlamaları; modern iletişim ve eğitim aygıtlarından uzak tutulma; • Modern eğitim hakkının geleneksel muhafazakâr aile tarafından engellenmesi; • Geleneksel X Modern; • Everyday I'm Çapulung ve #Direniş Gezi ile güncel politik olana atıf; • Siyasal iktidar ve egemen söylem görünümleri; • Siyasal iktidarın söyleminin filmdeki geleneksel muhafazakâr ailenin dünya görüşüyle örtüşmesi; • Geleneksel toplumsal yapının tutuculuğu, katı ahlak anlayışı İslam ile ilişkilendirilir; • Film dinsel olanı problematikleştirir, seküler olanı önerir.
Doğu'daki Yoksulluğun Filmdeki Görünümleri	• Açık hava hapishanesine dönen köy ortamı manevi yoksulluk hissiyatı verir; • Köydeki küçük meydan, dar-idarelik yollar, eski minibüs ve pikaplara karşılık; • Kurtuluşun mekanı olarak modern İstanbul; kalabalık, çok şeritli asfalt yollar, yeni belediye otobüsleri.
Doğu'nun Otantik-Egzotik Görünümleri	• Bekâret testi olarak kanlı çarşaf; • Kız isteme merasimi; • Kına merasimi; • Düğün merasimi;

Tablo 3.7. (Devamı)

	• Cenaze merasimi; • Kızları görücüye çıkarma merasimi; • Silah atma gibi gayri medeni adetler; • Geleneksel adetlerin problematikleştirilmesi.
--	--

Tablo 3.8. Hayaletler Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Oryantalizm Kategorileri	Karşıtlıklar ve Temsiller
Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmdeki Temsilleri	• Batılı birey modeli; Didem ve Ela. Didem; bireyselleşmiş, özgür, rasyonel. Ela; eğitilmiş, ehil, rasyonel, sorgulamacı, seküler; • Doğulu karakter özellikleri; ahlaksız, zorba, irrasyonel, kurnaz, modernleşmemiş zihniyet; • Müslüman Türk Raşit; cahil, işbirlikçi, fırsatçı, kurnaz; • Batılı X Doğulu; • Modern X Modern olmayan; • Kurumsallaşan Doğulular kamusal alana hâkim; • Suriyeli çocuk büyüyünce mücahit olacağını söylüyor; şiddete eğilimli ve barbar Doğulu yetiştirme zihniyetine vurgu; • Batılılaşmamış, geleneksel değerlerin çemberinde tıkanmış kalmış Türkiye vurgusu.
Doğu'daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmde Görünümü	• Geleneksel muhafazakâr ataerkil değerlerle uyumlu olmayan kadın karakterlerin sözle, şiddetle, baskıyla cezalandırılması; • Muhafazakâr olmayan kadınların zorbalıkla, şiddetle cezalandırılması Doğulu zihniyet tarafından sağduyu olarak görülür; • Ataerkil değerler sistemiyle uyumlu hale getirilmiş ve sistemin koruyuculuğunu gönüllü olarak yapan Doğulu kadınlar; • Doğulu kadın X Batılı kadın; • Namus değeri söylemi; • Doğulu değerler düzenini sorgulayan ve buna tepki gösteren Batılı değerle sahip kadınlar; • Doğulu Müslüman erkek şehvet düşkünlüğüne yatkın; • Kuir erkek karakterler geleneksel erkek karakter modeline göre daha güvenilir bir profil çizmekte.
“Doğulu Despot”ın Filmde Görünümleri	• Baskıcı yönetimin uzantısı olarak polisler filmin hemen tüm mekânlarında görülürler, yollarda sıklıkla çevirme yaparlar; • Güvenlik güçleri vatandaşlara eşitlik ilkesini gözeterek adil ve demokratik bir biçimde davranmazlar, güvenlik kurumu belirli grupların güdümündedir; • Çalışmayan, gelişmeyen ve değişmeyen adalet sistemi vurgusu; • Kadınlara yönelik ayrımcı ve adaletsiz yargı vurgusu; • Batılı değerleri benimseyenlerce sivil toplum bilinci kabul görmüş; Batılı değerleri benimsememişlerce sivil toplum eylemi bölücülük ve ortalığı karıştırmak olarak nitelendirilir, amacı ve işlevi kavranamamıştır; • Yönetim kriz durumunda rasyonel, mantıklı, neden-sonuç ilişkilerinin gözetildiği bir yönetim anlayışından uzaktır. Süreci entrika, yalan, ikiyüzlülükle ve paranoya geliştirerek yönetir; • Geri kalmış, çağdışı, çürümüş bir yönetim anlayışı betimlemesi; • Güncel sosyolojik konunun ele alınması; Suriyeli göçmen meselesi.
Doğu'daki Yoksulluğun Filmdeki Görünümleri	• Rant, hile, açgözlülük, ikiyüzlülük, entrika ile kurulan modern yapılaşma kayıp hissi yaratır.

Tablo 3.9. İki Şafak Arasında Filminin Oryantalizm Kategorilerine Göre Değerlendirilmesi

Oryantalizm Kategorileri	Karşıtlıklar ve Temsiller
Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmdeki Temsilleri	• Batılı karakter özellikleri; mantıklı, ehil, nazik, olgun, kuşkucu; • Batılı karakter özellikleri gösteren Kadir; Modern toplumdaki etik, insan hakları, işçi hakları gibi kazanımların bilincinde; • Doğulu karakter özellikleri; entrikacı, bireyselleşememiş, cahil, kaderci, gayri medeni, gelenekçi, modernleşemeyen, kurnaz, sinsî; • Doğulu aile toplulukçu kültür; • Arı masumiyet; Serpil; • Vahşi Mahmut X Medenî Kadir; • Çocuksu Mahmut X Olgun Kadir; • Cahil Halil X Ehil Kadir; • Batılı Kadir X Doğulu Aile; • Hukuk X Hukuksuzluk; • Hukuk X Ahlak; • Açıklık X Sinsilik; • Vicdan X Vicdansızlık; • Rasyonellik X İrrasyonellik; • Akılcılık X Duygusalılık; • Modern X Modern Olmayan; • Modern Hukuk X Kan Parası; • Doğu'nun ve Doğulu'nun değişmeyeceği söylemi.
Doğu'daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmde Görünümü	• İlişkilerde geleneksel örf ve adetleri önemseyen, bunu namus olarak tanımlayan geleneksel kültür; • Erkek egemen toplumda suskun, ikinci plandaki kadın temsilleri; • Geleneksel muhafazakâr toplumda kadının rolü; sadık eş, annelik, bakıcılık; • Batılı değerlere sahip karakterin kadın-erkek ilişkilerinde eşitlikçi ve modern anlayış; • Muhafazakar büyükler X Muhafazakar aile değerlerine saygı gösteren ancak bu yapının kurallarını ihlal eden gençler; • Ataerkil aileler X Ataerkil olamayan gençler.
“Doğulu Despot”un Filmde Görünümleri	• Sermaye sahipleriyle işbirliği yapan doktorlar; • Hasta hakları ihlali; • Meslek etiği ihlali; • İnsan hakları ihlali; • Yozlaşmış, gayri medeni kurum olarak hastane temsili.
Doğu'nun Otantik-Egzotik Görünümleri	• Türk lokumu; • Ezan sesi; • Misafirperver esnaf temsili.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

“Avrupa Film Fonlarından Destek Alan Türk Filmlerinin Oryantalizm Bağlamında Değerlendirilmesi” başlıklı bu çalışmada çeşitli Avrupalı fonlardan yapım destekleri alan ve uluslararası festivallerde gösterilen ve/veya ödül alan filmlerde tarihsel süreçte oryantalizmle ilişkilendirilebilecek unsurların ortaya konulabilmesi amacıyla araştırma için seçilen örnekleme niteliksel içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. Araştırma için belirlenen beş ana kategori içerdikleri unsurlarla beraber bahsi geçen filmlerde incelenmiştir. Her yöntemde olduğu gibi, niteliksel içerik analizinin de avantajlı ve dezavantajlı yanları bulunmaktadır. Niteliksel içerik analizi ele alınan örnekleme ayrıntılı bir şekilde açıklama, anlama, kuramla ilgili anahtar kavramlara ulaşma gibi avantajlara sahip iken; verilerin niceliksel olarak irdelenememesi, bundan dolayı araştırma kapsamında bakılan unsurların görülme sıklıklarına sayısal olarak ulaşılabilmesi gibi dezavantajlara sahiptir. Bu çalışma araştırma kapsamında seçilen örnekleme oryantalizmle ilişkin unsurların tespit edilmesine odaklandığından; bahsedilen filmlerin Avrupa’da ve Türkiye’de izleyiciler tarafından nasıl alımlandığı, izleyicilerin Türkiye’ye ilişkin, öncesinde Avrupa merkezci bir bakış açısına sahip olup olmadığı, filmi izleyince Türkiye hakkında görüşlerinin olumlanıp olumlanmadığı, değişip değişmediği gibi izleyicilerin filmde etki düzeylerine ilişkin bilgiler yer almamaktadır. Bu araştırma için, Said’in *Oryantalizm* adlı çalışmasına yöneltilen, Said’in tezini kanıtlaması için teziyle ilişkin eserleri cımbızla seçip bir araya getirdiği, örneklemin doğrusal bir şekilde okunmasına yol açtığı ve aralarında bir ilişki olduğunu iddia ettiği eleştirileri dile getirilebilir. Fakat sinemamızda bazı imgelerin tekrarlandığı, bunların benzer manalarda kullanıldığı ve aralarında bir ilişkiden söz edilebileceği de su götürmezdir. Nitekim araştırma kapsamında seçilen örneklemin yapım yılları olan 1999, 2001, 2007, 2009, 2015, 2020 ve 2021 arasında, Said’in belirttiği gibi, oryantalist temsiller bağlamında metinlerarası bir bağlantı kurulabilmektedir. Böylelikle “Avrupalı film fonlarından destek alan ve uluslararası film festivali döngüsüne giren Türk filmlerinde tarihsel süreçte oryantalizmde Doğu ile ilişkilendirilen basmakalıp temsiller var mıdır?” araştırma sorusu yanıt bulmuş olmaktadır. Bununla beraber, daha önce de söz edildiği gibi yapılan ön araştırmada, Avrupalı film fonlarından yapım desteği alan her filmde oryantalist unsurların görülmediği belirtilmelidir. Bu çalışmada, ayrıca, bulgularan oryantalist

temsillerin gerçekte olmadığını, bunların bir hayal ürünü olduğu öne sürmek, bunların yanlışlığını, çarpıklığını ispatlamak amaçlanmamıştır. Bilakis oryantalizm kategorilerinde yer alan kimi unsurların Türkiye’de sıklıkla görülebileceği iddiasını geçerleyebilecek çok örnek bulunabilir. Dikkat çekilmesi istenen nokta, Said’in (2016) dediği gibi, bu temsillerin Doğu’nun tam da böyle bir yer olduğu görüşünü pekiştirmesi ve aynı temsillerin yeniden üretilmesinin Doğu’nun değişmediği, değişmeyeceği söylemini sanatsal düzlemde kanıtlar bir nitelik haline gelmesidir. Bu çalışma özelinde yalnızca Batı tahayyülündeki Doğulu imajlarının Avrupalı fonlarla desteklenen Türk filmlerinde görülebileceğinin kanıtlanması amaçlanmıştır.

