

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EURIMAGES DESTEKLİ TÜRK FİLMLERİNİN
SELF ORYANTALİZM KAVRAMI
ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ: 2014 - 2018

SEÇİL TURAN
2501180729

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ MESUT AYTEKİN

İSTANBUL - 2020

ÖZ

EURIMAGES DESTEKLİ TÜRK FİMLERİNİN SELF ORYANTALİZM KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ: 2014 - 2018

SEÇİL TURAN

Bu çalışma ile Batının oryantalist bakış ve beklentileri doğrultusunda Eurimages fonunun Türk sinemasında self oryantalist eğilimler yaratıp yaratmadığı araştırılmıştır. Tezin amacı; sinema filmlerinin finansmanı, üretimi ve dağıtımı üzerinde kontrol sahibi ve uluslararası bir güç olan Eurimages’ın desteklediği filmler üzerinden Türkiye’nin konumlandırılışını irdelemek, Batı-Doğu kurgusunun temsilinde yabancı fonlamaların etkisini ortaya koymaktır. Çalışma güncel olandan veri toplayabilmek için geçmiş beş yılı kapsayacak şekilde sınırlandırılmış, bununla birlikte kullanılan yöntemin kapsam dışında kalan filmlere de uygulanabilir olması gözetilmiştir. Amaç doğrultusunda, aynı zamanda A kategorisinde değerlendirilen Avrupa film festivallerinden ödül almış filmler örnekleme alınmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde oryantalizm ve self oryantalizm kavramları tarihsel süreçleri ile açıklanmış, self oryantalizmin gelişim aşamaları Türkiye özelinde irdelenmiş ve her iki kavramın sinema sanatı ile olan ilişkileri ortaya konmuştur. İkinci bölümde yapısı ve işleyişi ile kapsamlı bir şekilde açıklanan Eurimages’ın Türk Sineması’na etkileri ortaya konmuştur. Üçüncü bölümde ise çalışma kapsamına dahil olan Mustang, Abluka, Albüm, İşe Yarar Bir Şey, Görülmüştür ve Sibel filmleri içerik ve söylem analizleri kullanılarak çözümlenmiştir. Oryantalizm ve self oryantalizmin özelliklerinden yola çıkılarak yapılan kapsamlı çözümleme sonucunda Eurimages destekli ve uluslararası Batı film festivallerinde görünür kılınan filmlerde “biz” ve “öteki” arasındaki farklılık vurgusunun klasik anlamda Doğulu-Batılı, geleneksel-modern, gelişmiş-gelişmemiş karşıtlıklar içinde ortaya konulduğu, Türkiye’nin sosyal, kültürel, ekonomik anlamda geleneksel bir çizgide temsil edildiği, öte yandan baskıcı

rejimler, muhafazakârlık ve bundan ileri gelen tutucu/kapalı toplum yapısı, ırkçı, milliyetçi, ataerkil, homofobik ideolojiler, cinsel sapkınlıklar, Doğuyla ilişkilendirilen egzotik, mistik hikayeler, politik konulardan özellikle Kürt meselesi gibi aslında birbirine çok benzer konular üzerinden konumlandırıldığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Eurimages, Oryantalizm, Self Oryantalizm, Türk Sineması, Uluslararası Film Festivalleri



ABSTRACT

AN INVESTIGATION OF EURIMAGES SUPPORTED TURKISH FILMS IN THE FRAME OF THE SELF ORIENTALİSM CONCEPT: 2014 - 2018

SEÇİL TURAN

In this study, it has been examined whether the Eurimages fund creates self-orientalist tendencies in Turkish cinema in line with the orientalist perspective and expectations of the West. The aim of the thesis is; with films supported by Eurimages, an international power that has control over the financing, production and distribution of motion pictures to examine the positioning of Turkey, to reveal the effect of foreign funding in the representation of the West-East construction. The study has been limited to cover the past five years in order to collect data from the current period, however, it has been observed that the method used can also be applied to films outside the scope. In addition, in accordance with the purpose of the study, films awarded from European film festivals evaluated in category A were sampled.

In the first part of the study, the concepts of orientalism and self-orientalism are explained with their historical processes, Turkey self-orientalism stages of development have been discussed in private, and the relationship of both concepts with the art of cinema has been revealed. In the second part, the effects of Eurimages, which is explained comprehensively with its structure and functioning, on Turkish Cinema are presented. In the third part, Mustang, Frenzy, Album, Something Useful, Passed by Censor and Sibel films included in the study were analyzed using content and discourse analysis. As a result of the analysis, it has been observed that the emphasis on the difference between "us" and "the other" in films supported by Eurimages and were made visible at international Western film festivals is presented in the Eastern-Western, traditional-modern, advanced-undeveloped contrasts in the classical sense. On the other hand, Turkey's social, cultural and economic sense, as represented in a

traditional line, repressive regimes, conservative, racist, nationalist, patriarchal, homophobic ideologies, sexual deviance, exotic associated with the East, the mystical stories, from political issues, especially the Kurdish issue, it is determined that they are positioned on very similar issues.

Keywords: Eurimages, Orientalism, Self-Orientalism, Turkish Cinema, International Film Festivals



ÖNSÖZ

“Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Self Oryantalizm Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi: 2014-2018” başlıklı bu çalışma, oryantalizm ve tarihsel süreçte ona eklemlenen self oryantalizmi, sinema alanındaki güncel pratikler üzerinden düşünme çabasının ürünüdür. Bu bağlamda Avrupa fonlarından Eurimages ile Türk Sineması ilişkisine odaklanan tezin amacı; oryantalist ve self oryantalist yaklaşımların temellendirildiği hiyerarşik yapılanma doğrultusunda, Batının Doğudan gelen “öteki”ni hangi koşul ve biçimlerde kabul ettiğini irdeleyerek, bu etkileri Türk Sineması özelinde ortaya koymaktır. Büyük bir heyecanla, daha çok öğrenebilmek, öğretebilmek, nihayetinde bunu yaşamımın bir parçası haline getirmek amacıyla çıktığım ve günleri, geceleri, haftaları, ayları içeren bu uzun yolculuğu anlatmaya çalışmak epey güç. Neticede derin bir ilgi duyduğum bu alanda bilgilendirici bir çalışma yapmaya gayret göstererek, naçizane bir katkı sağlamayı hedefledim.

Öncelikle bilgisi, görüşleri ve tezin tüm aşamalarında gösterdiği ilgisiyle yoluma ışık tutan tez danışmanım, değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Mesut Aytekin’e, çalışmama olan kıymetli katkıları için Prof. Dr. Cenk Demirkıran’a ve Dr. Öğr. Üyesi Ümit Sarı’ya, desteğini her daim hissettiğim Prof. Dr. Ceyhan Kandemir’e, ufuk açıcı dersleri ve ilham veren fikirleri için Doç. Dr. Şükrü Sim’e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca filmini tekrar izlemem için olanak veren sevgili Serhat Karaaslan’a da büyük bir teşekkür borçluyum.

Benim için imkânlar yaratan, öğreten ve benimle birlikte öğrenen, aldığım kararları yargılamadan sonsuz sevgisi ve desteğiyle yanımda olan, “sen yeter ki oku” diyen canım anneme ve bu yola çıkmam için bana cesaret veren, bu uzun ve yorucu günlerin her anında anlayışı, sabrı ve desteğiyle yanımda olan, sevgisiyle yaşamımı güzelleştiren çok sevgili hayat arkadaşım Selim Turan’a nasıl teşekkür edeceğimi ise bilemiyorum. Onlar hayatıma dokunmasa bu tez yazılamazdı. Bu çalışmanın, yeni yapılacak araştırmalar için bir basamak olabilmesi umuduyla...

İstanbul, 2020

Seçil Turan

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
TABLolar LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SELF ORYANTALİZM VE SİNEMA

1.1. Oryantalizm Kavramı	6
1.1.1. Oryantalizmin Tarihsel Gelişimi	10
1.1.2. Doğu-Batı, Kimlik ve Öteki Sorunsalı	15
1.1.3. Edward Said ve Oryantalizm	19
1.2. Self-Oryantalizm ya da Şarkın Yeniden Ürettiği Oryantalizm	24
1.2.1. Türkiye’de Self Oryantalist Paradigmanın Gelişimi	29
1.3. Oryantalist ve Self Oryantalist Temsiller Üzerine: Sinemada “Ben” ve “Öteki”	45
1.3.1. Türk Sinemasında Self Oryantalizm	55
1.4. Batı Film Festivalleri, Batı’ya Entegrasyon ve Film Anlatıları	60

İKİNCİ BÖLÜM

EURIMAGES VE TÜRK SİNEMASI

2.1. Eurimages Nedir?	75
2.1.1. Eurimages Fonunun Kuruluşu ve Amacı	77
2.1.2. Eurimages Fonunun Yapısı ve İşleyişi	77

2.1.3. Eurimages Fonunun Destekleri	80
2.1.3.1. Ortak Yapım Desteği.....	80
2.1.3.2. Dağıtım Desteği	86
2.1.3.3. Sinema Salonları Desteği	87
2.2. Türk Sinemasının Genel Yapısı	91
2.3. Türk Sinemasında Yapım(cılık).....	100
2.3.1. Türkiye'nin Eurimages Üyeliği.....	108
2.3.2. Türk Sinemasının Eurimages Deneyimi ve Ortak Yapımlar	108

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EURIMAGES DESTEKLİ TÜRK FİMLERİNDE SELF ORYANTALİZM İNCELEMESİ

3.1. Araştırmanın Amacı	121
3.2. Araştırmanın Önemi.....	122
3.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	123
3.4. Araştırmanın Soruları.....	125
3.5. Araştırmanın Yöntemi.....	125
3.6. Araştırma Kapsamında Analiz Edilecek Filmlerin Künyesi ve Konuları.....	128
3.6.1. Mustang.....	128
3.6.1.1. Filmin Künyesi.....	128
3.6.1.2. Filmin Konusu.....	129
3.6.2. Abluka.....	130
3.6.2.1. Filmin Künyesi.....	130
3.6.2.2. Filmin Konusu.....	131
3.6.3. Albüm.....	131

3.6.3.1. Filmin Künyesi.....	131
3.6.3.2. Filmin Konusu.....	132
3.6.4. İşe Yarar Bir Şey	132
3.6.4.1. Filmin Künyesi.....	132
3.6.4.2. Filmin Konusu.....	133
3.6.5. Görülmüştür	134
3.6.5.1. Filmin Künyesi.....	134
3.6.5.2. Filmin Konusu.....	134
3.6.6. Sibel	135
3.6.6.1. Filmin Künyesi.....	135
3.6.6.2. Filmin Konusu.....	136
3.7. Film Çözümlemeleri.....	136
3.7.1. İçerik Analizi.....	136
3.7.1.1. Ana Karakterler	136
3.7.1.2. Mesleki Durum.....	138
3.7.1.3. Mekân.....	139
3.7.1.4. Zaman.....	140
3.7.1.5. Dil.....	141
3.7.1.6. Alt - Öteki Kimlik Temsilleri.....	143
3.7.1.7. Kültürel Unsurlar	145
3.7.1.8. Dini Unsurlar.....	146
3.7.1.9. Toplumsal Cinsiyet Temsilleri.....	148
3.7.2. Söylem Analizi.....	149
3.7.2.1. Politik İçerik.....	149
3.7.2.2. Pedofili/Tecavüz	152
3.7.2.3. Egzotik Hikâyeler.....	153

3.7.2.4. Muhafazakâr/Tutucu Toplum Yapısı	153
SONUÇ.....	159
KAYNAKÇA	167
EKLER.....	199



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. 1990-2018 yılları arasında Eurimages’den destek alan Türk filmleri.....	114
Tablo 2. 2014-2018 yılları arasında Eurimages desteği alan filmlerin FIAPF tarafından “Competitive Feature Film Festivals” kategorisinde tanımlanan Batı film festivallerinden aldığı ödüller	125
Tablo 3. Filmlerdeki Ana Karakterlerin Sosyal Durumları.....	137
Tablo 4. Filmlerdeki Ana Karakterlerin Mesleki Durumları	138
Tablo 5. Filmlerin Geçtiği Mekânlar.....	139
Tablo 6. Filmlerin Geçtiği Zaman	141
Tablo 7. Filmlerde Kullanılan Dil	142
Tablo 8. Filmlerdeki Alt-Öteki Kimlik Temsilleri.....	143
Tablo 9. Filmlerdeki Kültürel Unsurlar.....	146
Tablo 10. Filmlerdeki Dini Unsurlar	147
Tablo 11. Filmlerdeki Toplumsal Cinsiyet Temsilleri	149