“Avrupalı film fonlarından destek alan ve uluslararası film festivali döngüsüne giren Türk filmlerinde oryantalizmle ilişkili hangi unsurlar ağırlıklı olarak görülmektedir?”, araştırma sorusuna yanıt olarak şunlar söylenebilir:

Geleneksel Doğulu Karakterlerin Filmlerdeki Temsilleri başlıklı kategoride Batılı ve Doğulu birey karakteristik özellikleri temsilleri filmlerde belirgin bir biçimde yer almaktadır. Batılı karakter özellikleri olan; mantıklı, ehil, nazık, olgun, kuşkucu, özgür, korkusuz, sorgulamacı, akılcı, rasyonel, bireyselleşmiş, eğitilmiş, seküler, yeniliğe açık, medenî gibi unsurlar ile Doğulu karakter unsurları olan; mantıksız, irrasyonel, zorba, şiddete meyilli, otoriter, medeni olmayan, güvenilmez, değersiz, yozlaşık, vicdansız, merhametsiz, duygusal, entrikacı, bireyselleşememiş, cahil, kaderci, gayri medeni, gelenekçi, modernleşemeyen, kurnaz, sinsî, entrikacı, döneke, korkak, aciz, anti demokratik, despot, ahlaksız, ahlakçı, gelenekçi, vahşi, ikiyüzlü, çocuksu, cahil gibi unsurlar filmlerde görülmektedir. Bu karakter özelliklerine bakıldığında, Batılı karakter özelliklerinin Doğulu karakter özelliklerine göre olumlu olarak konumlandırıldıkları söylenebilir. Filmlerde Doğulu ve Batılı karakterler özelliklerinin dramatik çatışmalarının ardından ortaya çıkan söylemlere bakıldığında bu önerme doğrulanır. Doğulu karakterlere atfedilen bu basmakalıp özellikler geleneksel toplumla ve bu toplumun değerleriyle ilişkilendirilip problematik halini almakta ve geleneksel olanı olumsuzlayan bir tavır sergilenmekte, bunun yerine modern olanın özellikleri olumlanmakta ve önerilmektedir. Ancak bu tutum filmlerde genel itibarıyla başarıya ulaşamaz. Doğulu toplumlar modern olandan mahrum olarak geri kalmışlardır, değişmemiş, gelişmemişlerdir ve modernle temas etmelerinin ardından da değişmemiş, dönüşmemişlerdir (*İki Şafak Arasında, Yengeç Oyunu, Mustang*). Batılı değerlerle

temas eden ve bu değerleri kabullenen bireyler bazında kişisel kurtuluş gerçekleşebilecektir (*Mustang, Yengeç Oyunu, Mutluluk*). Batılı değerler ise modern eğitim yoluyla edinilebilmektedir. Modern eğitim özgürleştirici bir araçtır (*Mustang, Yengeç Oyunu, Mutluluk*). Modern eğitim kurumunun tedrisatından geçmiş kişiler modern toplumdaki hukuk, etik, vatandaşlık, insan hakları, işçi hakları gibi kazanımların bilincinde (*İki Şafak Arasında, Hayaletler, Mustang*); arkadaşlık ilişkilerinde, tartışmalarında eşit, saygılı ve medenîdirler (*Hayaletler, Mutluluk, Yengeç Oyunu, Mustang*); modern eğitim onları şiddet, zorbalık ve vahşilik gibi medeni olmayan karakter özelliklerinden arındırmış (*Yengeç Oyunu, Mutluluk, İki Şafak Arasında*), onlara rasyonalite, kuşkuculuk, sorgulamacılık, ehillik, olgunluk, açıklık gibi özellikler kazandırmıştır (*Hayaletler, Mutluluk, Yengeç Oyunu, İki Şafak Arasında*). Buna karşılık olarak, modern eğitim almamış karakterlerin geleneksel olanı aile bireylerinden ve toplumundan öğrendiği görülmektedir. Bu eğitimi almış karakterlerde ise geleneksel olanı sürdürme anlayışı hâkimdir; rasyonalite, kuşkuculuk, mantıksallık, sorgulama, yeniliğe açık olma, bilimsel bilgi edinme gibi özellikler yoktur. Bu nedenle bilimselliğe dayanmayan adetlerle bilgi edinme yoluna giderler (*Mustang*), dine sığınır (Parçalanma), bilimsel olanı kabul etmezler ve toplumdaki genel kanıların değişmesini istemezler (*Yengeç Oyunu*), modern toplum kazanımlarının bilincinde değillerdir; modern hukuk, insan hakları, işçi hakları, demokrasi, sivil toplum kuruluşu gibi değerler onların nazarında bir anlam ifade etmez (*Hayaletler, İki Şafak Arasında, Yengeç Oyunu, Mutluluk, Parçalanma*). Onlar hukuksuzluğa yeltenerek (*İki Şafak Arasında*), öldürerek (*Mutluluk*), korkutup sindirerek (*Yengeç Oyunu, Parçalanma*), şiddet göstererek (*Mustang, Hayaletler*), yani gayri medenî bir biçimde davranma yolunu seçmektedirler. Bu toplumda yaşayanlar dahi kendi toplumunun cahil kalmasını kaderi olarak görmektedir (*Mutluluk*). Bununla beraber Müslüman karakterlerin de Doğulu karakterler özellikleriyle ilişkilendirildiği ve bir sorunsal haline getirildiği görülür (*Yengeç Oyunu, Parçalanma, Hayaletler*). Bu karakterler ellerinde tespih taşırlar (*Parçalanma, Mutluluk*), fanatik, meczup, döneke, duygusal, şiddete meyilli (*Parçalanma*), cahil, işbirlikçi, fırsatçı, kurnaz (*Hayaletler*), entrikacı (*Mutluluk, Yengeç Oyunu*) gibi unsurlara sahiptirler. Bunun yanında geleneksel toplumsal yapının tutuculuğunun, katı ahlak anlayışının İslam ile ilişkilendirilmesine (*Mustang*), namus gibi toplumsal pratiklerin meşruiyetini dinden alıyor gibi görüldüğüne (*Mutluluk*) atıf

yapılır. Ayrıca radikal İslamcılar öne çıkarılarak betimlenir ve bunun korkunçluğu Batılı ana karakter tarafından dile getirilir (*Parçalanma*). Bu verilerden yola çıkarak, Said'in “şarkiyatçılığa dolaysızca yansıyan” (2016: 36) şeklinde ifade ettiği Batı'daki İslam karşıtı yaygın önyargı özelliklerinin filmlerde görüldüğü söylenebilir. Böylelikle filmlerde dinsel olan zımnen problematikleştirilir ve seküler olan önerilir.

“Doğulu Despot”un *Filmlerdeki Görünümleri* başlıklı kategoride Türkiye’de, Batı düşüncesini ve modern yönetim anlayışını oluşturan etik, adalet, eşitlik, birey, kişi hak ve özgürlükleri, hukuk, demokrasi gibi uygulamaların yokluğu; yönetimin despot olduğuna ilişkin anti-demokratik yönetim, otorite, zulmetme, acımasızlık, zorbalık, işkence, vahşet, hukuksuzluk, adaletsizlik, eşitsizlik, baskı gibi despotik uygulamaların görüntüleri ele alınmıştır. Bu bağlamda; Türkiye’deki yönetim anlayışının despotik olduğu (*Güneşe Yolculuk, Fotoğraf, Hayaletler*), yönetimin anti-demokratik olduğu, diyalogdan uzak ve insan haklarını gözetmediği (*Güneşe Yolculuk, Fotoğraf*), Batılı değerlerin bu yönetim anlayışında bir anlam ifade etmediği (*Fotoğraf*), sivil toplum bilincinden yoksun (*Parçalanma, Hayaletler*), yönetimin geri kalmış, çağdışı ve çürümüş bir sistemle yürütüldüğü (*Hayaletler*), belirli çıkar-sermaye gruplarıyla kamu kurumlarının işbirliği yaptığı (*İki Şafak Arasında, Yengeç Oyunu, Parçalanma*), adalet sisteminin çalışmadığı, gelişmediği ve değişmediği (*Hayaletler, Güneşe Yolculuk, Fotoğraf, Yengeç Oyunu, Parçalanma*), Doğulu zihniyetin kurumsallaşarak kamusal alana hâkim olduğu ve geri kalmış, değişmemiş, gelişmemiş gayri medeni anlayışın koruyuculuğunu bu kurumlar aracılığıyla yaptığı (*Yengeç Oyunu, Hayaletler, Parçalanma*), güvenlik güçlerinin vatandaşlara eşitlik ilkesini gözeterek adil ve demokratik bir biçimde davranmadığı (*Hayaletler, Yengeç Oyunu*) filmlerde vurgulanmıştır. Bununla beraber despotizmin çürümüşlüğü, gelişmeyen, değişmeyen, geri yapılar olduğunun bir göstergesi olarak basmakalıp Doğulu özelliklere sahip kamu görevlilerinin temsilleri ve güncel politik olaylarda anti-demokratik olana doğrudan veya dolaylı olarak atıf yapılması filmlerde görülmüştür. Hasta hakları, insan hakları ve meslek etiği ihlali yapan doktorlar (*İki Şafak Arasında*); tembel, işini keyfiyetle yürüten, işi yokuşa süren, uyuşuk, kayıtsız, zorba, kibirli (*Yengeç Oyunu, Güneşe Yolculuk*), Batı’nın kazanımları olan vatandaşlık ve bireysel hak ve özgürlükler anlayışını edinmemiş ve kamu hizmetlerini halka ulaştıramayan (*Mutluluk*) memurlar; korku ve sindirme politikalarını kullanan, entrika kuran, sinsi avukatlar (*Parçalanma,*

İki Şafak Arasında); despotun kolları gibi filmin hemen tüm mekânlarına uzanan, yollarda sıklıkla çevirmeler yapan (*Hayaletler, Güneşe Yolculuk, Fotoğraf*), vatandaşa karşı otoriter, irrasyonel, keyfi uygulamalar sergileyen, sert, önyargılı, acımasız ve kaba bir dil kullanan, buna karşın ehil olmayan (*Hayaletler, Güneşe Yolculuk, Fotoğraf*) güvenlik güçleri temsilleri filmlerde yer almıştır. Bunların yanı sıra Türkiye’de işlerin, ilişkilerin tanıdıklık üzerinden yürüdüğü (*Parçalanma, Mutluluk*), yargı süreçlerinde rüşvet ve politik bağlantıların etkili olduğu (*Parçalanma*), Avrupa’da bu şekilde uygulamaların ve bürokrasinin olmadığı (*Yengeç Oyunu*) iddiaları da filmlerde görülmüştür. Randall Halle (2018)’in *yeni oryantalizm* kavramını açıklarken bahsettiği ve *Güneşe Yolculuk* filmini de dahil ederek verdiği örnekte olduğu gibi, Avrupalı fonlardan destek alan filmlerde güncel politik konuların veya bununla ilgili çağrışımların yer aldığı görülür. Filmlerde Avrupa kamuoyunda bilinen ve tartışma konusu haline getirilen, Türkiye’nin iç meseleleriyle ilişkili toplumsal olayların filmlerin konusu haline geldiği (*Parçalanma*) veya bu olaylara çağrışım yapan unsurlara filmlerde yer verildiği (*Mustang, Güneşe Yolculuk, Fotoğraf, Hayaletler*) tespit edilmiştir. 1999 yılında yapılan *Paramparça* filmi Türk kamuoyuna “İzlandalı Anne” davası olarak yansıyan, İzlanda’da ve Avrupa genelinde de yankı bulan bir velayet davası konu edinilmiştir. Bu filmin kamuoyunun dikkatini bu davaya çekme ve kamuoyunu etkileme potansiyelinin olması, yapımına destek bulmasında bir etken olabileceği bahsedilen bağlamda düşünülebilir. Bunun dışında; 2001’de yapılan *Fotoğraf* filminde, yakın bir tarih olan 1995’teki Çelik Harekâtı adlı askeri operasyonları ve Gazi Mahallesi olayları yer bulmuştur. 2015’te yapılan *Mustang* filminde 2013 yılındaki Gezi Parkı Olayları’na atıf yapıldığı, siyasal iktidar mensuplarının yakın zamandaki söylemlerine yer verildiği; 2020 yılında yapımı tamamlanan *Hayaletler* filminde Türkiye’deki Suriyeli göçmenler meselesine değinildiği görülmektedir.

Doğu’daki Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Filmlerdeki Görünümleri başlıklı kategoride Batılı değerler anlayışı olan eşitlikçi, paylaşımcı cinsiyet rolleri, farklı cinsel kimlik tanımlamaları, reşit yaşta yasal erişkin evliliği gibi unsurların dışında olan; Doğu toplumları ile ilişkilendirilen erkek egemen toplum yapısı, gelenekçi katı cinsiyet rolleri, eşit olmayan kadın-erkek ilişkileri, Doğu’nun şehvet yatağı olduğu söylemi, şehvet düşkünü erkekler, geleneklerle ilişkilendirilen töre ve namus anlayışı,

erken yaşıta evlilik gibi unsurların filmlerde yer aldığı görülmüştür. Batılı değerlere sahip karakterler kadın-erkek ilişkilerinde eşitlikçi ve modern anlayışa sahip (*İki Şafak Arasında, Yengeç Oyunu, Parçalanma, Mutluluk, Hayaletler, Mustang*); zorba, vahşi, şehvet düşkününü özelliklerinden arınmış (*Yengeç Oyunu, Hayaletler, Mutluluk*), namus meselesi gibi Doğulu töreleri umursamayan (*Mutluluk, Hayaletler*), evlilik dışı ilişkiyi (*Yengeç Oyunu, Hayaletler*) ve farklı cinsel kimlik tercihlerini özgür, bireysel tercih olarak gören (*Hayaletler*) özelliklere sahiptirler. Buna karşın, Doğulu değerlere sahip toplum temsillerinde gelenekler kadın-erkek rollerini katı bir biçimde belirlemiştir (*İki Şafak Arasında, Mustang, Mutluluk, Yengeç Oyunu, Hayaletler*). Doğulu toplum muhafazakâr ataerkil olarak konumlandırılmış (*Mutluluk, Yengeç Oyunu, Parçalanma, İki Şafak Arasında*), toplumda söz sahibi olan erkeklerin yargıları sağduyu haline gelmiş (*Yengeç Oyunu, Mutluluk*); kadınların erkeğin diline, dinine, örf ve adetlerine göre yetiştirilmesi ve bu anlayış doğrultusunda biçimlendirilmesi gerektiği inancı uygun görülmüş (*Parçalanma*) hatta kadınları geleneksel rol kalıplarına uygun yetiştirme sahnelerine filmlerde yer verilmiştir (*Parçalanma, Mustang*). Bu rol kalıplarında kadına uygun görülen roller; ev kadınlığı (*Mustang*), sadık eş, annelik, bakıcılık (*İki Şafak Arasında*), erkek egemen toplumla uyumlu olma ve bu toplumun gönüllü koruyuculuğunu yapma (*İki Şafak Arasında, Mustang, Hayaletler*) olarak sıralanabilir. Aile büyükleri gençlere nazaran daha muhafazakâr, gelenekselci ve ataerkildirler (*Yengeç Oyunu, Mustang, İki Şafak Arasında*). Doğulu toplumlarda namus önemli bir değerdir (*Mustang, Mutluluk, Yengeç Oyunu, Hayaletler, İki Şafak Arasında*). Kadınların yoldan çıkaran olabilecekleri ima edilir, bu yüzden erken yaşıta evlendirilmeye zorlanırlar (*Mustang*), namusunu korumak onlar için bir kaderdir (*Mutluluk*). Erkekler ise namus bekçisidir (*Mustang, Mutluluk, Yengeç Oyunu, Hayaletler*), namusuna sahip çıkmak için töreleri işletmek gerekirse bunu yapmak zorundadırlar (*Mutluluk*). Bu anlayışlara karşılık olarak, bu düzeni sorgulayan ve buna tepki gösteren Batılı karakter özellikleri taşıyan kadınlar da vardır (*Hayaletler, Yengeç Oyunu*). Fakat onların ürettiği fikirlerin toplum nazarında bir karşılığı yoktur (*Yengeç Oyunu*), hatta bu değerlerle uyumlu olmayan kimseler sözle, şiddetle ve baskıyla cezalandırılabilirler (*Mustang, Parçalanma, Mutluluk, Hayaletler*). Bu da Doğulu toplumda sağduyu olarak görülür (*Hayaletler, Mutluluk*). Bunların yanı sıra filmlerde Doğulu erkeklerin şehvet düşkününü oldukları görülür (*Mustang, Yengeç Oyunu,*

Mutluluk, Hayaletler). Doğulu erkekler cinsel istismar uygularlar (*Mustang, Mutluluk*), yahut uygulayacak potansiyele haiz görülürler (*Parçalanma*). Bunun toplumda yaygın olarak görülen bir sorun olduğuna işaret edilir (*Yengeç Oyunu*). Bunların yanı sıra Doğu erotizmi izleğinin de bir filmde (*Mustang*) bulgulandığı belirtilmelidir. Bu kategoriyle ilgili son olarak; Batılı değerlerle Doğulu değerlere sahip erkeklerin (*Yengeç Oyunu, Mutluluk*) ve kadınların (*Yengeç Oyunu, Hayaletler*) filmlerde karşı karşıya geldikleri, Batılı değerlere sahip erkeklerin ve kadınların temsillerinin olumlandığı söylenebilir.

Doğu'daki Yoksulluğun Filmlerdeki Görünümleri başlıklı kategori Ross'un (2011), Hubert Bals Fund özelinde öne sürdüğü, "üçüncü dünya" veya "gelişen ulus" estetiği özellikleri gösteren filmlerdeki "yoksulluk pornosu" olarak adlandırılan, ülkedeki yoksulluk koşullarının vurgulanmasına ve sınırlı kaynaklar üzerine inşa edilen sosyal yapıların resmedilmesine yol açan boyutu gözetilerek oluşturulmuştur. "Üçüncü Dünya" vurgusunun Batı-dışındaki sinemacılar tarafından üretilmesi oryantalist bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle Doğu'nun geri kalmış, medeniyetten uzak, az gelişmiş, fakir kalmış, dağınık, yoksul, bu yüzden bağımlı ve desteğe muhtaç görünen, Batılılaşmamış temsilleri çalışmada ele alınmıştır. Araştırma örnekleminde bu kategoriye ilişkin bulguların diğer kategorilerdeki bulgular kadar ağırlıklı olmadığı söylenebilir. Bu kategoriye ilişkin bulgulara bakıldığında İstanbul'un Anadolu'nun diğer illerine kıyasla iki görünümünün olduğundan söz edilebilir. İstanbul'un bir yüzünde turistik bölgelerin çekici görünümüleri (*Mutluluk, Güneşe Yolculuk*), modern yapılaşma (*Hayaletler*), çok şeritli asfalt yollar (*Mustang*) bulunurken diğer yüzünde gecekondulu mahalleleri, otoban izbeleri (*Mutluluk*), çarpık yapılaşma (*Fotoğraf*), modern olmayan atölye ve çalışma ortamları-koşulları, temel yapılaşma hizmetlerinin ulaşmadığı semtleri (*Güneşe Yolculuk*), bakımsız, eski hanları ve evleri (*Mutluluk, Güneşe Yolculuk*) görülmektedir. İstanbul'un bu ikili görünümü *Mutluluk, Fotoğraf, Güneşe Yolculuk, Hayaletler* filmlerinde bir arada yer alır. Filmlerde Anadolu'da bahsi geçen yoksulluk unsurlarının görünümüleri ağırlıklı olarak yer almaktadır. Dar-idarelik yolları, eski minibüs ve pikapların yer aldığı Karadeniz köyü (*Mustang*); düzensiz, üslupsuz, çarpık yapılaşan Van köyü (*Mutluluk*); çarpık yapılaşma, gelişmemiş mimari, dağınık ve yoksul bir şehir görüntüsü sunan Diyarbakır merkezi (*Fotoğraf*); bakımsız, eskimiş Urfa otogarı (*Güneşe Yolculuk*); şehirlerarasında bulunan eskimiş, bakımsız dinlenme tesisi (*Fotoğraf*) filmlerde görülen unsurlardır.

Doğu'nun Otantik ve Egzotik Görünümleri kategorisinde ise Batılı modern toplumlarda görülmeyen, Doğu'yu farklı, ayrıksı, öteki olarak imleyecek olan medenî olmayan âdetler, toplumsal ritüeller, kültürel temsiller, dini gelenekler ve temsillerin etnografik sunumları; mucizeye, kerametlere, hurafelere ve doğaüstüne inanma gibi unsurlar filmlerde incelenmiştir. *Güneşe Yolculuk* ve *Parçalanma* filmlerinde, bir dönem oryantalist resim modasında olduğu gibi, Türkiye'deki gündelik yaşam ve ibadet görünümüne mesafeli, gözlemleyici, belgeleyici bir üslupla yaklaşıldığı bulgulanmıştır. Filmlerde doğrudan olay örgüsüyle ilgili olmayan, toplumsal ritüellerin, kültürel temsillerin, dini geleneklerin etnografik bir biçimde betimlenmesi oryantalist bir üslupla toplumu resmetmeyle benzer bir yöntemin kullanıldığını göstermektedir. Filmlerde yerel örf ve adetlerin betimlenmiş olduğu da görülmektedir; kızları görücüye çıkarma, kız isteme, kına (*Mustang*), düğün (*Parçalanma*, *Mustang*), asker uğurlama (*Fotoğraf*), cenaze (*Mustang*) merasimleri; Müslüman ülkeyi betimleyen ezan seslerinin fonda duyulması (*İki Şafak Arasında*, *Güneşe Yolculuk*, *Parçalanma*), cami, cami avluları, minare planları (*Parçalanma*, *Güneşe Yolculuk*), bayram namazı ve bayramlaşma merasimi (*Parçalanma*) filmlerde bulgulanmıştır. Bunlarla birlikte, filmlerde Batılı'nın zihninde Türkiye'yi çağrıştıran ve Batılı seyircilere göz kırpan kimi otantik unsurlara da yer verildiği görülmektedir; Türk lokumu, misafirperver esnaf (*İki Şafak Arasında*), niyetçi (*Parçalanma*), kahve falı (*Güneşe Yolculuk*), Türkiye'nin ve Türk'ün fonda ney sesiyle betimlenmesi (*Parçalanma*), yerel çalgı ve yerel dans figürlerinin gösterilmesi (*Güneşe Yolculuk*), Türklerin arabesk müzik zevkine vurgu yapılması (*Güneşe Yolculuk*, *Parçalanma*, *Mutluluk*) bunlardandır. Türkiye'de medenî olmayan, egzotik görünen, kimi yörelerle ilişkilendirilen geleneksel unsurlar da betimlenir ve bunlar problematikleştirilir; bekâret testi olarak kanlı çarşaf, silah atma gibi kapalı geleneksel toplumla ilişkilendirilen gayri medenî adetler (*Mustang*), geleneksel Doğulu toplumdaki intiharın dinsel ritüelle birlikte uygulanması (*Mutluluk*) bu unsurlardandır. Filmlerde ayrıca İstanbul'un ve Anadolu'nun çeşitli noktalarındaki otantik görünümüleri yer bulur. İstanbul'un Haydarpaşa garı, Ayasofya Camii, Kız Kulesi, Galata Kulesi (*Mutluluk*), martıları, boğazı (*Güneşe Yolculuk*) gibi turistik görünümüne odaklanan; ses kuşağındaki arabesk melodileri, kedi miyavlamaları, oyun havaları, polis sirenleri ile İstanbul'u zevklerin ve karmaşanın şehri olarak sunan (*Parçalanma*); Anadolu'da ise ovaları, sarp kayalıkları, tünelleri, yazlık bölgeleri

(*Mutluluk*), Güneydoğu bölgesinden manzaraları (*Güneşe Yolculuk*, *Fotoğraf*) betimleyen unsurlara filmlerde rastlanılmıştır. Bu kategori ile ilgili son olarak bakılan kahve falında görülenlerin doğru çıkmasının büyümlü Doğu imajını destekleyen bir boyut kazandırdığını (*Güneşe Yolculuk*) belirtmek gerekmektedir.

Tarihsel süreçte Batılı bakış açılarını betimleyen unsurların araştırma örnekleminde bulgulanması çeşitli Avrupa film fonlarından yapım desteği alan Türk filmlerinde oryantalizmin görünümünün yer aldığını ortaya koymaktadır. Farklı Avrupalı fonlardan yapım desteği alan sinemacılar self oryantalist bir perspektifte Türkiye’yi filme almışlardır. Bu bakımdan bu çalışmanın Eurimages destekli filmlerde self oryantalizm bulgusu saptayan çalışmalarla (Diker, 2015; Turan, 2020) benzer bir sonuca ulaştığı belirtilebilir. Bununla beraber Amerikan sinemasında Türkler özelinde görülen oryantalizm imajlarıyla bu çalışmadan elde edilen bulguların da (Scognamillo, 2006; Türk ve Şahinoğlu, 2018; Fidan, 2021; Söylemez ve Göktürk, 2021) paralellik gösterdiği söylenebilir.

“Avrupalı film fonlarından destek alan ve uluslararası film festivali döngüsüne giren Türk filmlerindeki oryantalist söylemde Türkiye ile ilgili olarak nasıl bir ülke imajı çizilmektedir?” araştırma sorusuna yanıt olarak şunlar söylenebilir: Türkiye Batılılaşma sürecini tamamlayamamış, geleneksel Doğulu toplum yapısını halen korumakta ve bu anlayış toplumun genelinde yaygın olarak görülmektedir. Kısmen de olsa Batılılaşmış karakterlere, görünümlere sahip Türkiye’nin Batılı anlayış ekseninde değişmeye, dönüşmeye ve gelişmeye ihtiyacı vardır. Ancak çoğunluğu oluşturan Doğulu toplum zihniyeti buna hazır değildir. Bununla beraber Türkiye’deki yönetim anlayışı da Doğulu toplum zihniyeti taşımakta; Batı’nın kazanımları olan, Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türkiye’de kurumsal Batılılaşma politikaları ile uygulanmaya başlanan demokrasi, insan hakları, vatandaşlık bilinci, kişi hak ve özgürlükleri, eşitlik, etik, adalet, bağımsız hukuk gibi kazanımlar göz ardı edilmektedir. Yine filmlerdeki görünümlerden yola çıkarak, Batılı değerler ışığında arzu edilen değişmeyi, dönüşmeyi gerçekleştiremeyen Türkiye’nin genel olarak, siyasi ve toplumsal zeminde iptidai olanın hüküm sürmesinden dolayı, gelişmemiş, bu nedenle tarihsel ilerleme çizgisinin gerisinde kalan ve değişmesi pek mümkün görünmeyen bir ülke imajına sahip olduğu ileri sürülebilir.

Avrupalı fonlardan yapım desteği alan Batı-dışı yapımların anlatılarının Batı perspektifinde şekillendirdiğine ilişkin bulgulara rastlanmakla birlikte, Eurimages gibi kimi fonların öncelikle yerel fonlardan yapım desteği almasını şart koşması başka bir tartışmayı gün yüzüne çıkarmaktadır. Türkiye’de başlıca yerel fon olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın verdiği yapım destekleri bulunmaktadır. Bu araştırma kapsamında ele alınan *Yengeç Oyunu*, *Mustang* ve *İki Şafak Arasında* filmleri yapımı için Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan yapım desteği almışlardır. Bu araştırmaya dâhil edilmemiş çok sayıda filmin de başlıca desteği öncelikle Türkiye’den aldığı düşünülünce, oryantalizm perspektifinde değerlendirilen filmlerin devlet desteği ile gerçekleştirildiği de öne sürülebilmektedir. Bu durumda bu tür çalışmalarda devletin verdiği yapım desteğinin göz ardı edilmesi iki yoruma kapı açar; bakanlık desteğini veren kurul anlatıların oryantalist perspektifte olmasını önemsememekte yahut oryantalist anlatıların öncelikle devlet desteğiyle verilmesi, Batı’ya sorumluluk yüklemek için kasten göz ardı edilmektedir. Kuşkusuz çoğu zaman ilk adımlarını atmaya başlayan bir film projesi için yerel fon desteği hayati bir önem taşır. Uluslararası festivallerde boy gösteren Türkiye yapımı filmlerin pek çoğu Türkiye’de devlet desteği de almıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı yapım destekleri filmlerin bütçesinin %50’sine kadar destek vermektedir. Bu da film yapımı için azımsanacak bir rakam değildir. Bu konuda yapılan çalışmalarda Avrupa film fonlarına aktif bir rol verilirken yerel fonların da bu bağlamda tartışmaya dâhil edilmesi gerekmektedir. Bununla beraber Avrupalı fonlarından yapım desteği alan filmleri konu edinen çalışmaların zımnen geleneksel olanı savunucu, politik eleştiriye savuşturan, filmlerde tam olarak nasıl bir görünüm sunulması gerektiğini söylemeyen ama bunu sezdirenen, film üretiminin belirli bir kalıpta yapılmasını arzu eden yanları da bulunmaktadır.