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
EUREKA	: Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi
EURIMAGES	: Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapımı ve Yayılımlarını Destekleme Fonu
FIAPF	: Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu
FIPRESCI	: Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu
İTC	: İttihat ve Terakki Cemiyeti
MEDIA	: Audiovisual Endüstrisinin Gelişimini Teşvik Edici Önlemler
MOSD	: Merkez Ordu Sinema Dairesi
OFAD	: Ordu Film Alma Dairesi
s.	: Sayfa/Sayfalar
SİYAD	: Sinema Yazarları Derneği
t.y.	: Basım tarihi yok
y.y.	: Yüzyıl
v.d.	: Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler

GİRİŞ

Basit coğrafi terimler olmanın çok ötesinde anlamlar barındıran Doğu ve Batı, onları ikiye ayıran ve sınırlarının tam olarak nerede başlayıp nerede bittiği belirsiz olan hayali bir çizgi ile bu çizginin her iki tarafında bulunan sistemlere ve gruplara dair ön kabullerin zihinlerde tamamlanmış halidir. Sermaye, siyasi iktidarlar, egemen ideolojiler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen bu sistem, Batı ve Doğu'yu olumlu/olumsuz şeklindeki nitelemelerle birbirinden ayrı iki zıt kutup olarak formüle etmekte, tarihsel akış içinde biri(leri)ni “öteki” olarak işaretlenenden üstün kılmaktadır. Bireyleri ve genel olarak toplumları, sınıflara ayıran bu hiyerarşik yapı, başlıca ekonomik farklılıklar, ırk, etnisite, din, dil ve toplumsal cinsiyet üzerinden işlemekte ve bu ayırım tek başına otoriter tahakkümün yanı sıra -belki de en etkili şekilde uygulanabildiği- kültürel ürünler aracılığıyla da yapılabilmektedir. Doğu'ya ait kültür ve geleneklerin incelenmesindeki uzmanlaşmayı ifade eden Batı'daki bilimsel bir disipline karşılık olarak kullanılan “oryantalizm” kavramı, bugün söz konusu Batı/Doğu kabulleri ile Doğu'nun Batılı gücün hegemonyasına açık bir alan olarak kodlanmasını anlamlandırmada temel kavramlardan biridir. Bu anlamlandırmayı sağlayan, Edward W. Said'in 1978 yılında oryantalist çalışmaların eleştirel bir incelemesini ortaya koyduğu *Oryantalizm* adlı eseridir. Said, Doğu-Batı ilişkisini yeniden ele aldığı geniş kapsamlı eleştirisinde çoğunlukla Foucault'dan aldığı teorik zemin bağlamında bilgi ve güç arasındaki ilişki ile temsil kavramını oryantalizme uygulamış ve Doğu hakkında üretilen her tür bilginin, onu öteki olarak işaretleyip, çerçevelediğini ve oryantalizmin “Avrupa'nın muhatabı değil, sessiz ötekisi” (Said, 2006: 73) olan Şark'ı, Batı'nın tahakküm ve sömürüsüne açan bir alan olduğunu ifade etmiştir.

Sömürgecilik sonrası kurulan ulus-devletlerin modernleşme ve millileşme pratiklerinde Batı-Doğu kurgularına göre kendini konumlama biçimleri ve kapsama-dışlama ile benzeşme-farklılaşma istemlerinin belirginleştiği zeminde ise oryantalizmle ilişik fakat ondan bir adım ileride, “öteki” olarak konumlandırılanın içselleştirilmiş Batılı bakışından self oryantalist söylem ortaya çıkmıştır. Batı-dışı

sayılan bir alanda sömürgecilik karşısında kendini var etmeye çalışan öznelliğin, aynı anda hem Batılı hem de Doğulu olma istenci self oryantalizm ve oksidentalizm gibi yeni oryantalizm biçimlerine alan açtığı gibi, kendi sınırlarında barındırdığı çelişki çeşitli açmazlara sebep olmuştur. Meltem Ahıska'nın (2018) "Garbiyatçı Fantezi" kavramıyla tanımladığı bu açmaz temelde "üstün olduğu varsayılan bir yabancıyla karşılaşmanın, benliğini o yabancıya göre tanımlamak zorunda olmanın, kendini onun karşısında yetersiz hissetmenin, yani tam ve tek olmadığını fark etmenin yol açtığı bir narsisistik yara'nın (Gürbilek, 2007: 82) biçimlendirdiği bir alandır. Umut Tümay Arslan'ın "kaygan sahne" (Arslan, 2010: 32) olarak tanımladığı bu alanı, Türkiye'de de Tanzimat'la başlayan modernleşme serüveninden, asıl olarak Cumhuriyet'le birlikte modernleşme etrafında inşa edilen milli Türk kimliğine uzanan hareketlerde Batı'ya olan karmaşık tepkiler etrafında gözlemlemek mümkündür. Kemalist seçkinler tarafından Batılı bir gözle yapılandırılmaya gayret edilen yerli-otantik Türk kültürü ve bu yerli kültürü Batı medeniyeti ile harmanlama isteği, başka bir ifadeyle aynı zamanda hem Batılı olma hem de Batı'ya karşı milli olma arzusu, "öteki"nin Batı'nın bakış açısını benimsediği, kendini "ben"in gözünden tanımladığı alandır. Genel anlamdaki Batı-Doğu kurgusunun özelde, ülke içinde de bölgelere göre etnik, dinsel, dilsel, sınıfsal, toplumsal cinsiyet temelli ayrımlarla "öteki"lerini yarattığı, öte yandan bu "öteki"nin gizlenmeye, bastırılmaya çalışıldığı bu alanın tezahürleri sosyal, siyasal, kültürel pratiklerde vücut bulmuş haldedir. Doğu ve Batı arasındaki iktidar ilişkilerinin meşrulaştırılmasında sinemanın rolü ise farklılığın, "ötekiliğin" temsillerini yaratan bir araç olması yönüyle yadsınamaz güçtedir.

Eurimages desteği alan Türk filmlerinde self oryantalist eğilimin izlerini arayan bu çalışmanın temel çıkış noktası da, sinema filmlerinin finansmanı, üretimi ve dağıtımını üzerinde kontrol sahibi ve uluslararası bir güç haline gelen Avrupa kaynaklı yabancı fonlamaların gelişmekte olan ülke sinemaları ile geliştirdiği bağımlılık ilişkileri üzerinden Batı ve Doğu'nun konumlandırılış şekillerini ortaya koyma düşüncesidir. Uluslararası büyük festivallerle de iş birliği sağlayan söz konusu yabancı fonlamalar, dolayısıyla görünürlük, dağıtım, prestij gibi imkânları da beraberinde getirmektedir. Ülke içi sinema endüstrisinin sağladığı yapım koşullarında üretim yapmanın zor olduğu ülkelerde ise -İran, Latin Amerika, Lübnan, Türkiye gibi- söz

konusu yabancı fonlamalar neredeyse zorunlu bir finansman kaynağı olmaktadır. Bu noktada ise Batı'nın belli bakış, ön yargı ve beklentilerinin desteklenecek filmlere karar verme sırasında etkili olup olmadığı, güçlü bir pazar payına sahip büyük Avrupa film festivallerinde öne çıkarılan ve böylece küresel festival ağında da dolaşıma sokulan, takdir edilen, görünür kılınan filmlerin Batı'nın söz konusu beklentilerini karşılayıp karşılamadığı ya da karşıladığı için mi görünür kılındığı, finansman ve festivaller aracılığıyla görünürlük vaadi ile aslında Batılı seyirciye seslenen bu anlatıların, kendini self oryantalist bir noktadan konumlandırma eğiliminde olup olmadığı gündeme gelen ve üzerine düşünülmesi gereken sorulardır.

Küresel fonlama ve festival ağının Batı-Doğu kurgusundaki hiyerarşik yapılanması ve dolaylı olarak da olsa yeniden üretim sürdürdüğü iktidar ilişkilerini Eurimages destekli Türk Sineması üzerinden inceleyen bu çalışmanın amacı da, Eurimages'in desteklemiş olduğu Türk filmlerini self oryantalizm bağlamında inceleyerek destekler, ortaklıklar ve festivaller yoluyla Batı endüstrisine entegre olan yapımların Türk Sineması üzerinde nasıl bir eğilim yarattığını, Türkiye'nin, yani "öteki" olanın bu filmlerde nasıl konumlandırıldığını inceleyerek, Eurimages fonunun yerli yönetmenler ve yapımlar üzerinde self oryantalist bir bakış açısına yol açıp açmadığı ya da zaten bu eğilimde olan yapımların görünür kılınıp kılınmadığını ortaya koymaktır.

Çalışmanın odağına Eurimages desteğinin alınma sebebi, Türkiye'nin üye olduğu 1990 yılından bugüne sağladığı ortak yapım destekleri ile birlikte Türk Sineması'nın Batı'da ve Batı festivallerinde görünürlüğünü artıran en önemli etken olmasıdır. Çalışma güncel olandan veri toplamak amacı ile geçmiş son beş yılı kapsayacak şekilde sınırlandırılmış, buna karşılık çözümleme için kullanılan yöntemin tüm filmler için uygulanabilir olması gözetilmiştir. Tezin amacı doğrultusunda 2014-2018 yılları arasında Eurimages'dan destek almış 15 tane uzun metraj film arasından, FIAPF tarafından 2020 yılı itibarıyla "Competitive Feature Film Festival" kategorisinde akredite edilmiş uluslararası Avrupa film festivallerinden ödül almış filmler inceleme kapsamına alınmıştır.

Üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde öncelikle kavramsal-kuramsal çerçeveyi sağlamak için oryantalizm ve self oryantalizm kavramları tarihsel gelişimleri ile birlikte ayrıntılı biçimde açıklanmış, self oryantalizmin Türkiye özelinde gelişim aşamaları Osmanlı-Türk modernleşmesi ve millileşme hareketleri çerçevesinde irdelenmiştir. Devamında ise oryantalizm ve self oryantalizmin dünya sinemasında gelişim aşamaları, kullanımları, sinemada Doğu(lu) ve Batı(lı) temsilleri örnekler üzerinden anlatılmış, ardından Türk Sinema tarihinde self oryantalist eğilimler incelenmiştir. Ayrıca uluslararası film festivalleri ile bağlantılı olarak egemenlik-bağımlılık ilişkileri tartışmaya açılarak Batı-dışının hangi şartlarda kabul gördüğü Türkiye özelinde bazı yönetmen/sinemacıların deneyimleri çerçevesinde aktarılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü Eurimages ve Türk Sineması ilişkileri üzerine temellendirilmiş olup, bu bölümde Eurimages fonu yapısal olarak kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Türk Sineması'nda Eurimages dinamiklerinin ve hangi şartlarda fona üye olunduğunun görülmesi açısından tarihsel anlamda Türk Sineması'nın yapısı ile endüstri koşulları irdelenmiş ve Türkiye'nin Eurimages'a üyeliği ile Türk Sineması'nda görülen değişimler, ortak yapımlar, kısacası 30 yıllık Eurimages deneyimi belli tartışmalar, bakış açıları ve daha önce yapılan çalışmalar eşliğinde incelenmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise çalışma kapsamında belirlenen örneklem dahilindeki Mustang, Abluka, Albüm, Görülmüştür, İşe Yarar Bir Şey ve Sibel filmleri nitel araştırma yöntemlerinden içerik ve söylem analizi kullanılarak çözümlenmiştir. İçerik analizi için kaynak taraması sonrası elde edilen makalelerden ve çalışmalardan yola çıkılarak ortaya konan kavramsal-kuramsal çerçeve sonucunda, oryantalizm ve self oryantalizmin özellikleri bağlamında oluşturulan ve çalışma için özel olarak geliştirilen kodlama formu kullanılmıştır. Bu kodlama formu aracılığıyla filmlerin bütünsel bir analizine ulaşılması, çözümlenmede sistemliliğin sağlanması ve anlam bakımından ilişkili olan verilerin bir araya getirilmesi hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra “Politik İçerik/Karakter(ler)”, “Pedofili/Tecavüz”, “Egzotik Hikayeler ve Muhafazakâr/Tutucu” toplum yapısı şeklinde kategorilere ayrılan unsurlar, filmlerde

görölme sıklığından bağımsız ve başlı başına ele alınması gereken öğeler olduğu için ayrıca söylem analizine tabii tutulmuştur.