Avrupa’nın küresel film pazarında önemli bir dağıtım ve pazarlama döngüsü kurması Batı-dışında üretilen alternatif filmlerin bu yolla dağıtımı için cezbedici bir özelliğe sahiptir. Bu noktada Türkiye’de alternatif film üretiminin ve dağıtımının destekleneceği kanalların sayıca artması, Avrupa’daki yerel fon desteklerinin Türkiye’de de yaygınlaşması bu sektörde istihdamı da arttıracak, çeşitli bölgelerin filmler yoluyla tanıtımı için de faydalı olacaktır. Kuşkusuz yerel fonların da egemen anlatıların karşısında bir tavır içerisinde olabilecekleri, belirli ideolojik tutumlara sahip anlatıların bu yerel fonlarca teşvik edilebileceği, böylelikle sinemacıların yerel fonların

kıskacında kendilerini ve sinemalarını şekillendirme zorunluluğuyla karşı karşıya kalabileceği ihtimali de bulunmaktadır.

Türk sinemasında oryantalizm konusu ile ilgili olarak bundan sonra yapılabilecek çalışmalar için öneriler şunlar olabilir:

- Avrupa film fonlarının verdiği yapım desteklerinin oryantalizm bağlamında tartışılmasına daha kapsamlı bakabilmek için niceliksel içerik analizi yöntemiyle belirli bir fona veya araştırma evreninin tamamına yönelik gerek konusal gerekse içeriksel bağlamda bütünsel bir inceleme yapılabilir.
- Bu araştırma kapsamında çalışılmamış bir yöntem olan, oryantalizm görünümlerinin yer aldığı filmleri seyredenler için alımlama çalışmaları yapılabilir. Türkiye hakkında oryantalist bakış açısına sahip olan ve olmayan izleyici gruplarının filmleri izledikten sonra Türkiye’ye ilişkin oryantalist bakış açılarını pekiştirip pekiştirmedikleri veya kazanıp kazanmadıkları, filmlerin bunlarda ne düzeyde bir etkiye sahip oldukları araştırılabilir. Benzer şekilde, “Türkiye hakkında hiçbir fikri olmayan izleyiciler bu filmleri izlemelerinin ardından Türkiye hakkında nasıl bir imaja sahip olmuşlardır” sorusuna yanıt aranabilir.
- Avrupa film fonlarından yapım desteği alan diğer ülkelerin filmlerinin içeriklerine yönelik bir araştırma ve bu araştırmanın aynı şekilde üretilen Türk filmlerinin içerikleriyle karşılaştırmalı incelemesi, Avrupa film fonlarının Batı-dışındaki ulusal sinemaların içeriklerine olan etki biçimlerinin araştırılması için gerçekleştirilebilir.
- Auteur yönetmenler özelinde oryantalizm çalışmaları gerçekleştirilebilir.
- 1970’lerde ve 1980’lerde uluslararası film festivallerine katılan ve ülkede anti-ulusalcı olarak nitelendirilen filmlerin oryantalizm bağlamında incelenmesi yapılabilir.
- Popüler filmlerde oryantalizm unsurlarının görünürlüğünü ele alan çalışmalar yürütülebilir.

Sonuç olarak, çeşitli Avrupa film fonlarından yararlanan ve uluslararası festival döngüsüne katılan, bu araştırma kapsamına dahil edilen filmlerde oryantalizme ilişkilerin görünümlerin yer aldığı, farklı yıllarda yapımı gerçekleştirilen bu filmler

arasında oryantalizme ilişkin basmakalıp temsillerin metinlerarası boyutta görüldüğü, oryantalist temsil biçimlerinin filmler yoluyla bir oryantalist söylem biçimine dönüştüğü kanıtlanmaktadır.



KAYNAKLAR

- Abdlmelik, E. (1998). “Krizdeki Oryantalizm”. *Krizdeki Oryantalizm: Eleştiriler* (ss. 7-47) içinde. İstanbul: Yöneliş.
- Abisel, N. (2017). *Popüler Sinema ve Film Türleri*. Ankara: De Ki.
- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema* (3. Basım). Ankara: De Ki.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması zerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Ahıska, M. (2010). “şarkiyatçılık/Garbiyatçılık: Modernliğin Çıkmaı”. Müge Gürsoy Sökmen, Başak Ertür (Haz.), *Barbarları Beklerken* (ss. 187-209). içinde. İstanbul: Metis.
- Ak, K. G. (2020). *Güncel Sanat Pratiklerinde İçselleştirilmiş Oryantalizm Bağlamında Rıza ve Zor*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Aka, H. B. ve Nişancı, E. (2015). “Neo-Oryantalizm ve Orta Doğu’yu Anlamak”, *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (9), 9-26.
- Akser, M. (Yaz 2012). “Türkiye’de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı”, *Panorama Khas*, 7, 36-39.
- Akser, M. (2018). “Halit Refiğ ve Türkiye’de Ulusal Sinemanın Kurumsal Temelleri”, *Panorama Khas*, 26, 61-64.
- Akpınar, E. (2009). *10 Yönetmen ve Türk Sineması* (2. Basım). İstanbul: Hayat Et.
- Alatlı, A. (2019). “‘Doğu-Batı’ İçi Boş Bir Tasnif” *Doğu Batı Dergisi*, 2 (7.Basım), 95-98.
- Alca, A. N. (2016). *Hollywood Filmlerinde Oryantalizmin Yeniden retimi*. (Yüksek Lisans Tezi). Karabük: Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Algar, H. (1998). “Oryantalistlerin Sorunları”. *Krizdeki Oryantalizm: Eleştiriler* (187-198) içinde. İstanbul: Yöneliş.
- Ali, T. S. H. (2019). *Abdülhamid Düşerken Filminde Abdülhamid Dönemi ve Oryantalizm Yansımaları*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Alighieri, D. (2011). *İlahi Komedyâ*. (Çev: Rekin Teksoy) (12. Basım). İstanbul: Oğlak.
- Aliyev, V. (2007). *Devrim Sonrası İran - ABD İlişkileri (1979-1991)*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altman, R. (2003). "Sinema ve Tür". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (322-333) içinde. İstanbul: Kabalcı.
- Altun, F. (2011). *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Bakış* (2. Basım). İstanbul: Küre.
- Amin, S. (2018). *Avrupa-Merkezcilik: Bir İdeolojinin Eleştirisi*. (Çev. Mehmet Sert). İstanbul: Yordam. (1988).
- Anadolu, B. (2018). "21. Yüzyılda Oryantalist İmgelerin Televizyon Aracılığıyla Yeniden Üretimi: Michael Palin's New Europe Örneği", *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 3 (1), 142-158.
- Arberry, A.J. (1943). *British Orientalists*. Londra: William Collins Sons and Co. Ltd. Glasgow.
- Arıkan, R. (2011). *Araştırma Yöntem Ve Teknikleri*. Ankara: Nobel.
- Arlı, A. (2018). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin* (4. Basım). İstanbul: Küre.
- Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk.
- Atalan, D. (2021). *Küreselleşme, Terörizm Ve Oryantalizm Bağlamında "Yalanlar Üstüne" Filmi*. (Yüksek Lisans Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atayman, V. (2007). "Önsöz/Kibarlık Budalası". Molière (Yaz.) *Kibarlık Budalası* (7-22) içinde. İstanbul: Bordo Siyah.
- Avcıoğlu, N. (2014). *Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876*. İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Ay, Y. (2015). "Amerikan Sinemasında Şarkiyatçılık". *Doğu Batı Dergisi*, 72, 153-179.
- Ayas, G. (2019). "Türk Oryantalizminin Arabesk Tartışmalarına Etkisi: KendiniŞarklılaştırma, Garbiyatçı Fantezi ve Arabesk Müzik". *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7 (2), 2091-2121.

- Aydın Varol, F. B. (2019). *Haber Söyleminde İslamofobinin İnşası: Batı Avrupa Basınına Yönelik Karşılaştırmalı Bir Analiz*. (Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aysevener, K. (2019). “Türkiye Cumhuriyeti’nin Felsefî Temelleri”. *Doğu Batı Dergisi*, 8, (5.Basım), 111-116.
- Bakic-Hayden, M. (2014). “Sürekli Çoğalan Oryantalizmler: Eski Yugoslavya Örneği”. Aytaç Yıldız (Ed.), *Oryantalizm Tartışma Metinleri* (355-374) içinde. Ankara: Doğu Batı.
- Bal, H. (2016). *Nitel Araştırma Yöntem Ve Teknikleri (Uygulamalı-Örnekle)*. Bursa: Sentez.
- Barthold, V. V. (2004). *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*. (Çev. Kaya Bayraktar, Ayşe Meral). İstanbul: Küre. (1947).
- Basutçu, M. (1996). “Türk Sinemasının Batıya Açılan Penceresi”. Süleymâ Murat Dinçer (Haz.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ss. 201-211) içinde. Ankara: Doruk.
- Baygal, A. (2016). “Toplumsal ve Kültürel Bir Ürün Olarak Yıldız Olgusu ve Yıldız-Medya İlişkisi”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 38, 145-158.
- Bayrakdar Sevgen, D. (2005). “Giriş”. *Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı*, (18), 5-10.
- Begeç, T. (Nisan 2017). “Bir Kültürel Hegemonya Örneği Olarak Sinematek ve Festivaller”. *Rabarba Şenlik*, 3, 59–63.
- Bergfelder, T. (2005). “Avrupa Sinema Yeniden Düşünmek: Avrupa Sinema Tarihi Yazımı İçin Kavram ve Öneriler”. *Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı*, (18), 191-199.
- Beyazyüz, S. (2018). “Oryantalizm, Batıcılık ve Modernleşme Kavramları Üzerinden Türk Sinemasına Bir Bakış”. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 125-151.

- Beyazyüz, S. (2017). *Oryantalizm ve Oksidentalizm Kavramları Çerçevesinde 11 Eylül Sonrası Hollywood Sineması ve Türk Sinemasında Öteki Temsilleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bezci, B., ve Çıfci, Y. (2012). “Self Oryantalizm İlimizdeki Modernite ve Veya İışelleştirdiğimiz Modernleşme”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, 7(11), 139–166.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İıerik Analizi: Teknikler Ve Örnek Çalışmalar* (2. Baskı). Ankara: Siyasal.
- Bilici, F. (2008). “Sacy, Antoine Isaac Silvestre de”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* 35. Cilt, (366-367) içinde. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Bilici, F. (2007). “Renan, Ernest”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* 34. Cilt, (568-571), içinde. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Bilici, M. (Kasım 1999). “İthal İkame Oryantalizminin Krizi Post-Kemalist Durum ve Türban”. *Birikim*, 127, 46-51.
- Birtek, G. (2015). “Avrupa Sineması Tarihi”. *Doğu Batı Dergisi*, 72, 129-152.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada Akımlar* (3. Basım). İstanbul: Beta.
- Bobzin, H. (2009). “Kuran’ın Latince Tercümeleri: Kısa Bir Genel Bakış”, (Çev: Yusuf Öztel). *Uludađ Üniversitesi İlahiyat Fakóltesi Dergisi*, 18 (1) , 609-622.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı: Bir Giriş* (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De ki.
- Bordwell, D. (2010). “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (71-82) içinde. Ankara: De Ki.
- Bordwell, D. (2010b). “Sanat Sineması Anlatımı”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss. 125-177) içinde. Ankara: De Ki.
- Bosma, P. (2015). *Film Programming: Curating For Cinemas, Festivals, Archives*. New York: Wallflower Press.
- Bozkurt, S. (2019). *Politik ve İdeolojik Eylemler Olarak Dil Eylemleri: Batı Basınında Çıkan Türkiye Hakkındaki Haberlerin Politik, İdeolojik ve Eleştirel Söylem*

- Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bozyer, Ö. (2012). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm Etkisi ve Doğu Erkekleri İmajı*. (Yüksek Lisans Tezi). Karabük: Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Budan, C. Y. (2018). “Sinema Sanatı Karşısında İki Aydın: Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7 (4), 2312-2327.
- Bulut, Y. (2019). *Oryantalizmin Kısa Tarihi* (8. Basım). İstanbul: Küre.
- Bulut, Y. (2012a). “Sunuş”, *İstanbul University Journal of Sociology*, 3 (24), 7-20.
- Bulut, Y. (2012b). “İkinci Savaş Sonrasında Oryantalist Çalışmalar”. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3 (12), 81-111.
- Bulut, Y. (2008). “Said, Edward William”. *TDV İslâm Ansiklopedisi 35. Cilt*, (546- 548) içinde. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Büker, S. (Nisan 1986). “Auteur Kuram Üzerine”. ... *Ve Sinema*, 2, 68-73.
- Cambridge Dictionary (2022). Mustang, <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/mustang> [Erişim Tarihi: 15.03.2022]
- Cambridge Dictionary (2020). *Orientalism*, <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/orientalism> [Erişim Tarihi: 13.08.2020]
- Cevizci, A. (2015). *Felsefe Sözlüğü*. (5. Baskı). İstanbul: Say.
- Chandler, D. ve Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü*. (Çev. Babacan Taşdemir). İstanbul: İletişim. (2011).
- Chicago Tribune (7 Ocak 1999), *Rushdie To Receive Top Literary Award*, <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1999-01-07-9901070421-story.html> [Erişim Tarihi: 29.12.20]
- Clifford, J. (2014). “Oryantalizm Üzerine”. Aytaç Yıldız (Ed.), *Oryantalizm Tartışma Metinleri* (ss.134-158) içinde. Ankara: Doğu Batı.

- Coşar, S. (2019). “Türk Modernleşmesi: ‘Aklileşme’, ‘Patoloji’, Tıkanma”. *Doğu Batı Dergisi*, 8 (5.Basım), 65-77.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm.
- Çağdaş Sinema Dergisi Türk Sineması Raporu, 1974. (2019). Ali Karadoğan (Ed.), *Türk Sineması Hakkında Raporlar* (ss. 227-245) içinde. Ankara: De Ki.
- Çağlar, M. T. (2019). “Yeni Nesil Alternatif Finansman Yöntemi Olarak Kitlel Fonlama: Dünya ve Türkiye Uygulaması”, *Uygulamalı Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 18-34.
- Çakıcı, G. (2008). “Televizyon Dizileri Türk Sineması'nın Sermaye Sorununa Bir Çözüm mü?”. Deniz Bayrakdar (Haz.), Elif Akçalı, Zeynep Altundağ (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, (275-288) içinde. İstanbul: Bağlam.
- Çakmaklı, Y. (2014). “Milli Sinema İhtiyacı”. Burçak Evren (Der.), *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (ss. 16-17) içinde. İstanbul: Küre.
- Çaycı, A. (2018). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Sanat* (2.Basım). İstanbul: İnsan.
- Çelik, T. (2015). “Uluslararası Film Festivalleri: Yeni İmkânlarla Yeni ‘Bağımlılıklar’ Arasında Varolmaya Çalışan Bir Sinema”. Deniz Bayrakdar (Haz.), Melis Oğuz, Murat Akser, Zeynep Altundağ (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11* (ss. 240-259) içinde. İstanbul: Bağlam.
- Çelik, T. (2008). “Türk Sineması’nda Bir Yönetmen- Anlatım Dili Ekseninde Bir Karşı Alan Olarak Düşük Bütçeli Yapımlar”. Deniz Bayrakdar (Haz.), Elif Akçalı, Zeynep Altundağ (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, (289-306) içinde. İstanbul: Bağlam.
- Çelikeltemel-Thomen, Ö. (2016). “Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul’unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)”. *Doğu Batı Dergisi*, 75: 155-179.
- Çırakman, A. (2011). “Avrupa Fikrinden Avrupa Merkeziliğe”. *Doğu Batı Dergisi*, 14 (2.Basım), 31-50.

- Çırakman, A. (2019). “Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi”, *Doğu Batı Dergisi*, 20 (4.Basım), 183-198.
- Çıtak, E. (2014). “Postkolonyalizm ve Batı Sinemasında Doğu-Batı Ayrımına Yönelik Postkolonyal Öğeler”, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2), 561-578.
- Çifci, Y. (2013). *Self Oryantalizm ve Türkiye’de Kürtler*. Ankara: Orient.
- Çözeli, İ. (2019). *Sinema ve Oryantalizm: 2000 Sonrası Ulusötesi Sinemada Türk Kadın Kimliğinin Temsili*. (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dağtaş, E., Nursen, A., Yılmaz, Ç. (Ocak 2018). “Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme”. *TRT Akademi*, 3 (5), 186 - 218.
- De Valck, M. (2016). “Introduction: What Is A Film Festival? How To Study Festivals and Why You Should”. Marijke de Valck, Brendan Kredell ve Skadi Loist (Ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (ss. 1-11) içinde. New York: Routledge.
- De Valck, M. (2013). “Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals”. Mette Hjort (Ed.), *The Education of The Filmmaker In Europe, Australia, And Asia* (ss. 127-145) içinde. New York: Palgrave Macmillan.
- De Valck, M. (Aralık 2010). “Filmfestivals, Coproductiemarkten En De Internationale Kunstcinema. Het Cinemart-Model Van Matchmaker Onder De Loep”. *TMG Journal for Media History*, 13(2),144-156.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Decherney, P. (2019). *Hollywood* (Çev. Elif Ünver). Ankara: Dost.
- Demir, O. Ö. (2009). “Nitel Araştırma Yöntemleri” Kaan Böke (Ed.), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Detaylı ve Açıklamalı Anlatım* (ss. 287-319) içinde. İstanbul: Alfa.
- Derin, S. (2006). *İngiliz Oryantalizmi ve Tasavvuf*. İstanbul: Küre.
- Diken, B., Laustsen, C. B., & Nefes, T. (2005). Hamam. *Toplumbilim*, 18, 63-76.

- Diker, C. (Ocak 2018). “‘Batı’ İdeolojisinin ‘Batı-Dışı’ndan Üretimi: Akademi Ödüllü Ashgar Farhadi Filmlerinin Kültür Emperyalizmi Boyutundan İncelenmesi”. *TRT Akademi*, 3 (5), 94 - 111.
- Diker, C. (2016). “‘Batı-Dışı’nın Yeniden Üretimi: ‘Mustang’ Filminin Sosyopolitik Bağlamda Değerlendirilmesi”, *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (3), 127-164.
- Diker, C. (2015). *Eurimages Fonunun 1990 Sonrası Türkiye Sineması İçeriğine Etkileri*. (Doktora Tezi). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dinç, İ. D. (2016). *Oryantalizm Üzerinden Avrupa ve Uzak Doğu Filmlerinin Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dirlik, A. (2010). “Çin Tarihi ve Şarkiyatçılık Sorunu”. Galip Doğduaslan (Çev.), *Postkolonyal Aura* (ss. 180-218) içinde. İstanbul: Boğaziçi.
- Dolay, N. (2011). “Festival Bağımlı Sinema” [Bildiri]. Emel Yuwayapan (Haz.). *Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi, 17-25 Eylül 2011*, (28-32). Adana: Adana Altın Koza Yayınları.
- Dovey, L. (2015). *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dönmez-Colin, G. (2012). *Öteki’nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk* (Çev. Maral Jefroudi). İstanbul: Agora.
- Dursun, D. (1992). “Bandung”. *TDV İslâm Ansiklopedisi 5. Cilt*, (55-56) içinde. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Durmuş, İ. ve Sadgrove, P. (2003). “Lane, Edward William”. *TDV İslâm Ansiklopedisi 27. Cilt*, (99-100) içinde. Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Ekinci, B. T. (2014). “Argo Filmi Bağlamında Hollywood Sinemasında Söylem ve Yeni Oryantalizm”, *Atatürk İletişim Dergisi*, (6), 51-65.
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press,

- Engin, E. (2004). *Doğuyu Biçimlendirmek: Ferzan Özpetek Filmleri Çerçevesinde Bir Oryantalizm Tartışması*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eren, G. (2013). *Edward Said: Oryantalist Söylem Analizinin Metodolojik Temelleri*. (Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkan, H. (2009). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Erkan, H. (2008). *Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ertuğrul, K. (2011). “AB ve Avrupalılık”. *Doğu Batı Dergisi*, 14 (2.Basım), 146-158.
- Ertuğrul, M. (1919), *Bir İzah*, (Temaşa, Sayı 13), <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/332/bir-izah>
- Evren, B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*. İstanbul: Antrakt.
- Falicov, T. L. (2016). “The ‘Festival Film’: Film Festival Funds As Cultural Intermediaries”. Marijke de Valck, Brendan Kredell ve Skadi Loist (Ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (209-229) içinde. New York: Routledge.
- Farahmand, A. (2018). “Uluslararası Festival Döngüsünü Çözümlemek: Tür ve İran Sineması”. Rosalind Galt, Karl Schoonover (Ed.), *Küresel Sanat Sineması*. (Çev.) Tahir Onur Çimen (ss. 431-458) içinde. İstanbul: Doruk.
- Farahmand, A. (2006). *At The Crossroads: International Film Festivals and the Constitution of the New Iranian Cinema*. (Doktora Tezi). Los Angeles: University Of Califronia.
- Fidan, M. (2021). “Oryantalizm ve Batı Sineması: Midnight Express (1978) Filmi Örneği”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 11 (1), 1-30.
- Galt, R. ve Schoonover, K. (2018). “Giriş: Sanat Sinemasının Katışıklılığı”. Rosalind Galt, Karl Schoonover (Ed.), *Küresel Sanat Sineması*. (Çev.) Tahir Onur Çimen (31-71) içinde. İstanbul: Doruk.
- Gencer, B. (2012). *İslam’da Modernleşme 1839-1939*. (2. Baskı). Ankara: Doğu Batı.

- Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları* (Çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı. (1992).
- Gomery, D. (2003). “Hollywood’un Yükselişi”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (64-75) içinde. İstanbul: Kabalcı.
- Gomery, D. (2003b). “Yeni Hollywood”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss.538-547) içinde. İstanbul: Kabalcı.
- Goyard-Fabre, S. (2003). “Aydınlanma”, Philippe Raynaud, Stephane Rials (Haz.), *Siyaset Felsefesi Sözlüğü* (126-138) içinde. İstanbul: İletişim. (1996).
- Göktürk, D. (2005). “Evde Kimse Yok mu? 1990’lar Avrupa Sinemasında Göçmen Kimlikler”. *Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı*, (18), 55-62.
- Göle, N. (2014). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme* (12. Basım). İstanbul: Metis.
- Göle, N. (2010). *İç İçe Girişler: İslam ve Avrupa* (2. Basım). İstanbul: Metis.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge.
- Güçlü, İ. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri: Teknik, Yaklaşım, Uygulama* (2. Basım). Ankara: Nika.
- Gülşen, E. (Temmuz – Ağustos 2018). “Türkiye’deki Ve Batı’daki Film Festivallerine Kültürel Oryantalizm/Self-Oryantalizm Ve Kendilik Meselesi Üzerinden Bir Bakış Denemesi”. *Sabah Ülkesi*, 56, 114-117.
- Gümüşkemer, A. (2020). “1960-1980 Yılları Arasında Türk Sinemasında Bölge İşletmeciliği”. Beyler Yekinler (Ed.), *Sinema ve İletişim Çalışmaları* (29-45) içinde. Ankara: Akademisyen.
- Gündüz, A. (2019). “Medeniyetler Çatışması ve Türk Batılılaşmasının İmkansızlığı”. *Doğu Batı Dergisi*, 41 (2.Basım), 175-188.
- Gündüz, A. (2006). “Oryantalist Bir Metin Olarak Yaban”. *Liberal Düşünce*, 11 (44), 99-118.

- Huntington, S. P. (2019). “Medeniyetler Çatışması mı?”. *Doğu Batı Dergisi*, 41, (2.Basım), 85-108.
- Hüseyin, A. (2017). *Batının İslamla Kavgası*. (3. Basım). (Çev. Mesut Karaşahan). İstanbul: Pınar. (1990).
- Işığın, A. (Mayıs 2018). “Türk Sinemasının Yapımcılık Serüveni”. *Rabarba Şenlik*, 15, 92–95.
- Işıkmın, N. (2014). “Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili”, *Marmara İletişim Dergisi*, 14 (14), 175-191.
- İlhan, A. (2019). *Hangi Batı?* (15.Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İmançer, D. (2019). “Medeniyetler Çatışması ve Hollywood”, *Doğu Batı Dergisi*, 41 (2.Basım), 189-202.
- İnalcık, H. (2019a). “Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji”, *Doğu Batı Dergisi*, 20, (4.Basım), 11-36.
- İnalcık, H. (2019b). “Türkiye ve Avrupa: Dün Bugün”, *Doğu Batı Dergisi*, 2 (7.Basım), 13-34.
- İnalcık, H. (2008). *Makaleler II*. Ankara: Doğu Batı.
- İnalcık, H. (2006). *Makaleler I* (3.Baskı). Ankara: Doğu Batı.
- Jueraiti, S. (2018). *Sinemada Oryantalizm ve Oksidentalizm Ang Lee Filmleri İncelemesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. (Çev. Ayça Gürdal). İstanbul: Bağlam. (1986).
- Kahraman, H. B. (2019). “İşselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm”, *Doğu Batı Dergisi*, 20 (4.Basım), 155-180.
- Kahraman, H. B. (2011). “Avrupa: Türk Modernleşmesinin Xanadu’su: Türk Modernleşmesi Kurucu İradesinde Yeni Bir Bakış Denemesi”. *Doğu Batı Dergisi*, 14 (2.Basım), 10-30.