Türk sinemasında Avrupa kaynaklı fonlamaların etkilerini ele alan çalışmaların azlığı, öte yandan söz konusu fonlamaların etkisini Batı-Doğu arasındaki egemenlik-bağımlılık ilişkilerinden hareketle self oryantalizm açısından ortaya koyan bir çalışmanın olmaması nedeniyle, çalışmanın bu açıdan literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu anlamda farklı alanları bir araya getiren bu araştırma son dönem Türk sinemasında Eurimages destekli ve aynı zamanda Avrupa film festivallerinde görünür olan filmlerde self oryantalist bakış açısına ilişkin ortaya koyduğu verilerle farklı bakış açıları da sunabilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SELF ORYANTALİZM VE SİNEMA

1.1. Oryantalizm Kavramı

Oryantalizm, içerisinde pek çok tanımı, bakış açısını, yaklaşımı ve eleştirileri bulunduran bir kavramdır. Latince “oriens” ve Batı dillerindeki “orient” terimlerinden türeyen oryantalizm (doğubilim), en temel anlamıyla Doğu’ya ait kültür, tarih, edebiyat, dil, din gibi çeşitli öğelerin Batı tarafından incelenmesi ve bu incelemelerin yazılar, resimler, filmler ya da medya gibi araçlarla dolaşıma sokulması şeklinde açıklanmaktadır (Uluç ve Soydan, 2007: 37). Oryantalist terimi ise başlangıçta bugünkü anlamından çok daha farklı bir anlama sahiptir. 1683’te “Doğu ve Yunan kilisesinin bir üyesi” anlamına gelen oryantalist kavramı (Arberry’den akt. Bulut, 2017: 3), İngilizce sözlüklerde çoğunlukla “doğu dilleri veya edebiyatı ile meşgul kimse” şeklinde açıklanmaktadır (Bulut, 2017: 3).

Oryantalizm kavramına pek çok farklı anlam yüklenmesinde, oryantalizmin tarihsel süreç içerisinde farklı anlamlar kazanmasının yanı sıra, oryantalizm karşısındaki farklı tutumlar da etkili olmuştur. Oryantalizme dair çok sayıdaki bu farklı yaklaşımları en temelde iki kategoride açıklamak mümkündür. Birinci kategoride, oryantalizmin akademik bir merak nedeniyle oluşturulduğunu savunan ve bu savunmanın sonucu olarak da oryantalizme olumlu bir anlam yükleyenlerin yaklaşımları bulunmaktadır. Bu yaklaşım sahipleri, oryantalizmin iki farklı kültür dünyası arasında olumlu bir etkisinin olduğundan, yabancı bir kültürün tanınmasına hizmet ettiğinden bahsetmeyi tercih edip, oryantalistlerin objektif bilim kıstasları doğrultusunda bilgi ürettiklerini savunmaktadırlar. Buna karşılık ikinci kategoriyi ise oryantalizme negatif nitelikler atfeden tanımlamalar oluşturmaktadır. Bu kategorideki tanım sahipleri, oryantalizmi tanımlarken toplumlar ve kültürler arası ilişkilerde ona yüklenen işlevi ve yarattığı sonuçları göz önünde bulundurucu bir yaklaşımı benimsemektedirler (Bulut, 2017: 4-7). Örneğin ilk grupta bulunan John M. MacKenzie için oryantalizm “sömürgecilik çağında Batı kültürünün kibrinden

korunmak için Doğu'nun dillerinin, edebiyatının, din, düşünce, sanat ve sosyal hayatının incelenmesi”dir. Benzer şekilde Lynne Thornton’a göre bir terim olarak oryantalist, hem Doğulu halklar, onların dilleri, tarihleri, gelenekleri, dinleri ve edebiyatı hakkında bilgili kişiler için hem de Doğu dünyasının resmini yapan Batılı ressamlar için kullanılmaktadır (akt. Bulut, 2017: 5).

Oryantalizmin ikinci grupta bahsedilen negatif anlamı kazanmasında ise Bryan Turner, Anour Abdel Malek, A.L. Tibawi gibi isimlerin yanı sıra en ciddi katkısı sağlayan Edward W. Said, *Oryantalizm* adlı eserinde ortaya koyduğu farklı bakış açısıyla kavramı geliştirip derinleştirmiştir. Said’in çalışmasını diğerlerinden ayıran Michel Foucault, Raymond Williams ve Antonio Gramsci’nin felsefelerini bir araya getirerek (Rubin, 2014: 24) oryantalizmin Doğu için ne anlama geldiğinden ziyade Batı için ne anlama geldiğiyle daha çok ilgilenmesi olmuştur. Said, oryantalizmi tanımlamaktan ziyade farklı ve her zaman birbiriyle uyumlu olmayan çeşitli bakış açılarından nitelendirmişse de (Clifford, 2014: 139) en genel haliyle şarkiyatçılığın “Şark ile (çoğu zaman) Garp arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimi” (Said, 2017: 12) olduğuna işaret etmiştir. Said, oryantalizmin Batı’nın Doğu’ya hakim olmak, onu yönetmek için bulduğu bir yol olduğuna dikkat çekmiş ve bu noktadan sonra oryantalizm, Batı’nın emperyalist çıkarlarını ve buna yönelik olarak da Doğu’yu sömürmesinin çalışma alanını ifade etmiştir. Oryantalizm hâlâ, Batı’nın Doğu’yu incelemesi anlamını taşımaktadır ancak Said’in çalışmasının da ortaya koyduğu gibi dünyanın merkezine kendisini koyan Batı, kendi Doğu’sunu oluşturmuş ve bunun karşılığında tüm olumlu özellikleri kendisine atfederken Batı dışındakilere de olumsuz özellikleri yüklemiştir (Çoruk, 2002: 194). Başka bir anlatımla başlangıçta Doğu insanlarını, onların tarihlerini, dillerini ve dinlerini araştırmak amacıyla akademik bir disiplin olarak ortaya çıkan oryantalizm zamanla objektiflikten uzaklaşmış ve “yaratılan ötekiler” için olumsuz bir anlama bürünmüştür. Çünkü Batı, Doğu’yu konumlandırırken kendi gelişim çizgisine göre sınıflandırma eğiliminde olmuş, kendini tanımlarken bir “ötekiye” ihtiyaç duymuş, sonuç olarak gelişmişlik ve medeniyet batıyı, geri kalmış, gizemli ve egzotik ülkeler ise doğuyu işaret eden hayali sınırlarla denkleştirilmiştir.

Temelde biz-onlar düalizmine dayanan oryantalizm (Kontny, 2002: 117), “ben Batı’yım, akıl, bilim, demokrasi, medeniyetim, sen Doğu’sun ve bu yüzden bizden daha gerisin” gibi ön kabullerle birlikte kalıplaşmış cümlelerin uygulama alanı olmuştur. Batı ve Batı insanı binlerce yıldır oryantalistler tarafından durmaksızın değişip gelişen bir bölge olarak, Doğu ise bunun tam aksine durağan kalan, yerinde sayan, değişim karşıtı olarak nitelenmektedir. Bu düşünce Batı’yı merkeze yerleştirmekte, Batı dışındaki diğer toplumları özellikle de Şark’ı merkezden iterek değişim, medeniyet, iktidar, güç gibi özelliklerden yoksun göstermektedir. Batı bu yolla Doğu’ya medeniyet götüreceğini söyleyerek Doğu üzerinde tahakküm kurmakta, diğer yandan da Doğu’yu sömürmektedir ki Parla’nın da belirttiği üzere (2018: 19) “Şarkiyatçılık Avrupa’da sömürgecilikle hem eşzamanlı hem de çoğu yerde eş amaçlıdır.” Şüphesiz oryantalizm sömürgecilik dönemi öncesinde de var olan, yüzyıllardır inşa edilen bir alandır fakat asıl olarak 18. yy ile beraber sömürgecilik dönemiyle yükselişe geçtiği görülmektedir. Şarkiyatçılığın kurumları ile içeriğindeki büyük ilerleme dönemi, Avrupa’nın eşi görülmedik yayılma dönemiyle aynı zamanlıdır (Said, 2017: 50). Dolayısıyla ister bir bilim, ister bir tavır olarak oryantalizm, Avrupa’nın sömürgeci kültürünün bir kurumu olduğu için, ondan bağımsızlaşamamış ve bu tutkularından arınamamıştır. Doğu hakkında bilinçli ya da kasıtlı olarak üretilen herhangi bir bilgi Batı’da vicdani bir değerlendirmeye konu olmamıştır. Bunun nedeni ise sömürgeciliktir (Parla, 2018: 19-22).

Batı hem kendi hem de Doğu adına konuşmakta, başka bir anlatımla “eğer Doğu kendi kendisini temsil edemiyorsa temsil edilmesi gerekir” düşüncesinden hareketle Doğu hakkında bilgiler üretilmektedir (Bulut, 2017: 13). Batı’nın Doğu adına konuşma kapasitesini sağlayan, farklılık vurgusu üzerinden üstünlük kurmasını mümkün kılansa eril söylemdir. Oryantalizmin bu erkek egemen yapısı, Doğu’yu kadın doğasına yönelik üretilen sıfatlarla (duygusallık, zayıflık, irrasyonellik, bağımlılık gibi) temsil etmektedir (Erkan, 2009: 15). Batı bakış açısından feminen Doğu, “öznenin sahip olduğu özelliklerden yoksundur ama aynı zamanda da radikal farkından dolayı öznenin istikrarlı dünyasına bir tehdit oluşturmaktadır (Yeğenoğlu, 2003: 15). Şark öncelikle metinsel olarak inşa edilmiş, bu metinlerde Batı’nın ne kadar gerisinde olduğu vurgulanmış ve üretilen tüm bu bilgiler Avrupa’nın emperyal

amaçlarına hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Fakat başkası ya da başkaları tarafından temsil edilmeye mahkûm olan her şey gibi, Batı'nın Doğu temsili de çoğunlukla asıl olandan farklı ya da abartılı olmuş ve bu alan Batı'nın Doğu'yu nesne durumuna indirgeyerek yönetmesini, kullanmasını, sömürmesini ve sürekli olarak ötekiliğini tarif edecek bir dil oluşturmalarının aracı olmuştur. Doğu'nun yozlaşmışlığı, eşitsizliği, geriliği üzerinden yapılandırılmış ve sıkıştırılmış olan bu çarpık temsilin bir sonucu olarak Doğu edinilmiş ve öğrenilmiş bir alan olarak kalmıştır. Örneğin 19. yy.'da Delacroix, *Sardanapal'in Ölümü*'nü resmettiğinde Doğu'yu hiç görmemişken, İngres'in Lady Mantagu'nün anılarından yola çıkarak yaptığı *Türk Hamamı* aynı derecede gerçeklikten uzaktır (Germaner & İnankur, 1989: 23). Benzer şekilde Eduard Debat Panson, Paul Louis Jean Leon Gerome, John Frederick Lewis, Paul Desire Troulbert gibi ressamlar kapalı kapılar ardındaki haremın gizemli dünyasını hiç görmemiş olmalarına rağmen eserlerine yansıtmışlardır (Uluç & Soydan, 2007: 43). Tablolarda, hikâyelerde, şiirlerde büyüleyici egzotik güzellikteki Doğulu kadınlar, zengin fakat çirkin Doğulu erkeklerle birlikte eşitsizlik duygusunu uyandıracak biçimde sunulmuş, çirkin, kaba, miskin, ahlaksız ve barbar Doğulu erkeklerin haremlerinde zorla alıkonan çaresiz kadınlar resmedilmiş, Doğu'nun yönetim şekilleri ve yöneticilerinin zulümleri nedeniyle ilerleyemedikleri, aydınlanmış Batılı yönetimler sayesinde Doğulu halkların refaha kavuşacakları savunulmuştur. “Ötekinin barbarlığında kendi uygarlığını bulan Avrupa”, bu tür söylem ve temsillerle Avrupalı yönetimlerini Doğu ülkelerinde sömürgecilik faaliyetlerine girişmeleri için açıkça teşvik etmiş ya da gerçekleştirilen sömürgecilik faaliyetlerini meşrulaştırmak için ihtiyaç duyulan açıklamaları geliştirmiştir (Bulut, 2017: 13). Bu noktada sömürge rejimi ve oryantalizm ilişkisini yalnızca sömürgecilik dönemi diye adlandırılan 18. ve 19. yy.'ları kapsayan dönem şeklinde düşünmek hata olacaktır. Sömürgecilik, süreç içerisinde şeklini ve yaklaşımlarını günün koşullarına uydurarak devam etmiş, yani sömürgeci ilişkiler sömürge rejiminin bitmesiyle son bulmamış; siyasi, kültürel alanlar başta olmak üzere pek çok boyutta devam etmiştir. Dolayısıyla söz konusu oryantalizm yaklaşımları postkolonyalizm olarak adlandırılan dönemi de kapsamaktadır. Bilhassa Said'in *Oryantalizm* ve Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı eserleri yeni sömürgecilik dönemi teorisinin öncülleri olmuştur. Benzer şekilde postmodernist

dönemde oryantalizmi incelediği eserinde Bryan S. Turner (2003: 45) şunları söylemektedir:

“Bilmek hakim olmaktır. Oryantalist söylem sonuç olarak, teoloji, edebiyat, felsefe ve sosyoloji aracılığıyla ifade edilen önemli ve sürekli bir analiz çerçevesidir ki, bu çerçeve yalnızca emperyalist ilişkilerin ifade edildiği bir alan değil, aynı zamanda gerçek bir siyasi güç alanı olmuştur. Oryantalizm, gerçekçi Batılı ve tembel Doğulu arasındaki zıtlık etrafında organize edilen bir karakter tipolojisi oluşturmuştur. Oryantalizmin görevi, Doğu’nun sonsuz karmaşıklığını, belli tipler, karakterler ve kurumlar haline dönüştürmektir. Egzotik Orient’i, ulaşılabilir bilgi sistematik tablosu içinde sunan alıntılar, bu nedenle Batı hakimiyetinin tipik bir kültürel ürünü idi.”