- Kahraman, H. B. ve Keyman, E. F. (2019). “Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite”, *Doğu Batı Dergisi*, 2 (7.Basım), 73-86.
- Kalın, İ. (2020). *Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*. (21. Basım). İstanbul: İnsan.
- Kalın, İ. (2019). *İslam ve Batı*. (14. Basım). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kara, İ. (2012). *Din İle Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* (3.Basım). İstanbul: Dergah.
- Karadoğan, A. (2019). *Türk Sineması Hakkında Raporlar*. Ankara: De Ki.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: De Ki.
- Karadoğan, A. (2010). “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss. 1-20) içinde. Ankara: De Ki.
- Kaya, G. (2019). *Re-imagining "the East": Digital Games, Neo-Orientalism and Representation of the Other in Military Shooter Games*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, İ. (2020). “Hegel’in Diyalektiği ve Fanon’un Tanınma Mücadelesi: Siyah Derilinin Beyaz Maskesi ya da İçselleştirilmiş Oryantalizm”. *ULUM* 3/2 (2020), 433-449.
- Kefeli, E. (2003). “Lamartine, Alphonse de”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* 27. Cilt, (93-94) içinde. Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları* (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis.
- Kellner, D. Ve Ryan, M. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. Elif Özsayar) (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı.
- Keyman, E. F. (2002). “Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu: 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet”. *Doğu Batı Dergisi*, 20, 11-32.
- Keyman, E. F. (1996). “Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişkiler Kuramında ‘Öteki’ Sorunu”, Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu (Der.) *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (71-106) içinde. İstanbul: İletişim.

- Keyman, F., Mutman, M. ve Yeğenoğlu, M. (1996). “Giriş: Dünya Nasıl ‘Dünya’ Oldu?” Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu (Der.) *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (ss. 7-23) içinde. İstanbul: İletişim.
- Kılınç, U. (2016). “An Overview of the Orientalism Concept in Hollywood Cinema: Analysis Of ‘Hidalgo 2004’”, *Kültür ve İletişim*, 19 (2), 122-123.
- Kıraç, R. (2019). *Kifayetsiz Pastoral*. İstanbul: İthaki.
- Kırca, S. (2003). “Sinema Endüstrisinin Pazarlama ve Promosyon Stratejilerinde Yönelimler: Amerika ve Türkiye”. Deniz Bayrakdar (Haz.), Esra Özcan (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* (ss. 95-103) içinde. İstanbul: Bağlam.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kırel, S. (2010b). “Derviş Zaim’ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim Ve Yönetmen Derviş Zaim”. Aslıhan Doğan Topçu (Ed.), *Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması* (ss. 94-133) içinde. Ankara: De Ki.
- Kırel, S. (2007). “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme”. Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus (Haz.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (ss. 355-417) içinde. İstanbul: Es.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.
- Kırel, S. ve Aktaş, S. (2016). “Seyirci ve Film Üretim İlişkisinde Yeni Yaklaşımlar: Kitlel Fonlama Uygulamaları ve Türkiye’deki Deneyimler”, *Sinecine*, 7 (1), 103-137.
- Kızıltepe, Z. (2015). “İçerik Analizi” Fatma Nevra Seggie, Yasemin Bayyurt (Ed.), *Nitel Araştırma: Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları* (ss. 253-266) içinde. Ankara: Anı.
- Killick, A. (2015). “Film Festivalleri ve Karşı-Hegemonya”. (Çev. Hakan Yüksel), Funda Başaran (Haz.), *İşçi Filmleri, Öteki ‘Sinemalar’* (ss. 291-313) içinde. İstanbul: Yordam.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ankara: De Ki.

- Korkmaz, G. (2015). *Çerçeveleme Kuramı Açısından Türk Amerikan İlişkileri ve Türkiye İmajı (The New York Times Örnek Olayı: 2001–2005)*. (Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kovacs, A. B. (2016). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Kula, O. B. (2018). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi* (3.Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutlar, O. (2018). *Sinema... Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Kuyucak Esen, Ş. (2016) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler* (3. Basım). İstanbul: Agora.
- Lee, J. Y. (2005). *Travelling Films: Western Criticism, Labelling Practice and Self-Orientalised East Asian Films*. (Doktora Tezi). Londra: University of London.
- Lewis, B. (2017). *İslam ve Batı* (Çev. Çağdaş Sümer). Ankara: Akılçelen. (1993).
- Loist, S. (2016). “The Film Festival Circuit: Networks, Hierarchies, And Circulation”. Marijke de Valck, Brendan Kredell ve Skadi Loist (Ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (ss. 49-64) içinde. New York: Routledge.
- Mahçupyan, E. (2019). “Doğu ve Batı: Bir Zihniyet Gerilimi”, *Doğu Batı Dergisi*, 2 (7.Basım), 43-53.
- Mardin, Ş. (2019). “Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği”. *Doğu Batı Dergisi*, 20 (4.Basım), 107-112.
- Mardin, Ş. (2015). *Türk Modernleşmesi* (24.Basım). İstanbul: İletişim.
- Meriç, Ö. (2011). “Slumdog Millionaire Batı Doğu İmgesini Yeniden Üretiyor”, *Erciyes İletişim Dergisi*, 2 (1), 106-116.
- Mete, A. (2008). “‘Yerli Oryantalizm’ Konferansı; Hilmi Yavuz”, *Hadis Tetkikleri Dergisi*, 6 (2), 209-212.
- Metin, A. (2013). *Oksidentalizm: İki Doğu, İki Batı*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Milli Sinema Açık Oturum*. (1973). İstanbul: Fatih Gençlik Vakfı.
- Moley, R. (2019). “Hays Yasaları (Yapım Yönetmeliği)”, *Sinemasal*, 2, 117-129.

- Molière. (2006). *Hastalık Hastası* (Çev. Sonat Kaya). İstanbul: Bordo Siyah.
- Montesquieu. (2014). *Kanunların Ruhu Üzerine* (Çev. Fehmi Baldaş). İstanbul: Hiperlink. (1758).
- Morley, D. ve Robins, K. (2011). *Kimlik Mekanları* (Çev. Emrehan Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı. (1995).
- Mutman, M. (1996). “Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı’ya Karşı İslam”, Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu (Der.) *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (ss. 25-69) içinde. İstanbul: İletişim.
- Müftüoğlu, A. H. (15 Teşrin-i Sani 1340/15 Kasım 1924). “İslamlar Aleyhindeki Sinema Mevzuları”, *Resimli Gazete*.
- Neale, S. (2010). “Kurum Olarak Sanat Sineması”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss. 83-112) içinde. Ankara: De Ki.
- Nowell-Smith, G. (2003). “Sanat Sineması”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 642-650) içinde. İstanbul: Kabalcı.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli Sinema: Osmanlı’da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergâh.
- Onaran, A. Ş. (2013). *Muhsin Ertuğrul’un Sineması* (2. Basım). İstanbul: Agora.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sessiz Sinema Tarihi* (2. Basım). İstanbul: Agora.
- Onat, E. S. (2019). “Hays Yasaları (Yapım Yönetmeliği)”, *Sinemasal*, 2, 84-109.
- Onat, E. S. (2008). “Sinema ile Parayı Bağlayan Köprü: Sinema Endüstrisi”, Deniz Bayrakdar (Haz.), Elif Akçalı, Zeynep Altundağ (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7* (ss. 467-481) içinde. İstanbul: Bağlam.
- Ortaylı, İ. (2007). *Batılılaşma Yolunda* (5. Basım). İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- Öcal, L. H. (Şubat 2018). “İzlediğin Senin Hikayen Mi?”. *Rabarba Şenlik*, 12, 58–59.
- Öcal, L. H. (2013). *Film Festivalleri ve Anlatı*. (Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Önal, H. (2008). “Türk Filmlerinin Pazarlama Stratejilerinde Yeni Paradigmalar; Star Öldü Yaşasın Yeni Star- Yönetmen”. Deniz Bayrakdar (Haz.), Elif Akçalı, Zeynep Altundağ (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, (307-316) içinde. İstanbul: Bağlam.
- Öngören, M. T. (1989), “Kurtuluş”, *Milliyet Sanat*, 234, 47.
- Özalp, L. (2013). *Bir Film Yapmak* (2. Baskı). İstanbul: Hil.
- Özcan, E. (2005). “Eurimages ve Türkiye: Genel Bir Bakış”. *Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı*, (18), 183-186.
- Özcan, E. (2005b). “Barış Pirhasan’la Avrupa Sineması ve Eurimages Üzerine”, *Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı*, (18), 187-190.
- Özdemir, B. G. (2019). *Türkiye’de Bağımsız Sinemaya Dair Tartışmalar Sahadan Düşünceler*. Ankara: Nobel.
- Özen, E. ve Çelenk, S. (2006). “Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği”, *İletişim Araştırmaları*, 4(1), 67-96.
- Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*. İstanbul: Horizon International.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz.
- Özkaracalar, K. (2001). “Ortak Yapımların İç ve Dış Pazarlardaki Farklı Sunum Biçimleri (1972-1984)”. Deniz Derman (Haz.), Melis Behlil (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (ss. 139-147) içinde. İstanbul: Bağlam.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)* (4. Basım). İstanbul: Doruk.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I. Cilt*. Ankara: Kitle.
- Öztürk, S. ve Saygın, S. (2017). “1973 Petrol Krizinin Ekonomiye Etkileri ve Stagflasyon Olgusu”, *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (12), 1-12.

- Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Özuyar, A. (2015). *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*. İstanbul: Küre.
- Özuyar, A. (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*. Ankara Phoenix.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki.
- Özuyar, A. (2007). *Devlet-i Aliyye'de Sinema*. Ankara: De Ki.
- Parla, J. (2018). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (7.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Pearson, R. (2003). "Sinemanın İlk Dönemi". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*, (30-41) içinde. İstanbul: Kabalcı.
- Pearson, R. (2003b). "Geçiş Sineması". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss.42-63) içinde. İstanbul: Kabalcı.
- Peranson, M. (Yaz 2008). "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". *Cinéaste*, 33 (3), 37-43.
- Pierre, G., Görgün, A., Baykul, Y. Edwards, C. (2008). "Kültür Merkezleri ve Sinema Destekleri" [Panel], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, İstanbul.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)* (3. Basım). Kocaeli: Umuttepe.
- Pratt, M. L. (1991). "Arts of the Contact Zone". *Profession*, 33-40.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası* (2. Basım). İstanbul: Dergâh.
- Refiğ, H. (1996). "Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler", Süleymâ Murat Dinçer (Haz.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (177-187) içinde. Ankara: Doruk.
- Refiğ, H. (Ocak 1965a). "Türk Sineması Nedir?-1-Gerçek Duygusu" *Sinema* 65, 1, 12-13.
- Refiğ, H. (Şubat 1965b). "Türk Sineması Nedir?-2-Sinemamızın Kökleri" *Sinema* 65, 2, 7-9.
- Refiğ, H. (Mart 1965c). "Türk Sineması Nedir?-3- Sinemamızın Dayanakları" *Sinema* 65, 3, 14-16.

- Roberts, J.M. (2015). *Avrupa Tarihi*. (Çev.Fethi Aytuna). İstanbul: İnkılap. (1996).
- Ross, M. (2011). "The Film Festival As Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund", *Screen*, 52 (2), 261-267.
- Russ, J. (2019). *Avrupa Düşüncesinin Serüveni* (4. Basım). (Çev. Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı.
- Sağır, A. ve Kırımlı, S. (2016). "Oryantalizm Ve Oksidentalizm Arasında Çanakkale Savaşı'nın Bellek İzdüşümleri: Çanakkale Yolun Sonu Ve Son Umut Filmleri Örneği", *Sosyoloji Dergisi*, (33), 67-104.
- Said, E. W. (2019). "Cehaletin Çatışması". *Doğu Batı Dergisi*, 41 (2.Basım), 111-116.
- Said, E. W. (2016). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* (9. Basım). (Çev. Berna Yıldırım). İstanbul: Metis. (1978).
- Said, E. W. (2008). *Medyada İslam Gazeteciler ve Uzmanlar Dünyaya Bakışımızı Nasıl Belirliyor?*. (Çev. Aysun Babacan). İstanbul: Metis. (1997).
- Sak, A. (2018). *Yabancılaşma Temayülü*, <https://www.ilimvemedeniyet.com/yabancilasma-temayulu.html>, (Erişim Tarihi:13.3.2021).
- Sarris, A. (2010). "Auteur Kuramı Üzerine Notlar". Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss. 41-45) içinde. Ankara: De Ki.
- Satır, M. E. ve Özer, N. P. (2018). "Oryantalist Bakış Açısının Sinemaya Yansıması: The Physcian (2013) Filmi Örneği", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6 (1), 759-778.
- Saydam, B. (2020). "Yerleşikleşen Sinema ve Seyir Kültürü". Barış Saydam (Ed.), *Osmanlı'da Sinematografin Yolculuğu (1895-1923)* (ss. 40-51) içinde. İstanbul: Küre.
- Saydam, B. (2016). "Türk Sinemasının Bağımsızlıkla İmtihanı" *Türk Sineması Araştırmaları (TSA)*. <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/308/turk-sinemasinin-bagimsizlikla-imtihani> (Erişim Tarihi:18.3.2020).
- Saygılı, K. (Şubat 2018). "İmparatorluğun Kültür Ajanları". *Rabarba Şenlik*, 12, 46-53.
- Sığır, Ü. (2018). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Beta.

- Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi Ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun. (2004). *T. C. Resmi Gazete*, 25529, 21 Temmuz 2004.
- Sinema Sektörünün Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik. (2019). *T. C. Resmi Gazete*, 30919, 15 Ekim 2019.
- Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu. (1986). *T. C. Resmi Gazete*, 19012, 7 Şubat 1986.
- Scognamillo, G. (2011). “Türk Sinemasında Tartışmalar, Polemikler, Kuramlar”. Barış Saydam (Haz.), *Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam* (ss. 226-258) içinde. İstanbul: Küre.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir’de Sinema* (2. Basım). İstanbul: Agora.
- Scognamillo, G. (2006). *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*. İstanbul: +1 Kitap.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi* (2. Basım). İstanbul: Kabalcı.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayii*. İstanbul: Timaş.
- Sert, S. (2018). *Film Çekmek: Yönetmenler İlk Filmini Anlatıyor*. İstanbul: H2O.
- Shayegan, D. (2014). *Yaralı Bilinç* (Çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis. (1989).
- Shodmatova, M. (2018). *Disney Animasyonlarında Oryantalizm: Mulan Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Shohat, E. ve Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (2. Basım). New York: Routledge.
- Soydan, M. (2007). “Ferzan Özpetek’in Hamam Filminde Doğu’nun Gizli Bir Oryantalizm İle İnşa Edilişi”, *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (2), 51-68.
- Söylemez, S. ve Göktürk, G. (2021). “Hollywood Sinemasında Türkiye’ye Yönelik Oryantalist Bakışın Sosyolojik Analizi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (54), 248-269.
- Staiger, J. (1985). “Standardization And Differentiation: The Reinforcement and Dispersion Of Hollywood’s Practices”. *The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode Of Production To 1960* (ss. 98-199) içinde. Londra: Routledge.

- Steinhart, D. (Spring 2006). "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund" *Mediascape* 2, 1-13.
- Street, S. (2009). *British National Cinema* (2nd. Edition). London: Routledge. (1997).
- Stringer, J. (2001). "Global Cities and the International Film Festival Economy", Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (Ed.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, (134-144). Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Sunar, L. (2006). "Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız?" [Bildiri]. Lütü Sunar (Ed.). *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, 9-10 Aralık 2006*, (ss. 27-53). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Şakrak, B. E. (2019). "Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm ve İki Bacaklı At", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12 (25), 135-151.
- Şen, S. (2009). *Kültürel Temsiller Oryantalizm ve Sinema: Türk Sinemasında Kürt/Doğu Temsilleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Muğla: Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şentürk, R. (2003). "Oryantalizm ve Sosyal Teori". [Bildiri]. Abdullah Aydın, Erdi Ahatlı, İsmail Albayrak (Ed.). *Oryantalizmi Yeniden Okumak: Batı'da İslam Çalışmaları Sempozyumu, 11-12 Mayıs 2002*, (43-52). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Şentürk, R. (1996). *İslam Dünyasında Modernleşme ve Toplumbilim*. İstanbul: İz.
- Şirin, Y. (2019). *Oryantalizm Bağlamında Ferzan Özpetek Sineması*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- T.C. Dışişleri Bakanlığı Avrupa Birliği Başkanlığı; *Avrupa Birliğinin Tarihçesi [Sayfa/Metin Güncelleme: 08/05/2020]*, https://www.ab.gov.tr/avrupa-birliginin-tarihcesi_105.html [Erişim Tarihi 30.12.2020]
- Taillibert, C. ve Wäfler, J. (2016). "Groundwork for a (pre)history of Film Festivals", *New Review of Film and Television Studies*, 14 (1), 5-21.

- Talbott, M. (2015). *The Familiar Difference of World Cinema: Film Funds, Film Festivals, and the Global South* (Doktora Tezi). New York: New York University.
- Taşkaya, M. (2009). “1980’lerden 2000’lere Türk Sinemasında Ürün Yerleştirme Uygulamalarında Görülen Nicel Değişim”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 29, 103 - 132.
- Taylan, A. (2015). “Nitel ve Nicel Araştırmalarda Evren ve Örneklem Seçimi ve Sorunlar”. Besim Yıldırım (Ed.), *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* (ss. 47-83) içinde. Konya: Literatürk.
- TDK (2020). *Oryantalizm*, <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim Tarihi 13.08.2020]
- TDK (2020). *Doğu Bilimi*, <https://sozluk.gov.tr/>, [Erişim Tarihi 13.08.2020]
- Teksoy, R. (2011). “Önsöz”. Dante Alighieri (Yaz.) *İlahi Komedyâ* (ss.9-28) içinde. (12.baskı). İstanbul: Oğlak.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy’un Türk Sineması* (2. Basım). İstanbul: Oğlak.
- Thompson, K. (1987). “The End Of The ‘Film Europe’ Movement”, [Elektronik Versiyon]. *History on/and/in Film*, 45-56.
- Toynbee, A. (2014). *Dünya ve Garb* (Çev. Emin Bilgiç) (2. Basım). Konya: Yeni Zamanlar.
- Tuna, K. (2015). *Batılı Bilginin Eleştirisi Üzerine* (5.Basım). İstanbul: İz.
- Tunaya, T. Z. (2004). *Türkiye’nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Bilgi Üniv. Yay.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk.
- Turan, S. (2020). *Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Self Oryantalizm Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi: 2014 – 2018*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turna, B.B.(2019). “Şarkiyatçılığı Anlamak Edward Said’in ‘Şarkiyatçılık’ı Üzerine Notlar”, *Doğu Batı Dergisi*, 20 (4.Basım), 113-134.

- Turner, B. (2003). *Orientalism, Postmodernism and Globalism*. (2nd. Edition). London: Routledge. (1994).
- Türk, M. S. ve Şahinoğlu, F. (2018). “The Presentation of Turkey And Turkish Image Formed In The Light Of Orientalist Saying In American Cinema”, *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 3 (1), 463-490.
- Türkmen, M. Y. ve Özçınar, M. (2020). “11 Eylül Sonrası Hollywood Sinemasında İslamofobinin Yeniden Üretimi”, *Erciyes İletişim Dergisi*, 7 (2), 1321-1343.
- Uçakan, M. (2010a). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya.
- Uçakan, M. (2010b). “Yerlilik Arayışındaki Sinemamızın Fotoğrafı”, Abdurrahman Şen (Ed.) *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*, (131-149) içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Uluç, G. (2009). *Medya ve Oryantalizm*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Uluç, G. ve Soydan, M. (2007). “Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare”. *Bilig*, 42, 35-53.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost.
- Ulusay, N. (2003). “Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması”, Mine Gencel Bek (Der.) *Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları* (ss. 59-94) içinde. Ankara: Ümit.
- Uzun, T. ve Atasever, G. (2010). “Türkiye’de Modernleşme Süreci Bağlamında Oryantalist Ve Oksidentalst Bakışlar”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (26), 175-182.
- Valantin, J. M. (2006). *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington* (Çev. Ömer Faruk Turan). (2. Basım). İstanbul: Babıali.
- Wallerstein, I. (2007). *Avrupa Evrenselciliği İktidarın Retoriği* (Çev. Sinan Önal). İstanbul: Aram.
- Wasko, J. (2003). *How Hollywood Works*. California: Sage.
- Williams, R. (2016). *Anahtar Sözcükler* (6. Baskı). (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim. (1976).

- Wong, C., H. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Wood, M. (2016). *Film* (Çev. Nursu Öрге). Ankara: Dost.
- Yan, G. ve Santos, C.A. (2009). “‘China, Forever’ Tourism Discourse and Self-Orientalism”. *Annals of Tourism Research*, 36 (2), 295–315.
- Yavuz, H. (1999). *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*. (2.Baskı). İstanbul: Boyut.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema, Toplum, Siyaset*. Ankara: Dipnot.
- Yaylagül, L. (2013). *Kitle İletişim Kuramları* (4. Basım). Ankara: Dipnot.
- Yaylagül, L. (2010). “Hollywood: Tarihi, Ekonomisi, ideolojisi”. Y. Gürhan Topçu (Ed.), *Hollywood’a Yeniden Bakmak* (ss. 9-23) içinde. Ankara: De Ki.
- Yaylagül, L. (2009). “Sinemanın Ekonomi Politikliği”, Selda Bulut (Der.), *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi Ekonomi Politik Yaklaşımlar* (ss. 149-185) içinde. Ankara: Ütopya.
- Yazıcı, Ş. (2014). *Televizyon Dizilerinde Oryantalizm Etkisi; Muhteşem Yüzyıl Dizisinde “Harem Temsili”*, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yeğenoğlu, M. (2017). *Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* (2.Basım). İstanbul: Metis.
- Yetkiner, B. (2019). *Türkiye’de Film Festivalleri*. Ankara: Nobel.
- Yıldırım, E. (2016). *Türk Televizyon Dizilerinde Oryantalizmin Etkisi: Muhteşem Yüzyıl Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, E. ve Hira, İ. (2016). “Türk Televizyon Dizilerinde Oryantalist Yansımalar: Muhteşem Yüzyıl Örneği”, *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (2), 43-53.
- Yıldız, K. (2019). *Post-Modern Haçlı Seferi: Sinema*. İstanbul: Bilge.
- Yılmaz, A. (Şubat 2018). “Batılının Gözü”. *Rabarba Şenlik*, 12, 64–65.

- Yılmaz, M. M. (2020). *Sömürge'den Küresele Ulusötesi Afrika Sineması ve Abderrahmane Sissako*. İstanbul: Kriter.
- Yiğit, Z. (2013). "Hollywood Sineması'nın Yeni Oryantalist Söylemi ve 300 Spartalı", *Selçuk İletişim*, 5 (3), 236-249.
- Young, R. (2000). *Beyaz Mitolojiler: Tarih Yazımı ve Batı* (Çev. Can Yıldız). İstanbul: Bağlam. (1990).
- Zeydanlıoğlu, W. (2009). "Beyaz Türk'ün Yüğü: Oryantalizm, Kemalizm ve Türkiye'de Kürtler". *Toplum ve Kuram*, (2), 195-211.
- Zaim, D. (2018a). (Şubat 2018). "Kendin Ol ve Diğerlerini Sev". *Rabarba Şenlik*, 12, 54-57.
- Zaim, D. (2018b). (Ocak 2018). "Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır". *TRT Akademi*, 3 (5), 362 - 372.
- Zaim, D. (Mart-Nisan 2011). "Festivalleri Düşünürken". *Hayal Perdesi*, 21, 68-70.
- Zaim, D. (2008). *Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul*. <https://www.derviszaim.com/makaleler/>. [Erişim Tarihi: 18.3.2020].

İNTERNET KAYNAKLARI

- Anadolu Ajansı (11 Kasım 2019), *ABD'den Sonra En Fazla Dizi İhraç Eden Ülke Türkiye*, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/abdden-sonra-en-fazla-dizi-ihrac-eden-ulke-turkiye/1641524#> [Erişim Tarihi: 23.7.2021]
- Antalya Film Forum, *Hakkında*, <https://www.antalyaff.com/tr/page/index/3/83> [Erişim Tarihi: 26.7.2021]
- Başka Sinema, *Hakkında*, <http://www.baskasinema.com/hakkinda/> [Erişim Tarihi: 27.7.2021]
- Batalay, B. (2021a). (Yapımcı). (19 Haziran 2021a). *Bir Nefes Daha: Nisan Dağ – Ne Çektik? – Burcu Batalay - B03* [Youtube Programı]. İstanbul: Flu Tv.
- Batalay, B. (2021b). (Yapımcı). (5 Haziran 2021b). *Cemil Şov: Barış Sarhan – Ne Çektik? – Burcu Batalay - B01* [Youtube Programı]. İstanbul: Flu Tv.

Box Office Türkiye (2021a), <https://boxofficeturkiye.com> [Erişim Tarihi: 23.7.2021]

Box Office Türkiye (2021b), *Box Office Yıllık, Filmlerin Yıllık Box Office Verileri, Tüm Yıl Karşılaştırması*, <https://boxofficeturkiye.com/yillik> [Erişim Tarihi: 23.7.2021]

Box Office Türkiye (2021c), *Tüm Filmler Seyirci Rekoru - İlk 100 (1989'dan günümüze)*, <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler>, [Erişim Tarihi: 24.7.2021]

Cnn Türk (30 Eylül 2014), *Altın Portakal'da "Gezi" sansürü!..* <https://www.cnnturk.com/haber/kultur-sanat/sinema/altin-portakalda-gezi-sansuru> [Erişim Tarihi: 12.7.21]

Council of Europe (2021), *Eurimages*, <https://www.coe.int/en/web/eurimages> [Erişim Tarihi: 02.7.2021]

Cumhuriyet (6 Şubat 2017), *Film Çekmemizi İstemiyorlar...*, <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/film-cekmemizi-istemiyorlar-671680> [Erişim Tarihi: 24.7.2021]

Hubert Bals Fund, *About the Hubert Bals Fund*, <https://iffr.com/en/about-hubert-bals-fund> [Erişim Tarihi: 03.10.21]

Köprüde Buluşmalar, *Hakkında*, <https://film.iksv.org/tr/koprude-bulusmalar-2018/hakkinda>, [Erişim Tarihi: 26.7.2021]

Okur, Y. (28 Nisan 2020), *Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu 2020*, <https://yamacokur.wordpress.com/2020/04/28/turk-sinemasinda-devlet-destegi-raporu-2020/> [Erişim Tarihi: 11.5.2021]

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı E-Kitap, *Devlet-Sinema İlişkisi*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80308/devlet---sinema-iliskisi.html>, [Erişim Tarihi: 17.7.2021]

TRT 12 Punto, *Hakkımızda*, <https://trt12punto.com/hakkimizda/#toggle-id-1> [Erişim Tarihi: 27.7.2021]

TRT Haber (2 Mart 2021), *Türk dizileri dünyanın dört bir yanına köprü oldu*, <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/turk-dizileri-dunyanin-dort-bir-yanina-kopru-oldu-560791.html> [Erişim Tarihi: 23.7.2021]

FİLM KAYNAKLARI

Aydın, D. (Yapımcı), Okyay, A. D. (Senarist, Yönetmen). (2020). *Hayaletler* [Film].