Akıldan, ilerlemeden yoksun, Batılı olmayan bir kültürel kod, bir nesne olarak işaretlenen Doğu, Batı’nın doğal olarak sahip olduğu varsayılan özelliklerinden yoksun olarak gösterilmekte, zaman içinde geri plana itilerek ilkel ve geri olarak nitelendirilmektedir (Yeğenoğlu, 2003: 45). Öte yandan oryantalizmde Doğu ne kadar tanımlanıyorsa Batı da o kadar tanımlanmaktadır. Doğu’ya yüklenen tüm olumsuz özelliklerin karşısı olarak Batı kendisine olumlu özellikleri atfetmektedir. Batı’nın kendi üstünlüğünü, Doğu’dan ileri oluşunu vurgulayan bu söylemlerse temelinde Doğu’yu medenileştirme görevini içermektedir. Kısacası Avrupa kendini Doğu adına bir “kurtarıcı” olarak tanımlarken, Şarkiyatçılar da kendilerini, bizzat kendilerinin tespit ettiği karanlıktan kurtaran kahraman olarak görmüşlerdir (Said, 2017: 131). Oryantalist söylem, Batı’nın kendisini evrensel ve merkezi norm olarak kurmasına ve bu yolla kendi dışında kalan toplumları merkezin dışında görerek ikincilleştirmesine, öteki üzerinde kültürel hegemonyasını kurmasına olanak tanımaktadır. Doğu, bir bilgi nesnesi olmasının yanı sıra, bilgi-güç-iktidar ilişkileri ekseninde aynı zamanda bir müdahale nesnesidir. Dolayısıyla Doğu ne olduğundan ziyade ne olmadığı açısından tanımlanmakta ve nitelenmektedir. Oryantalizm gibi kurumsallaşmış bir yapının temelinde de Batı ile dünyanın geri kalanı arasındaki siyasal, kültürel, ekonomik vb. güç ilişkileri belirleyici olmaktadır.

1.1.1. Oryantalizmin Tarihsel Gelişimi

Oryantalizmin bir disiplin haline gelişi ve kurumlaşması, her ne kadar 18. yüzyılın son çeyreği ile tüm 19. yüzyılda gerçekleşmişse de, oryantalizmi tarihsel süreç içine yerleştirirken spesifik bir başlangıç tarihi belirlemek zordur. Çünkü oryantalizmin tarihi, Doğu ile Batı'nın varlığı kadar eskidir. Oryantalizmin başlangıcına dair bazı araştırmacılar ilk haclı seferlerine denk gelen 11. yüzyıl sonlarını önerirken, Rudi Paret gibi bazı araştırmacılar Kuran'ın Latince çevirisinin yapıldığı 1143 yılını göstermektedir (Paret, 1968: 11). Bazı araştırmacılar Hristiyan din bilgini olan ve Arapça öğreten bir misyoner okulu kuran Raymond Lulle'ü Batı oryantalizminin kurucusu olarak kabul etmektedir. Gerhard Endress (akt. Bulut, 2017: 3-4) ise bir terim olarak oryantalist sözcüğünün İngiltere'de ilk kez Edward Pocock tarafından yazılan bir makalede 1799 yılında kullanıldığını, daha sonra yine aynı yıl içerisinde Fransa'da kullanıldığını ve 1838 senesinde de oryantalizm kelimesinin Fransız Dil Akademisi sözlüğünde yer aldığını belirtmektedir. Oryantalizmin resmi olarak başlangıcı ise 1312 yılında toplanan Viyana Konsili olarak kabul edilmektedir. Çünkü bu konsilde Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca üniversitelerinde Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice kürsülerinin kurulması kararlaştırılmıştır. (Said, 2017: 59). Ancak burada “Kilise Oryantalizmi”ne işaret edilmektedir ve dolayısıyla bu durum, oryantalizmin resmi olarak kabul edilmesinden önce gayri-resmi bir oryantalizmin bulunduğunu göstermektedir. Öte yandan oryantalizmin başlangıcı olarak bu tarihi kabul etmeyen Avrupalı oryantalistlerin de var olduğu bilinmektedir (Zakzuk, 2006: 24). Dolayısıyla oryantalizmin başlangıcına dair belirli bir tarih üzerinde fikir birliğine varılamamıştır. Bu konudaki tespitler yaklaşık olarak bir dönem belirlemeye yöneliktir.

Thierry Hentsch'in (2016: 24) belirttiği üzere Doğu ve Batı arasındaki karşıtlık hangi tarihten başlatılırsa başlatılsın, “bu karşıtlığın iki kutbu aynı yaşta değildir”. Başka bir ifadeyle farklı toplumlar farklı koşullar altında ve farklı zamanlarda medeniyete geçebilmişlerdir. Yüzyıllar öncesinde, henüz ilkçağlarda Batı ile Doğu arasında diyalektiği kuran olgu da, Doğu'nun tarım vasıtasıyla Batı'dan önce yerleşik hayata geçerek medenileşmeye doğru adım atması olmuştur. Asya ve Avrupa eş verimde geniş topraklara sahip olmasına rağmen, Avrupa'da nüfus artışıyla birlikte tarım için yeni alanlar açılamamış ve tarım teknolojisi konusunda geri kalmak Avrupa

için bir takım problemlere neden olmuştur. Avrupa bu sorunu Asya'nın artı-ürünüden pay sahibi olarak aşabilmiş ve Doğu ile Batı arasındaki ilişkiler hem Doğu'da hem de Batı'da ortaya çıkan farklı toplum ve devletlerin karşılıklı ihtiyaçları çerçevesinde şekillenmiştir. (Bulut, 2017: 18-19). Ancak bu ilişkiler yalnızca iki coğrafi bölgenin karşılıklı etkileşiminden ibarettir çünkü o dönemde Batı ve Doğu gibi kesin sınırlarla ayrılmış iki ayrı bölge tanımlaması yapmak zordur.

Orta Çağ'da İslam'ın ortaya çıkışı ve yaygınlaşması ile birlikte Doğu-Batı arasındaki ilişkiler, iki farklı din arasındaki çatışma biçimine dönüşmüştür. 7. ve 8. yüzyıllardan itibaren İslam ile birlikte anılan Doğu'nun, İslam'ın yaygınlaşmasıyla birlikte güç kazanması, Batı dünyası için ciddi bir tehdit olarak algılanmıştır. Bu dönemde İslam fetihleri hakkında Hristiyan ileri gelenlerinin ilk tepkilerinin ne olduğu tam olarak bilinmemektedir ancak yine de 7. yüzyılda yazılan kimi eserlerde yorumların çok da olumsuz olmadığı söylenebilir (Bulut, 2007: 428). Çünkü 10. yüzyıla kadar süren bu fetihler, başlangıçta, Batılılar tarafından önceki dönemlerde yaşadıkları türden barbar akımlarına benzetilmiş fakat meselenin bu kadar basit olmadığı anlaşılınca bu durum İslam'ın “düşman” olarak algılanmasında temel belirleyici unsur olmuştur (Bulut, 2017: 31). Asıl dönüm noktası ise 11. ve 13. yüzyıllar arasında gerçekleşen, Batı'nın Doğu'nun zenginlikleriyle tanışması ve bunlardan yararlanmasını sağlayan Haçlı Seferleri olmuştur. Haçlı Seferleri'yle birlikte Batı Hristiyanlığı, İslam ve Doğu insanları hakkında temel imgeleri oluşturmaya başlamış (Bulut, 2007: 428) aynı zamanda iki uygarlık arasında belli bir düzeyde ilişki kurulmasına da yol açmıştır. Bu dönemde “düşmanın” daha keskin hatlarla tanımlanmasına ve zihinlerde Doğu'ya dair net bir imaj yaratılması amacına yönelik oluşturulan *Yuhanna ed-Dimeşki* ve *Chanson de Roland* gibi eserler dikkat çekicidir (Bulut, 2017: 37-38). 12. yüzyılda İslamiyet'i ve Doğu'yu objektif olarak inceleme ve anlamaya yönelik bazı girişimler olmuş ancak bu durum, “düşman” olarak görülene karşı mücadele etme amacına yönelik gerçekleşmiştir (Zakzuk, 2006: 28). 13. ve 14. yüzyıllarda geçmiş yüzyıla benzer şekilde, Doğu'yu daha iyi anlamak için Raymond Lulle gibi isimlerin çabalarıyla dil okullarının açılması yönünde girişimler olmuş ve ilgili kürsülerin kurulması ile ilgili kararlar alınmıştır. Bu ilk dönem oryantalizmine dair genel olarak şunları söylemek mümkündür: Orta Çağ'da bilginler

ve Hristiyan din adamları İslamiyet'i ve Doğu'yu anlama, anlamlandırma ve tanıma gibi girişimlerde bulunmuşlar, buna bağlı olarak da Avrupa'da felsefe ve tabiat ilimleri ile ilgili pek çok Arapça kitap tercüme etmeye çalışmışlar -ki bu durum sömürgeciliğin başladığı 18. yüzyıla kadar devam etmiştir (Sibai, 1993: 35)- , bilimsel ve objektif bilgiler edinmek amacıyla araştırma kurulları kurmuşlardır. Ancak tüm bunlar Doğu hakkındaki peşin hükümlere geri dönmekten ileriye gidememiştir.

16. yüzyıla gelindiğinde ise siyasi ve ekonomik ilişkilerin gelişmiş olması, Doğu'yu gezen seyyah ve misyoner sayısındaki artış ve Avrupa'da Hristiyan otoritenin sarsılması gibi nedenlerle Doğu hakkında daha objektif bilgiler derlenmiş, buna paralel olarak Doğu'ya yapılan bilgi toplama amaçlı yolculuklarda artış olmuştur. Bu yüzyıl sonunda Doğu-Batı birbirine karşıt sosyal ve tarihi bütünlükler olarak belirmemiş, Doğu bir sonraki yüzyılda görüleceği gibi egzotizmin beşiği haline gelmemiştir, ancak bunlar için gerekli şartların oluştuğunu söylemek mümkündür (Bulut, 2017: 58-59).

17. yüzyılla birlikte Doğu çalışmaları çeşitlenmiş (Şeni, 2009: 44), bir önceki yüzyıla kıyasla daha zengin ve verimli çalışmaların yapıldığı bir dönem olmuştur. 18. yüzyıl ve sonrası ise oryantalizm için önemli gelişim ve değişimlerin yaşanmaya başladığı bir zaman dilimidir. Aydınlanma, Doğu'nun dini olmayan kaygılarla araştırılmasının önünü açmış, bu durum akademik araştırmaları da beraberinde getirmiştir. M. d'Herbelot'un Müslüman ülkelerin kültürü, tarihi, yazarları ve edebi eserleri konusunda ilk ansiklopedi ve oryantalist araştırmalar tarihinde kilometre taşı olarak kabul edilen eseri *Biblioetheque Orientale, 1001 Gece Masalları*'nın Fransızca tercümesi, Simon Ockley, Montesquieu, Anquetil-Duperron gibi düşünürlerin doğu despotizmi¹ ile ilgili olarak geliştirdiği düşünceler (Bulut, 2007: 430) bu anlamda yapılan önemli çalışmalardır. 18. yüzyılın ikinci yarısı için ise oryantalizmin yeniden doğuşu (Şeni, 2009: 45) olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır çünkü 1798 yılında

¹ Doğu despotizmi kavramı, Avrupa'da uzun bir süre geçerliliğe sahip olan tiranlık ve otokrasi gibi yönetim şekillerinden farklı olan, yönetimdeki egemen güç ile yönetilenler arasındaki ilişkiyi tarif etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Kavram, Doğu rejimleriyle ve özellikle de yöneticilerinin mutlakiyetçi, keyfi, yozlaşmış kişiler ve halkının da tembel olduğu yönündeki görüşlerin artmasıyla Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkilendirilmiştir (Curtis, 2015: 76).

Napolyon tarafından gerçekleştirilen Mısır Seferi, aynı zamanda oryantalizm çalışmaları ile sömürgecilik faaliyetlerinin birlikteliğini simgelemektedir (Bulut: 2007: 43).

19. yüzyıl Batı'nın Doğu karşısında üstün duruma geldiğinin farkına vardığı dönemdir. Buna paralel olarak Batı'nın kendisine Doğu'yu kurtarma misyonunu yüklemesi de bu döneme rastlamaktadır. Bu yüzyılda oryantalist geleneğin oluşumu açısından önemli gelişmelerin yaşanmış, her şeyden önce oryantalizm akademik bir disiplin olarak kurumlaşmış, modern Batı bilimlerinin de desteğiyle yöntemlerini geliştirmiş, pek çok oryantalist dernek kurulmuş, dergiler çıkarılmıştır (Bulut, 2017: 86-431). Ayrıca yüzyılın dikkat çeken özelliklerinden biri de Doğu'ya dönük romantik ve egzotik ilginin sonucu olarak fantastik ve düşsel bir Doğu mitinin oluşmuş olmasıdır ki söz konusu bu mit, Goethe, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Nerval, Musset gibi zamanın ileri gelen yazarlarınca ortaya konan eserlerde kendini belirgin bir şekilde hissettirmiştir.

20. yüzyıla gelindiğinde iki dünya savaşının ardından dünya üzerindeki dengeler değişmiş, sanayileşmiş ülkeler ile bağımsızlıklarına yeni kavuşmuş ülkeler arasındaki ekonomik eşitsizlikler ortaya yeni sömürgecilik kavramını çıkarmıştır. Bu dönem her ne kadar Doğulu toplumlara önceki dönemlere kıyasla daha olumlu yaklaşılmışsa da, söz konusu yaklaşım tüm Doğulu toplumlar ve her dönem için geçerli olamamıştır. Bu dönemde geçmişte üretilen doğu imajlarından büyük ölçüde faydalanılmaya devam edilmiş; üstelik gelişen kitle iletişim araçları sayesinde bu imajlar çok daha geniş bir alanda kullanım alanı bularak yaygınlaştırılmıştır. 1945 sonrası oryantalist çalışmalar, çağın bilimsel teknolojik araçları ile daha da zenginleşerek devam ettirilmiştir (Bulut, 2017: 142-143).

Bugün ise 1973 yazında Paris'te toplanan Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde oryantalist teriminin pek de olumlu anlamlar içermemesinden dolayı kullanılmaması hakkında alınan karara ya da dünyanın dört bir yanından yükselen oryantalizm eleştirilerine bakarak oryantalizmin sona erdiğini düşünmek yalnızca yanılgıdan ibaret olacaktır. Günümüzde çeşitli oryantalist dernekler ve kongreler çok

daha uzmanlaşmış bir şekilde çalışmalarına devam etmekte, bu alanda tanınmış olan Avrupa ve Amerikan üniversiteleri bünyesindeki enstitüler de varlığını sürdürmektedir (Bulut, 2007: 436).

1.1.2. Doğu-Batı, Kimlik ve Öteki Sorunsalı

Said (2017: 14), Garp ne kadar belli bir yer değilse, Şark da o kadar belli bir yer değildir demektedir. Buna karşılık oryantalizm olgusunun temelinde, Doğu ve Batı olmak üzere birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış olan iki coğrafi bölge yatmaktadır. Söz konusu bu Doğu-Batı ayrımıyla, coğrafi sınırların çok ötesinde toplumsal farklılıklara, siyasi ve ekonomik çıkarlara, medeniyete ve özellikle geri kalmışlığa vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla “Batı, Doğu ya da başka mekânların hiçbirisi basitçe reel coğrafi mekânlar değil, tarihsel ve söylemsel kurgulardır” (Keyman, Mutman & Yeğenoğlu, 1996: 10). Hiçbir zaman kesin olmayan Doğu ve Batı sınırları (Lewis & Wigen, 1997: 49-62) ya da başka bir ifadeyle “ekseninin nereden ve hangi ontolojik uğraktan geçtiği belli olmayan Batı-Doğu ayrımı” (Arlı, 2018: 11) ile ilgili tarihsel temeller Antik Yunan toplumlarına kadar götürülebilir. Doğu ile Batı arasına konan sınırın ilk izlerini Homeros’un *İlyada*’sında, Aiskhylos’un *Persler*’inde, Euripides’in *Bakkhalar*’ında sürmek mümkündür (Said, 2017: 65-67). Yine de o zamanlarda Doğu ve Batı kavramlarının şimdiki anlamda bir karşılığı bulunmamaktadır. Doğu-Batı, Avrupa-Asya gibi kavramların betimlediği coğrafyalar ve bu bölgelerde yaşayan insanlara yüklenen anlamlar tarihsel süreç içerisinde değişiklikler göstermiş ve günümüzde anlaşılan karşılığa 16. yüzyıl ile birlikte sahip olmaya başlamıştır (Karadaş, 2008: 28). Ancak kesin olan şudur ki;

“Akdenizli Doğu, çok eskilerden beri Avrupa için en yakın ve en çok mücadele edilen bir ötekilik, tam anlamıyla “öteki” olmuştur, çünkü gerek coğrafi açıdan gerek hayali olarak hemen bitişiğindedir: Zaman zaman gizemli, tehditkâr, baştan çıkartıcı ya da itici, hem ıssız hem mahşer gibi, hem barbar hem zarif, kâh şiddet dolu kâh uyuşuk, bir sihir, bir kaçış ya da öfke diyarı; ama hep mevcut ve daima öteki.” (Hentsch, 2016: 85).

İki coğrafi bölge arasındaki temel ilk çatlak Roma İmparatorluğu'nun parçalanmasıyla yaşanmıştır. Roma Barışı döneminde, Roma şehrinin siyasi ağırlığına karşın, Doğu havzasının kültürel ve iktisadi ağırlığı, imparatorluğun önce idari daha sonra da politik olarak bölünmesine, bu bölünmenin idari olarak kurumlaşması da siyasi ve kültürel bir parçalanmanın sonucunu doğurmuştur. Bu parçalanma nihai olarak Doğu-Batı karşıtlığının billurlaşması olarak ortaya çıkmıştır (Hentsch, 2016: 38-41). Bu süreçten sonra kendi içine kapanma dönemine giren Avrupa, ilk olarak Haçlı Seferleri ile bu kabuğu kırmış ve Katolik Kilisesi hem bu seferler sırasında hem de sonrasında Doğu olarak işaretlenen ötekinin tanımlanmasında belirleyici rol oynamıştır (Arlı, 2018: 17-18). Örneğin o dönemde Hristiyan teologlara göre, “öteki” kâfir anlamına gelmekteydi ve bu kelime Müslümanlar için kullanılmaktaydı (Curtis, 2015: 41).

Katolik Kilisesi'nin temel belirleyiciliği Rönesans ve Aydınlanma ile birlikte değişime uğramış; kimlik, var olma ve varlık gibi kavramları bilinç ve düşünen öznenin kendisinde² temellendiren kartezyen rasyonalizmle ötekine olan bakış yeni bir boyut kazanmıştır. Bu anlayışla birlikte ben-merkezci ve ötekici bir söylem tarzı olan merkezlemeci ve çevrelemeci fikirler ile modern tahakküm biçimleri doğmuş (Arlı, 2018: 21), kimlik bilincine varan Batı(lı) için modernist ötekileştirme dönemi başlamıştır. Burada söz konusu kimlik bilincine varılması, oryantalizmin bugünkü kavranış sorunlarının temelindeki Doğu-Batı ikircikliğini anlamak açısından oldukça önemlidir.

İnsan var olduğu ilk andan bugüne kadar kendi kimliğini yaratırken, inşa ettiği bu kimliği sunarken ve kendi varlığını tanımlarken, kim olduğunu öteki üzerinden açıklamaktadır. Salt anlamıyla insan ya da toplumların kendilerine özgü olan özelliklerini, bir kimsenin belirli bir kimse ya da bir toplumun belirli bir toplum

² Descartes 1637 yılında yayınlanan *Dissertatio De Methodo (Yöntem Üzerine Konuşma)* adlı kitabında, hem skolastik dönemin hem de Rönesans döneminin epistemolojik anlayışından farklı bir anlayış geliştirme çabasındadır. Buna paralel olarak Descartes bu kitabında *Cogito ergo sum* (Düşünüyorum, öyleyse varım) önermesini, varlığın kesinliğini ortaya atan bir temel olarak belirlemiştir. Modern düşünce sisteminin temel ilkesi olan bu düşünceye göre; insan kendi bilincinin varlığının kesinliğinden emin olduktan ve öznel bilinci önceledikten sonra dış dünyanın varlığından emin olabilir.

olmasını sağlayan koşulları, kısacası o insan ya da toplumun kim olduğu sorusunun cevabını oluşturan nitelikleri ve özellikleri ifade eden kimlik; kaçınılmaz olarak ben-öteki ve biz-öteki ayrımını beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla insan benliğini inşa etme sürecinde doğası gereği ötekini de kültürel, ideolojik, ırksal vb. olarak muhakkak tanımlamaktadır. Kimlik inşası ve ötekileştirme bu yönüyle Hegel'in köle-efendi diyalektiğinde³ yaptığı çözümlemeye ve Lacan'ın ayna evresi kavramıyla açıkladığı öznenin konumuna⁴ benzer şekilde toplumsal bir olgu olmaktadır. Yani kişinin ya da toplumun kimlik kazanması ancak başkaları ile etkileşim içinde olarak ve başkalarına karşı bir biçimde gerçekleşmektedir. İnsanın ya da toplumların kendini tanıması ve tanımlayabilmesi farklılıkların tanımlanmasını da beraberinde getirmektedir. Hentsch'e göre (2016: 293) hiçbir kültür, hiçbir topluluk mitolojik olarak ya da başka bir biçimde kendini tanımlama ve düşünme zorunluluğundan kaçamaz. Bu kimlik bilincine de ötekiliği düşünmeden, ötekinin bakışı ve mevcudiyeti hesaba katılmadan varılması çok zordur. Mollaer'in ifadesiyle, "Bünyesindeki aşılabilir *difference* nedeniyle, kimlik, başkalık olmaksızın düşünülemez ve *kimlik/farklılık*'a dönüşür" (Mollaer, 2019: 93). Aynı durumu Stuart Hall, "Tüm dünyayı dolaşırsın: senin dışındaki herkesin ne olduğunu öğrendiğinde, sen onların olmadığın demektir"

³ Hegel'in köle-efendi diyalektiğinde, özü kendi için olan bağımsız bilinç efendiyi, özü bir başkası için olan bağımlı bilinç ise köleyi temsil eder. Hegel, bu bağımsız özbilincin var olabildiğini, yani insanın var olabildiğini bir başka insanın varlığına bağlamaktadır. Efendi, başkası tarafından bilinip-tanınmak için hayatını tehlikeye atmış ve sonunda zafere ulaşmış insandır. Köle, efendinin karşısında nesnel olarak kabul edilmiş değildir ve özerkliği yok edilmiştir. Hegel'in Köle-Efendi diyalektiğinin bir değerlendirmesi için bkz. Tülin Bumin, "Hegel - Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi" (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016).