Çevik, B., Gülün, D., Nacar, S. (Yapımcı), Nacar, S. (Senarist, Yönetmen). (2021). *İki Şafak Arasında* [Film].

Gillibert, C., Henschke, F., Uhland, A., Vargı, M. (Yapımcı), Winocour, A., Ergüven, D. G. (Senarist), Ergüven, D. G. (Yönetmen). (2015). *Mustang* [Film].

Hashemian, B. (Yapımcı), Ustaoglu, Y. (Senarist, Yönetmen). (1999). *Güneşe Yolculuk* [Film].

Kavur, Ö., Gerede, C., Fridriksson, F. T., Stutterheim, E. (Yapımcı), Gerede, C. (Senarist, Yönetmen). (1999). *Parçalanma* [Film]. Mezopotamya Kültür Merkezi Sinema Departmanı (Yapımcı), Öz, K. (Senarist, Yönetmen). (2001). *Fotoğraf* [Film].

Oğuz, A. (Yapımcı), Tunçer, K., Ayan, E., Oğuz, A. (Senarist), Oğuz, A. (Yönetmen). (2007). *Mutluluk* [Film].

Özgentürk, A. (Yapımcı, Senarist, Yönetmen). (2009). *Yengeç Oyunu* [Film].

EKLER

EK 1. ARAŞTIRMADA İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

Künye: GÜNEŞE YOLCULUK

Yapım Yılı: 1999

Yapımcı: Behrooz Hashemian

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senarist: Yeşim Ustaoglu

Oyuncular: Nazmi Kırık, Newroz Baz, Mizgin Kapazan, Ara Güler

Süre: 105 dk.

Yapım Destekleri:

Eurimages, ZDF/ARTE, Montecinemaverita Foundation (Locarno, İsveç)

Katıldığı Yapım Platformları:

Mediterranean Film Festival of Montpellier Pre-Production Ödülü,

Hubert Bals Fund Post-Production Desteği,

Başlıca Festival Gösterimleri ve Ödülleri:

Berlin Uluslararası Film Festivali [Berlinale] (1999); Barış Film Ödülü; Blue Angel Ödülü;

São Paulo Uluslararası Film Festivali (1999); Uluslararası Jüri Ödülü;

Valladolid Uluslararası Film Festivali (1999); Jüri Özel Ödülü;

Uluslararası İstanbul Film Festivali (1999); En İyi Türk Filmi Ödülü; Ulusal Yarışma FIPRESCI Ödülleri / Onat Kutlar Anısına Efes Pilsen Ödülü; Hürriyet Halk Ödülü (Ulusal Yarışma); En İyi Yönetmen Ödülü (Yeşim Ustaoglu);

Ankara Uluslararası Film Festivali (1999); En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü (Yeşim Ustaoglu), En İyi Senaryo Ödülü (Yeşim Ustaoglu); En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü (Jacek Petrycki); Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu Ödülü (Mizgin Kapazan).

Künye: PARÇALANMA

Yapım Yılı: 1999

Yapımcı: Ömer Kavur, Canan Gerede, Fridrik Thór Fridriksson, Eliane Stutterheim

Yönetmen: Canan Gerede

Senarist: Canan Gerede

Oyuncular: Bennu Gerede, Mahir Günşiray, Baltasar Kormákur, Sibel Baykam

Süre: 103 dk.

Yapım Destekleri:

Eurimages

Başlıca Festival Gösterimleri ve Ödülleri:

Kerala International Film Festival (2000);

Busan Uluslararası Film Festivali (1999) Dünya Sineması;

Altın Portakal Film Festivali (1999);

Cannes Film Festival Market (1999).

Künye: FOTOĞRAF

Yapım Yılı: 2001

Yapımcı: Mezopotamya Kültür Merkezi Sinema Departmanı

Yönetmen: Kazım Öz

Senarist: Kazım Öz

Oyuncular: Feyyaz Duman, Nazmi Kırık, Mizgin Kapazan

Süre: 64 dk.

Yapım Destekleri:

Hubert Bals Fund (2001) Post-Production Support

Başlıca Festival Gösterimleri ve Ödülleri:

Trieste Uluslararası Film Festivali (2002), "En İyi Film" Ödülü;

Milano Uluslararası Film Festivali (2001), "En İyi Film" Ödülü;

Selanik Uluslararası Film Festivali (2001), Gösterim Seçkisi;

Valencia Uluslararası Genç Sinema Festivali (2002), Jüri Özel Ödülü;

8. Nürnberg, Türkiye/Almanya Film Festivali (2003), Demokrasi ve İnsan Hakları Ödülü;

Uluslararası Bangkok Film Festivali (2003), Yarışma Dışı Gösterim;

Ankara Uluslararası Film Festivali (2001), Ulusal Yarışma Finalisti.

Künye: MUTLULUK

Yapım Yılı: 2007

Yapımcı: Abdullah Oğuz

Yönetmen: Abdullah Oğuz

Senarist: Kubilay Tunçer, Elif Ayan, Abdullah Oğuz

Oyuncular: Talat Bulut, Özgü Namal, Murat Han, Mustafa Avkıran, Emin Gürsoy

Süre: 122 dk.

Yapım Destekleri:

Eurimages; DTVR (Doğan Tv Radyo); Greek Film Center

Başlıca Festival Gösterimleri ve Ödülleri:

Montréal World Film Festival (2007);

Kerala Uluslararası Film Festivali (2007) Jüri Özel Ödülü;

İstanbul Uluslararası Film Festivali (2007);

Miami Film Festivali (2008) Seyirci Ödülü;

Montpellier Mediterranean Film Festivali (2007) Seyirci Ödülü;

6. Pune Uluslararası Film Festivali (2008) En İyi Kadın Oyuncu Özgü Namal;

Nuremberg Film Festivali "Turkey-Germany" (2008) Seyirci Ödülü, Genç Sinemacıların Ödülü;

Antalya Altın Portakal Film Festivali (2007) Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması En İyi Ses Tasarımı ve Miksaj (Orçun Kozluca), En İyi Müzik (Zülfü Livaneli), En İyi Kadın Oyuncu (Özgü Namal), En İyi Erkek Oyuncu (Murat Han)

Ankara Uluslararası Film Festivali (2008) Ulusal Uzun Film Yarışması Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü (Abdullah Oğuz), En İyi Görüntü Yönetmeni (Mirsad Heroviç), En İyi Özgün Müzik (Zülfü Livaneli)

Künye: YENGEÇ OYUNU

Yapım Yılı: 2009

Yapımcı: Ali Özgentürk

Yönetmen: Ali Özgentürk

Senarist: Ali Özgentürk

Oyuncular: Ayça İnci, Ayşe Kökçü, Melda Yılmaz, Ensar Kılıç, Burcu Tutkun Oruç, Devrim Özder Akın

Süre: 76 dk.

Yapım Destekleri:

Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü; Eurimages; Magyar Mozgókép Közalapítvány (Macar Sinema Filmi Kamu Vakfı); OKM (Ministry of Education and Culture)

Başlıca Festival Gösterimleri ve Ödülleri:

São Paulo Uluslararası Film Festivali (2009); Gösterim Seçkisi.

Künve: MUSTANG

Yapım Yılı: 2015

Yapımcı: Charles Gillibert, (Ortak Yapımcılar) Frank Henschke, Anja Uhland, Mine Vargı

Yönetmen: Deniz Gamze Ergüven

Senarist: Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour

Oyuncular: Güneş Sensoy, Doğa Zeynep Doğuşlu, Elit İşcan, Tuğba Sunguroğlu, İlayda Akdoğan, Ayberk Pekcan, Nihal Koldaş

Süre: 97 dk.

Yapım Destekleri:

Canal+; Cine+; ZDF/ARTE; Eurimages; Kültür ve Turizm Bakanlığı; Centre National du Cinéma et de Léimage animée; Filmförderungsanstalt FFA The German – French Commission; Film und Medienstiftung NRW

Doha Film Institute, Centre National du Cinéma et de Léimage animée, Aide aux Cinémas du monde, Ministère des affaires étrangères, Institut Français

Başlıca Festival Gösterimleri ve Ödülleri:

Akademi Ödülleri (2021) Yabancı Dilde En İyi Film Adayı, Fransa;

BAFTA Ödülleri (2017) Yabancı Dilde En İyi Film Adayı;

Cannes Film Festival (2015) Europa Cinemas Label Dağıtım Ödülü;

International Film Festival of India (2015) En İyi Kadın Oyuncu Ödülü - Silver Peacock (Güneş Sensoy, Doğa Zeynep Doğuşlu, Elit İşcan, Tuğba Sunguroğlu, İlayda Akdoğan)

César Ödülleri (2016); En İyi Kurgu Ödülü (Mathilde Van de Moortel), En İyi Orijinal Müzik Ödülü (Warren Ellis), En İyi Senaryo Ödülü (Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour); En İyi İlk Film Ödülü (Deniz Gamze Ergüven);

Sydney Film Festival (2016) Seyirci Ödülü;

Avrupa Film Ödülleri (2015) European Discovery Ödülü;

Sarajevo Film Festival (2015) En İyi Film Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Güneş Sensoy, Doğa Zeynep Doğuşlu, Elit İşcan, Tuğba Sunguroğlu, İlayda Akdoğan).

Künve: HAYALETLER

Yapım Yılı: 2020

Yapımcı: Dilek Aydın

Yönetmen: Azra Deniz Okyay

Senarist: Azra Deniz Okyay

Oyuncular: Nalan Kuruçim, Dilayda Güneş, Beril Kayar, S. Emrah Özdemir

Süre: 86 dk.

Yapım Destekleri:

Doha Film Institute, Centre National du Cinéma (CNC) et de Léimage animée, Aide aux Cinémas du monde, Institut Français

Katıldığı Yapım Platformları:

Köprüde Buluşmalar 2020 Work in Progress

Başlıca Festival Gösterimleri ve Ödülleri:

Venedik Film Festivali (2020); Grand Prize Critics' Week;

São Paulo Film Festivali (2021);

Karlovy Vary Film Festivali (2021); Horizons Seçkisi Gösterim;

Varşova Film Festivali (2020); Genç FIPRESCI Jüri Ödülü En İyi Doğu Avrupa İlk Film;

Shanghai Uluslararası Film Festivali (2021);

Stockholm Film Festivali (2020);

Selanik Film Festivali (2020);

Münih Film Festivali (2021);

Sevilla Film Festivali (2020);

Taipei Film Festival (2021);

Antalya Altın Portakal Film Festivali (2020); En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü (Azra Deniz Okyay), En İyi Kurgu Ödülü (Ayrıs Alptekin), En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü (Armen Ghazaryan), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü (Nalan Kuruçim), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü (S. Emrah Özdemir).

Künye: İKİ ŞAFAK ARASINDA

Yapım Yılı: 2021

Yapımcı: Burak Çevik, Diloy Gülün, Selman Nacar

Yönetmen: Selman Nacar

Senarist: Selman Nacar

Oyuncular: Mücahit Koçak, Nezaket Erden, Burcu Gölgedar, Bedir Bedir, Ünal Silver, Erdem Şenocak, Ali Seçkiner Alıcı, Mustafa Sönmez, Cihat Süvarioglu.

Süre: 91 dk.

Yapım Destekleri:

San Sebastian Film Festivali (SSIFF) WIP Europa Industry Ödülü; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü; CNC (Centre National du Cinema et de l'image animée) Aide aux cinémas du monde; Institut Français

Katıldığı Yapım Platformları:

SSIFF WIP Europa, Transilvania Pitch Stop, Antalya Film Forum, İstanbul Film Festivali Köprüde Buluşmalar.

Başlıca Festival Gösterimleri ve Ödülleri:

San Sebastián Film Festivali (2021) Dünya Prömiyeri;

Torino Film Festivali (2021) Torino Şehri Ödülü En İyi Film;

20. Pune Uluslararası Film Festival (2022) En İyi Uluslararası Film;

Antalya Altın Portakal Film Festivali (2021) Cahide Sonku Ödülü (Feride Çiçekoglu & Ezgi Baltas), Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Yardımcı Oyuncu Ödülü (Erdem Şenocak), En İyi Kadın Yardımcı Oyuncu Ödülü (Nezaket Erden).



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Hakan ÜN
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	

İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	03.06.2022