⁴Lacan'a göre öznenin oluşabilmesi için ötekinin varlığı şarttır. Bu da çocuğun kendini tanımlayabileceği bir ayna evresi veya ona benzeyen bir düzlem sayesinde gerçekleşir. Aynadaki öteki, 'ben'in temelidir. Lacan'ın gerçek, imgesel ve simgesel olarak üç kategoride açıkladığı öznenin gelişim süreçleri içerisinde gerçek, ilk aşamayı temsil eder. Simgesel, oluşmakta olan öznenin kendisini özne olarak sunduğu ve dil, gramer, kültürel yapı gibi kavramları bütünlükle içinde bulunduran evredir. Lacan modeli içinde simgesel son evredir. Dil, gramer ve kültürel yapı gibi bütünlükleri içinde bulundurmayan çocuğun ayna evresinde kendini gördüğü ancak imgelere dönük bir kavrayış geliştiremediği evre ise imgesel evredir. Lacan'ın gerçek, imgesel ve simgesel olarak üç kategoride açıkladığı öznenin gelişim süreçleri içerisinde gerçek ise ilk aşamayı temsil eder. Bu aşama simgeselin içermediği, düşünülemez ve bilinemez olarak kalan muğlak katmandır. Öznenin kendini tanımlamak için ötekine ihtiyaç duyduğu evre imgesel düzlemde gerçekleşir. Bu öteki küçük öteki nesnesidir (objet petit a). Büyük öteki ise simgesel evredir (Zizek, 2011: 246-250). Bu perspektiften, tarihsel süreç içerisinde kendini diğer ötekilerden ayıştıran simgesel düzlemdeki Batı için Doğu, kendini tanımlamak için işlevselleştirdiği farklı bir akıl ve arzu alanıdır. Simgesel düzen gerçek ve imgesel düzenden sürekli bir şekilde etkilenmekle birlikte, küçük öteki nesne gerçekten ziyade bir fantezi nesnesi olmaktadır (Arlı, 2018: 23-24).

cümlesiyle dile getirmektedir (Hall, 2014: 134). Bu noktada ise Doğu'nun, Batı'nın kendisini tanımlamak için bir araç-nesne işlevi gördüğünü söylemek mümkündür. Batılı kimlik inşa edilirken, aynı zamanda öteki işlevi görecektir bir Doğu da inşa edilmiş, başka bir anlatımla Batı kendi olumlu kimliğini oluştururken olumsuzlukları atfedeceği bir öteki mekânı yaratmıştır.

“...Batı, eşsiz erdemlerle kutsanmış olarak hayal ediliyordu: akılcıydı, çalışkandı, üretken, fedakâr, tutumlu, liberal demokratik, dürüst, otoriter ve olgun, gelişmiş, becerikli, hareketli, bağımsız, gelişime açık ve dinamikti. Doğu'ysa Batı'nın karşısında Öteki'ydi: akılcı olmayan ve keyfi, tembel, üretmeyen, tahammüllü, cazip olduğu kadar egzotik ve karmaşık, despot, bozulmuş, çocuksu ve olgunlaşmamış, geri kalmış, pasif, bağımlı, durağan ve değişmeyen. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, Batı bir dizi gelişmeci özelliklerle tanımlanırken Doğu yokluklarla tanımlanıyordu.” (Hobson, 2015: 23).

Nitekim makro anlamda ötekini inşa etme sürecinin en önemli noktalarından biri, Batı'nın kendinden farklı olarak işaretlediği Doğu'yu karşılaştırmalı ölçek içerisinde temsil etmesi ve bu karşıtlığın eksiklik-yokluk ekseninde kurulmasıdır. Daha açık bir anlatımla ifade etmek gerekirse, Doğu tanımlanırken, Batı'da hali hazırda var olan ya da kendine özgü olan oluşumlarla kıyaslanmasıdır. Burada önemli olan, kıyaslama ögesinin Doğu'da var olup olmamasından ziyade, tanımlama yaparken neden Batı'lı toplumlara özgü olan esasların seçildiğidir (Keyman vd., 1996: 11). Kısacası Doğu ne olduğu ile değil, ne olmadığıyla açıklanmaktadır. Dolayısıyla burada söz konusu olan Şark'ın kendisi değil, Şark'ın Şarklaştırılmasıdır (Said, 2017: 15).

Oryantalist paradigmayla bütünleşik bir yapıda olan öteki nesne, özne yani Batı tarafından sistemli bir şekilde mercek altına alınmış bir içselleştirme-dışsallaştırma yapısıdır. Buna paralel bir biçimde oryantalizm, Doğu kimliğinin ya da ötekiliğin politik ifadesi biçiminde var olmaktadır (Süphandağı, 2004: 49). Batılı özne Doğu'ya göre konumlanmakta, bu söylemsel yapı da hegemonik çıkarlara hizmet etmektedir. Dikkat edilmesi gereken nokta bu yapının Batı'yı doğrudan bir güç olarak konumlandırmadığı, bu gücün söylem düzeyine entegre edilerek evrenselleştirildiğidir. Burada Doğu hem bir bilgi nesnesi hem de müdahale alanıdır.

“Oryantalizm hegemonik bir işlemdir, bir merkez kurma veya merkezleme (centering) işlemi. Bu işlemin özü de şudur: Edebi, bilimsel, siyasal vb. iktidarların değişik kurumsal kertelerinde eklemlenen karmaşık bir stratejik hareket ile Batı kendi kimliğini öteki olarak imlediği bir mekândan ayırt ederek kurar. Burada önemli olan, Doğu diye bir yer üzerine bir söylemin varlığıdır, yani Doğu’nun farklı olarak işaretlenmesi ve özel bir uzmanlık alanını gerektiren başka bir yer olarak kurulmasıdır.” (Mutman, 1996: 31).

1.1.3. Edward Said ve Oryantalizm

Tam adıyla Edward Wadie Said, 1 Kasım 1935’te dönemin İngiliz yönetimi altındaki Kudüs’te, Hristiyan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, ilk gençlik yılları ailesiyle birlikte sığınmacı olarak yaşadığı Kahire’de geçmiştir.⁵ İlk olarak Kahire Amerikan Okulu’na, daha sonra Victoria College’a devam etmiş, 1951 yılında buradan ayrılarak orta öğrenimini ABD’de Mount Hermon Preparatory School’da tamamlamıştır. Lisans eğitimini Princeton Üniversitesi’nde, lisansüstü çalışmalarını Harvard Üniversitesi’nde yapmış, Columbia Üniversitesi’nde 1963 yılında başladığı öğretim üyeliğine, 2003 yılında hayatını kaybedene dek devam etmiştir. Başta edebiyat, edebiyat teorisi ve siyaset olmak üzere pek çok alanda eser veren Said, beşeri ve sosyal bilimler alanına önemli katkılar sunmuştur. Hristiyan Arap bir ailede dünyaya gelen, kimlik uzlaşmazlığı henüz İngiliz adı ve Arapça soyadında ortaya çıkan ve hem İngilizce hem Arapça konuşması, hem Doğu’da hem Batı’da bulunması fakat her iki yerde de bir öteki, yabancı kendi ifadesiyle “yersiz yurtsuz” olan Edward Said, kendini tam anlamıyla Arap hissedemediği gibi Batılı da hissedememiştir. Said bu durumu şu cümleleriyle açıklamaktadır:

“...çocukluk yıllarım boyunca rahatsızlık verici ölçüde kuraldışı bir öğrenciydim: Mısır’da okula giden, İngiliz önadlı, Amerikan pasaportlu ve kesin hiçbir kimliği olmayan bir Filistinli. Daha da beteri, ana dilim olan Arapça ile okul dilim olan İngilizce ayrılmaz biçimde iç içe girmişti: Hangisinin ilk dilim olduğunu hiçbir zaman bilemedim ve her ikisinde de rüya görmeme rağmen ikisinde de kendimi tam anlamıyla evimde hissetmedim. Ne zaman İngilizce bir cümle söylesem, içimde onun Arapçası da yankılanır, ya da tam tersi olur bunun. ... bir İngiliz okul çocuğu gibi düşünmek ve inanmak için yetiştirildiysem de, aynı zamanda üstleri tarafından

⁵ Edward Said’in çocukluk ve ilk gençlik yıllarına dair ayrıntılı bilgi için bkz. Edward W. Said “Yersiz Yurtsuz” Çev. A. Ülçer (İstanbul: Metis Yayınları, 2017).

bulunduğu konumu, yani İngiliz olmaya özenmeyecek şekilde eğitilen bir yabancı, Avrupalı olmayan bir Öteki olduğumu bilecek şekilde de yetiştirilmiştim. Biz'i Onlar'dan ayıran hat dilsel, kültürel, ırksal ve etnik bir hattı. Anglikan Kilisesi içinde doğmuş, vaftiz edilmiş ve cemaate kabul edilmiş olmam işimi kolaylaştırmadı. "Hristiyan Askerleri İleri" ve "Grönland'ın Buzlu Dağlarından" gibi kavga ilahileri söylenirken bana aynı zamanda hem saldırgan hem de saldırılan rolünü oynamak düşüyordu. Aynı zamanda hem "pis Arap" hem de Anglikan olmak sürekli bir iç savaş içinde olmak demektir" (Said, 2006: 16-17).

Said'in bahsettiği bu yabancılık ve bir yere ait olamama hissi, hemen hemen tüm çalışmalarına yansımış, bu yansımanın belki de en yoğun olduğu eseri *Oryantalizm* olmuştur.

Oryantalizm'in popüler bir kavram haline gelmesini sağlayan Edward Said, ünlü eseri "*Oryantalizm*"i 1978 yılında kaleme almıştır. Eser yayımlandıktan sonra pek çok dile çevrilmiş, sayısız tartışmaya, çalışmaya ve eleştiriye konu olmuştur. "Batı'nın Öteki hakkında bilgisinin yapısökümcü bir çalışması olan" (Behdad, 2007: 27) oryantalizmin temel argümanı, Batı, Doğu gibi soyutlamaların akademisyenler, sanatçılar, şairler ve tarihçiler tarafından icat edilip zaman içinde yavaş yavaş değişmiş, uyarlanmış, yeniden icat edilmiş olduğudur (Makdisi, 2010: 91). Oryantalizmin Doğu için ne anlama geldiğinden çok Batı için ne ifade ettiğini irdeleyen Said, özellikle İngiltere, Fransa ve Amerika tarafından Ortadoğu hakkında üretilmiş olan eserlere ilişkin, edebiyat, tarih, politika gibi bilimlere de kapsayan bir eleştiri ortaya koymuştur. Bu eleştiri tüm literatürü oryantalist olarak tanımlamamış, oryantalizmi özellikle Michel Foucault'nun ışığında söylem ve iktidar pratikleriyle ilişkilendirmiştir (Halliday, 2014: 84). Foucault'nun bilgi-söylem-iktidar ilişkisi ve Gramsci'nin hegemonya kavramlaştırması ekseninde bir felsefi düzlemde hareket eden Said, oryantalizmi tek ve kâti bir biçimde tanımlamaktan ziyade farklı ve her zaman birbiriyle uyumlu olmayan çeşitli bakış açılarından nitelendirmiş (Clifford, 2014: 139) ve akademik bir disiplin, bir düşünce üslubu ve tüzel bir kurum olmak üzere üç farklı düzeyde açıklamıştır (Said, 2017: 12-13; Mutman, 1996: 28). Akademik bir disiplin olarak oryantalizm, 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış ve Batı'daki Şark temsillerine kaynak sağlayan bilgi birikimini ortaya koyma noktasında etkili olmuştur. Bir düşünce üslubu olarak Batı ve Doğu arasındaki ontolojik (varlık

bilimsel) ve epistemolojik (bilgi kuramsal) ayrıma dayanan oryantalizmin bu tanımı, Aeschylus'tan Dante'ye, Victor Hugo'dan Karl Marx'a dek farklı isimlerden oluşan bir grubu içerdiği için çok daha kapsayıcıdır. Tüzel bir kurum şeklinde açıklanan üçüncü tanım ise, oryantalizmin Şark üzerinde egemenlik kurmak ve dolayısıyla onu yönetmek için tasarlanan bir yapı olduğunu gösterir.

Said, üç ana bölümden oluşan kitabının ilk bölümünde, oryantalizmin işleyiş yapısını, Avrupalı emperyalist politikacıların oryantalist söylemi ne biçimde kullandıklarını ve oryantalizmin siyaset alanında nasıl algılandığını göstermeye çalışmıştır. İkinci bölümde oryantalizmin 1880'li yıllara kadar olan gelişimini, fikri, kültürel, siyasi ve tarihi bir zeminde ortaya koymuştur. Said bu bölümde 19. yüzyılın belli başlı filoloji, tarih ve edebiyat yazarlarının Doğu'yu metinsel olarak nasıl inşa ettiğine ve bu bilginin nasıl kullanıldığına dikkat çekmektedir. Son bölüm ise, oryantalizmin kendini sürekli üreten bir sistem haline nasıl geldiğini incelemektedir (Bulut, 2003: 117). Öte yandan Said oryantalizmi örtük (gizli), açık ve modern olmak üzere üç grupta niteler. Oryantalizmin ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayandığını varsayan görüşe göre, Doğu'yla ilgili fikir beyan eden yazar ve düşünürler, çoğunlukla Batı'nın üstünlüğünü vurgulayan ırkçı ve cinsiyetçi yaklaşım sergilerler ki bu Said için bilinçsiz ve dokunulmazlığı olan (Said, 2017: 218) örtük oryantalizmdir. Batı'nın Doğu'ya olan üstünlüğünü vurgulamak için bilinçli düzeyde Doğu-Batı karşılaştırmasının yapıldığı alan olan akademik oryantalizm ise açık (manifest) oryantalizmdir. Her iki alanı da kapsayan modern oryantalizm, Doğu üzerinde kurulan ve kurulmaya çalışan kültürel ve siyasal hegemonyayı temsil etmektedir. (Çırakman, 2003: 79). Oryantalizm bu bakımdan kompleks ve iç içe geçmiş bir yapıdadır ve hepsi birbiriyle bağlantılı olan bu üç tanım birbiriyle örtüşmektedir. (Ashcroft & Ahluwalia, 2010: 70).

Foucault, Said'e Doğu hakkındaki bilgi ile Doğu üzerindeki güç arasında ilişkiyi tanımlayacağı bir araç vermiş, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı da Doğu hakkındaki belirli fikirlerin neden baskın çıktığını açıklamak noktasında yol göstermiştir (Rubin, 2014: 25). Said'e göre oryantalizm, Foucault'nun tanımladığı anlamıyla bir söylemdir ve oryantalizmin çalışma alanı olarak Şark, bir bilgi biçimi

olarak görülmüş ve eş zamanlı olarak da birtakım iktidar ilişkileri tarafından üretilip devam ettirilmiştir. Dolayısıyla oryantalist paradigma, Batılı devletlerin Şark üzerinde uyguladıkları veya uygulamaya çalıştıkları bir iktidar alanıdır (Lockman, 2016: 271). Fakat bu alanı “Şark’a ilişkin uçuk bir Avrupalı hülyası” (Said, 2017: 16) olarak düşünmek de yanıltıcı olacaktır. Oryantalizm, yalanlar, uydurulan bir şeyler veya masallardan bir araya getirilen bir yapı değildir. Yüzyıllar boyunca aktarılan bir gelenek, bilinçle vücuda getirilen teori ve pratikler bütünüdür (Bulut, 2003: 119).

“Şarkiyatçılık, kültür, araştırmalar ya da kurumlar tarafından edilgence yansıtılan, salt siyasal bir konu ya da alan değildir; Şark hakkında yazılanlardan oluşmuş geniş, sınırları belirsiz bir metinler yığını da değildir; Şark dünyasını baskı altında tutmaya yarayan, çirkin bir Batı emperyalizmi tezgahının temsilcisi, ifadesi de değildir. Daha çok jeopolitik bilincin araştırma metinlerine, estetik, iktisat, sosyoloji, tarih, filoloji metinlerine dağılımıdır; yalnızca temel, coğrafi bir ayrımın (dünya eşit olmayan iki yarımından, Şark ile Garp’tan oluşur diyen ayrımın) değil, araştırmaya dayalı buluş, filolojik yeniden yapılandırma, psikolojik çözümleme, manzara betimi ile sosyolojik betimleme gibi araçlarla Şarkiyatçılık tarafından yaratılıp kalıcı kılınan bir çıkar öbeğinin işlenip inceltilmesidir: düpedüz farklı (ya da alternatif, yeni) bir dünyaya yönelik, belirli bir anlama, kimi durumda denetleme, değiştirme, hatta şekillendirme istencinin ya da niyetinin dile getirilişi olmaktan öte, bu istencin, niyetin ta kendisidir; tüm bunların ötesinde kesinlikle doğal halindeki siyasal iktidarla doğrudan, karşılıklı bir ilişki içinde olmayan, çeşitli iktidar türleriyle gelgitli bir alışverişte üretilip var olan, bir yere kadar, siyasal iktidarla (bir sömürge ya da imparatorluk kuruluşuyla), düşünsel iktidarla (karşılaştırmalı dilbilim ve anatomi ya da modern yönetim bilimlerinden biri gibi egemen bilimlerle), kültürel iktidarla (beğeni, metin, değer görenekleri, ölçütleriyle), ahlaki iktidarla (bizim ne yaptığımıza, onların ne yapmadığına ya da neleri bizim gibi algılayamadıklarına ilişkin fikirlerle) alışverişinde biçimlenen bir söylemdir. Aslında benim savım şu; Şarkiyatçılık modern siyasal-düşünsel kültürün sadece temsilcisi değil, önemli bir boyutudur ve bu biçimiyle Şark’tan çok bizim dünyamızla ilgisi vardır” (Said, 2017: 21-22).

Said bilgi ile söylem arasındaki ilişkiyi Batı’yla Doğu arasındaki ilişkiye uygulamış ve Doğu hakkında Batı’nın ürettiği metinlerin Doğu’yu ideolojik bir biçimde temsil ettiğini göstermiştir (Parla, 2018: 11). Şarkiyatçılığa gücünü kazandıran ve onu kalıcı kılan şey ise hegemonyadır (Said, 2017: 17). Bu hegemonya, Avrupa kimliğinin, Avrupa dışında kalan halklar ve kültürlerden üstün olduğu düşüncesine dayanmaktadır (Kula, 2018: 4).

Said'e göre Batı, Doğu'yu bilgi nesnesi olarak incelemekten çok üretmiştir. Bu üretimin uygulama alanı olan oryantalizm, doğu hakkında gerçeğe dayanmayan söylemler, bu söylemlerin içerdiği klişelerle birlikte edebiyattan tarihe, siyaset teorisinden askeri uygulamalara kadar geniş bir alana nüfuz ederek Batı emperyalist düşüncesinin kılıfını ve meşruiyetini oluşturmuştur (Parla, 2018: 10). Fakat Said'in de cümlelerinde belirttiği gibi oryantalizm sadece Doğu hakkında geliştirilen bir Batı fantezisi değil, asıl olarak kuşaklar boyunca yaratılmış bir kuram ve eylemler bütünüdür. O'na göre Doğu, yalnızca Avrupa'nın komşusu değil aynı zamanda "Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir." Bu anlamda bir karşıt imge olarak Doğu, Batı'nın kendini tanımlamasına da yardımcı olmuştur (Said, 2017: 11). Bu noktada Said'in geniş kapsamlı olan eleştirisinin temelinde Doğu imgesi ile ilgili iki önemli noktanın olduğunu söylemek mümkündür. Birincisi, bu imge Doğu'nun Batı'dan kesin bir biçimde farklı olduğunu vurgulamaktadır. İkinci olarak, yaratılan bu imgede Doğu değişmez ve genel bir aynılık (özcülük) ile tanımlanmaktadır (Carrier, 2014: 465). Bir yanda oryantalizm Batı'dan bambaşka bir Doğu'yu inşa ederken, diğer yandan da inşa edilen bu Doğu'nun Batı'dan farklılığı oryantalistlerce belirginleştirilmektedir.

Şarkiyatçılık ve onu besleyen kültürel epistemoloji, bugün mutlak ve kesin sınırlar içerisinde Said'in işaret ettiği yerlerde olmasa da tam anlamıyla yaşamaya devam etmektedir. Oryantalizm, siyaset, kültür ve tarih arasında yeniden biçimlenen ilişkinin içindedir (Dirlik, 2005: 166).

Said'in Şarkiyatçılık dışındaki kitaplarını okumamış olanların çoğu, onun Garbiyatçılık⁶ fikrine karşı çıktığını unutmaktadır (Traboulsi, 2010: 68). Said'in Tarık Ali ile gerçekleştirdiği söyleşisinde de belirttiği gibi (2018: 88), oryantalizm ne İslam'ın bir savunması ne de Batı'ya karşı bir saldırıdır. Dolayısıyla Said'i ve onun oryantalizm fikrini bu bakış açısından değerlendirmenin indirgemeci bir yaklaşım olacağı unutulmamalıdır.

⁶ Şarkiyatçılıkta olduğu gibi fakat tam tersi olarak, Batı'lıları belirli kalıplar, ön yargılar içerisinde değerlendiren, akademik bir eleştiri çabası gütmeyen ideolojidir.

1.2. Self-Oryantalizm ya da Şarkın Yeniden Ürettiği Oryantalizm

Edward Said'in geliştirip derinleştirdiği oryantalizm kavramı, bugün Doğu'nun içinde bulunduğu durumu daha ayrıntılı açıklayabilmek için oksidentalizm (garbiyatçılık) ve aynı anlamları karşılayacak biçimde adlandırılan ters oryantalizm, kendi kendine oryantalizm ya da self oryantalizm şeklinde kendi içinde çeşitli alt kategorilere ayrılmaktadır. Oryantalizmin etkili biçimlerinden biri olan self-oryantalizm, Batı'nın Doğu algılayışını içselleştirme yani öteki rolünü benimseme şeklinde ortaya çıkmaktadır. Hayden'in "Çoğalan Oryantalizmler" (2014), Dirlik'in "Şarklıların Şarkiyatçılığı" (2005: 171) şeklinde kavramsallaştırdığı self oryantalizm paradigması, Doğulu toplumların modernite ile kurdukları ilişkiye paralel olarak oryantalizmin de içeriğinin genişlemesiyle ortaya çıkmıştır. İlk oryantalizm okumaları Doğu(lu)yu makro planda birincil nesne olarak konumlandırmış, buna karşılık olan oryantalizmin ikinci okumaları ise "ikincil nesne" (Yang Tong, 2008: 12) olgusunu ortaya çıkarmıştır. Bu ikinci nesne olgusu ise self-oryantalizm kavramıdır (Çiftci, 2013: 6).

Self-oryantalizm kavramı ilk kez Antonio Chuffat Latour tarafından yazılan "*Apunte historica de las chinas en Cuba*" isimli çalışmada, 1927 yılında kullanılmıştır (Lopez'den akt. Çiftci, 2013: 29). Hem aşağılık kompleksini hem de üstünlük kompleksini imleyen bir kavram olarak karşımıza çıkan self-oryantalizm, Doğu(lu)nun yine Doğu(lu)yu Batı penceresinden değerlendirme yaklaşımı sonucunda ortaya çıkmaktadır. Gizli oryantalizm, öz oryantalizm, ideolojik oryantalizm, oto oryantalizm, oryantalizmin ters yüzü, resmi oryantalizm, stratejik oryantalizm, neo oryantalizm, dahili oryantalizm, modern oryantalizm, suça dahil olan oryantalizm, çoğalan oryantalizmler, iç oryantalizm, iradi oryantalizm, içselleştirilmiş oryantalizm, yerel oryantalizm, Osmanlı oryantalizmi, oryantalistleşme, tersine şarkiyatçılık, mikro oryantalizm gibi adlarla karşımıza çıkabilen self oryantalizm (Çiftci, 2013: 7) temelde, toplumun ve onu kuran değerler bütününe doğrudan doğruya kendi içinde oryantalist bir gözle okuması ve değerlendirilmesidir (Kahraman, 2002: 166). Sömürgeci ve sömürgecilik sonrası süreçlerle analiz edilebilecek bir süreç olan self oryantalizm,

kendi dünya vizyonunu halihazırdaki oryantalist görüş tarafından şartlandırma ve bunun sonucunda kendi kültürünü Batı'ya, yine Batı'nın oryantalist söylemi ve Batılı değer sistemi açısından açıklama sonucunda ortaya çıkmaktadır (Golden, 2009: 9) Dolayısıyla, öteki olarak tanımlanan kendi içinde başka ötekiler yaratmakta ve Doğu kurgulamasındaki tek özne Batılı olmamaktadır. Doğulular da kendi toplumlarına egzotikleştirici ve marjinalleştirici bir tutumla yaklaşarak kendi kendilerini oryantalize edebilmektedirler (Dirlik, 1996: 102).

“Oryantalizm, Batı icadı bir silahtır ve namlusu Doğu(lu)ya, Batı(lı) tarafından doğrultulmuştur. Self Oryantalizm ise Batı icadı silahı eline almış Batı rol modelinden beslenen Doğu(lu)nun silahıdır ve self oryantalizmin namlusu, otantik Doğu(lu)ya bizzat Doğu(lu)nun kendisi tarafından doğrultulmuştur” (Çiftçi, 2013: 6).

Self oryantalizmin çıkış noktasını ulus-devlet, modernleşme ve milliyetçilik olmak üzere üç öge (Bezci & Çiftçi, 2012) oluşturmaktadır. Bu nedenle de self oryantalizm paradigmasını bu ögeler etrafında temellendirmek, söz konusu yaklaşımı anlamak açısından oldukça önemlidir.

Self-oryantalizm ulus-devlet kurma süreçleriyle son bulan sömürgecilik tarihinin yeni bir boyutta, sömürgeciliğin artık neo-kolonyal ya da post-kolonyal adıyla anılan döneminde doğmuştur. Bu süreç içerisinde bir yandan üçüncü dünya ülkeleri olarak tanımlanan bölgelerde, Batı'nın önderliğinde yeni sömürgecilik faaliyetleri devam ederken diğer yandan oryantalizmin türevi olarak yeni alanlar oluşmuştur. Bağımsızlıklarını kazanan yeni ulus-devletlerin oluşum sürecinde etkili olan temas bölgeleri ⁷ aracılığıyla taşıyıcı elitler⁸, yaptıkları Batı-Doğu karşılaştırması sonucunda içinde bulunduğu topluma karşı Batı'nın bakışını benimseyerek kendi

⁷ Genellikle Batılı devletlerle sınır olan geleneksel devlet entelektüellerinin çeşitli sebeplerle (eğitim, ticaret, sürgünler vs.) Batı kültürüyle etkileşim halinde oldukları alanı tanımlamak için kullanılan kavram. Arif Dirlik *Chinese History of The Question of Orientalism* adlı makalesinde (1996: 112-113), Mary Louise Pratt'ın *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992) çalışmasından yola çıkarak self oryantalizmin ortaya çıkabilmesi için temas bölgelerinin gerekli olduğunu ve bu temas noktalarında da kolonyal çatışma pratiklerinin rol oynadığını dile getirmektedir.

⁸ Yerli aydın, elit, aydın, seçkin şeklinde de adlandırılabilen taşıyıcı elitler, ilgili toplum içerisinde Batı'nın üstünlüğünü kabul eden ilk kişilerdir.

içinde yeni ötekiler yaratmış ve buna paralel olarak kendi kimliğinin dışında kalan ötekilere karşı uygarlaştırma-modernleştirme-medenileştirme misyonu edinmiştir. Nilüfer Göle'nin (1998: 68) de belirttiği üzere, modernitenin tarihsel bir süreç sonucunda ortaya çıkmadığı Batı dışı toplumların tarihini, bu modernleşme istenci belirlemektedir.

“Üçüncü Dünya'daki modernleştirme eğilimleri aslında 19. yüzyıldaki yerli ve Batılı arasındaki emperyal ayrımın Doğu'da su yüzüne çıkmasından başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında Doğu'nun Doğululaştırılması ya da oryantalize edilmesi, kendi halkını 'geliştirip', 'medenileştirmeye' soyunan yerli seçkinlerin modernizasyon girişimlerinde aranmalıdır” (Yeğenoğlu, 2003: 158).

Bu noktada modernlik ve batılılaşma kavramları birbirine geçmiş ve Doğulu toplumların modernizasyon kavramsallaştırması Batılılaşmakla eşitlenmiştir. Burada oluşan boşluk, modernitenin Batı'nın tarihsel gelişim çizgisinde bir varış ve süreç olduğunun yadsınması ve modernliğin Sanayi Devrimi'nin sonucunda ortaya çıkmış gibi düşünülmesiyle ortaya çıkmıştır. Hâlbuki 17. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonrasında bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimi olarak modernite (Giddens, 2018: 9) Batı'nın dış etkenlere maruz kalmadan geçirdiği ve bu yüzyıldan önceki dönemlerde temellendirilmiş bir serüvendir. Modernleşme ise Doğu devletleri ve toplumlarının Batı'daki gelişim ve kalkınma düzeyini yakalamak için, moderniteyi kendi toplumlarında üretme ve yaşatma çabalarıdır. Modernlik dünya toplumları arasında ortak bir deneyimi varsaymış ancak modern olanlar ile geleneksel kalanlar, medeniler ile barbarlar, gelişmişler ile geri kalmışlar, merkezdekiler ile periferidekiler gibi hiyerarşik konumlandırmayı da beraberinde getirmiştir (Göle, 2007: 60). Nitekim geleneksel, barbar, geri ve periferide kalan Üçüncü Dünya'nın modernleşme süreçlerindeki tek ilham kaynağı Batı olmuştur. Dolayısıyla post kolonyal süreçte modernleşme hareketlerinin görüldüğü üçüncü dünyada, modernite Batılılaşmakla aynı anlamı karşılamıştır. Bu duruma paralel olarak gelişen taşıyıcı elitler ile taşıyıcı elitlerin benimsedikleri algıyı kabul etmeyenler arasında oluşan ikilikten doğan yabancılaşıma ise self oryantalizmin belirleyici ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Batılılaşma/modernizasyon, bir Üçüncü Dünya toplumunu, modern ve geleneksel ya da uygar ve geri kalmış olarak

farklı iki kesime ayıran, ve genel olarak, Üçüncü Dünya öznelarını, Batı'nın hakim akıl ve çizgisine uyarlı bir dönüşümün nesnesi ve hedefi olarak kuran bir işlem olarak görülebilir” (Mutman, 1996: 47). Bu nedenle Üçüncü Dünya'nın modernleşme hareketleri değerlendirilirken Batılılaşma boyutunun unutulmaması gereklidir. Taşıyıcı elitler modernizasyon hareketini hayata geçirirken toplumlarını Batı gözüyle değerlendirmişler ve çoğunlukla tepeden inmeci bir dönüşüm yaratmaya çalışmışlardır. Bu nedenle modernleşme, Doğu'da, Batı'da olduğu gibi bir süreç değil ani bir değişim olarak algılanmaktadır.

Self oryantalizm etmenin diğer ögesi olan milliyetçilik, ulus-devletlerin temel ideolojik bileşenidir. Makro plandaki oryantalizm kapsamında milliyetçilik ve uluslaşma politikaları çerçevesinde yapılandırılan dahil etme/dışlama pratikleri, mikro plandaki oryantalizm süreçlerinde de gözlemlenmektedir. Halihazırda postkolonyal süreçleri inceleyen pek çok çalışmada, bu dahil etme/dışlama uygulamalarının sonucu olarak, üçüncü dünyanın uluslaşma pratiklerinde sömürgecinin bakış ve uygulamalarının benimsendiği tartışılmaktadır. Ania Loomba, anti kolonyal milliyetçiliklerin Avrupa'nın siyasi ve entelektüel tarihi tarafından mümkün kılındığını ve bu tarih doğrultusunda şekillendirildiğini belirtmektedir (Loomba, 2005: 158). Dirlik, ulus-devlet yapılanmasının sömürgeciliği beraberinde getirdiğini savunmakta ve Filistinlileri, Türkiye'deki Kürtleri, Çin Halk Cumhuriyeti'ndeki Tibetlileri örnek göstererek ulus-devlet sömürgeciliğinin devam etmekte olduğuna kanıt sunmakta (Dirlik, 2010: 193), Partha Chatterjee milliyetçi söylem ile yürütülen anti-kolonyal mücadelenin oryantalizm ile ilişkisinin devam edip etmediğini sorgulamaktadır. Ona göre oryantalist söylemin işleyişi milliyetçi söylem ile örtüşmektedir ve milliyetçi söylem oryantalizmin tersine çevrilmiş biçimidir (Chatterjee, 1996: 77-78). Said'e göre ise “antiemperyalist milliyetçi söylemin asli milli köken arayışı sömürgeci tarih tarafından dikte edilmiş bir arayıştır. Bu nedenle, milliyetçiliğin kültürel ufku kaçınılmaz olarak sömürgecinin ve sömürgeleşmiş olanın ortak tarihiyle belirlenmiştir” ve eşitsiz bir ilişki içinde olan bu ortak tarih milliyetçi söylem tarafından da kabul görmüştür (Yeğenoğlu, 2003: 158).

“Milliyetçilik, ortaya çıktığı anda, kendisinin hem mekânsal hem de zamansal bir planını yaratma eğilimine sahiptir; ulusal topraklar boyunca tüm farkları homojenleştirip geçmişteki farklı zamansallıkları silmek adına kendini belli bir efsanevi kökene dayandırarak zamana yüklediğinde, tarihin tümü ulusun doğuşunun tarihi haline gelir. Bu işlem sırasında, bir takım özellikler ulusun simgesi haline getirilirken, ulusal-ben imgesiyle tutarsızlık arz eden diğer özellikler, dışarıdan zorla içeri sokuldukları gerekçesiyle silip süpürülür. Bu metonimik indirgemecilik (metonymic reductionism) konusunda, milliyetçiliğin, Şarkiyatçılığın, kültürelci metotlarıyla, bu kez ulusal ölçekte olmak üzere ortak çok yönü vardır” (Dirlik, 2005: 175).

Milliyetçiliğin içerdiği kültürel özcülük ve homojenite varsayımları modernleş(tir)me orijininin ileri gelmektedir (Bezci & Çiftçi, 2012: 151). Kültürel özcülüğün ortaya çıktığı tüm toplumlarda ise tek bir yaşam halkası oluşturulmakta -ki bu halka Avrupamerkezli olarak oluşturulmaktadır- bu halkanın dışında olarak işaretlenen tüm farklılıklar da, oluşturulan bu yapıya adapte edilmeye çalışılmaktadır. Kültürel özcü tutum sonucunda ise söz konusu toplum içerisinde, yalnızca bir toplumsallığın kökeni/tarihi, ismi, toplumun dini öğretilerinden bir tanesi ve en yaygın konuşulan ortak dil homojenleştirici bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Başka bir anlatımla tek bir etnik köken, tek bir dil, tek bir tarih ve tek bir dini inanç self oryantalizmin ortaya çıkma aşamasında vazgeçilmez öğelerdir (Bezci & Çiftçi, 2012: 151-152). Bu homojenleştirici araçlar yoluyla toplumun içindeki diğer etnik kimlikler, kültürler, diller, inanışlar kesin bir biçimde yok sayılmakta ve iskân, sürgün, asimilasyon gibi politikalara maruz kalmaktadır. Sonuç olarak ulus-devletlerin inşa sürecinde bir gereklilik olarak görülen farklılıkların bastırılması ve heterojineteyi arındırma girişimleri, aynı zamanda self oryantalist yaklaşımı da inşa etmektedir. Dolayısıyla üçüncü dünya ülkelerinde yerel ölçekli oryantalizmin kurgulanmasında, modernleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan ulus-devlet yapılanması kilit bir rol oynamaktadır. Bu anlamda ulus-devlet ve self oryantalizm arasındaki ilişkiye “ulus devlet self oryantalizmi tescillemiştir önermesiyle yaklaşılabilir” (Bezci & Çiftçi, 2012: 154). Her iki koşulda da iki olgudan biri diğerinin öncülü olmaktadır. İlk basamakta modern-gelişmiş Batı ile geri kalmış-geleneksel Doğu arasında yapılan ötekileştirme, ikinci basamakta Doğu

toplumlarının içinde çeşitli yönlerden egemen kılınanlar ile aynı toplum içindeki “ötekiler” arasında olmaktadır.

1.2.1. Türkiye’de Self Oryantalist Paradigmanın Gelişimi

Sömürge sonrası kurulan devletlerde self oryantalizm, ulus-devlet inşası ve modernleşme pratikleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Türkiye özelindeki oryantalizm, Osmanlı Devleti’nin çöküş yıllarından başlayıp Cumhuriyet’e uzanan Osmanlı-Türk modernleşmesi ve Türk milliyetçiliği kapsamında değerlendirilmelidir. Yalnız bu noktada yapılması gereken bir ayırım vardır ki o da, yeni Türk Devleti’nin anti-kolonyalist mücadele sonucu kurulmadığı, yani doğrudan sömürgeleştirilmeye maruz kalmadığıdır. Bu duruma rağmen Türkiye’de self oryantalizmin ortaya çıkışını sömürge sonrası kurulan devletlerle aynı şekilde değerlendirmeye olanak veren husus ise, taşıyıcı elitlerin modernleşme ve ulus devletleşme süreçlerinde benzer düşüncelerden hareket etmiş olmalarıdır. Başka bir ifadeyle Kemalist seçkinler ile postkolonyal seçkinler arasındaki benzerlik, Batılılaşma-modernleşme ile buna paralel olarak milli kimlik oluşturma çabalarından ileri gelmektedir. Nitekim Göle de, bu durumu adlandırırken kullandığı (1998: 70) “gönüllü gelenekselliksizleşme” ifadesiyle, Türkiye’nin iradi olarak modernleşme sürecine girdiğini vurgulamaktadır. Fakat Türkiye’de gelişen self oryantalizm paradigmasının ilk adımlarını ve onun tarihsel arka planını görebilmek için Cumhuriyet öncesine giderek, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Batılılaşma hareketleri ile Osmanlı/Türk modernleşmesini ve bu doğrultuda gelişen fikirleri anlamak gerekmektedir. Çünkü Türk modernleşmesi esasında Genç Osmanlılar’dan Cumhuriyet’e miras kalan bir tavidir (Durgun, 2011: 53).

Makdisi, 19. yüzyılda Osmanlı’nın klasik imparatorluk paradigmasından, ilerleme söyleminden doğan, milliyetçi öğeleri barındıran ve modernleşme ile çevrelenmiş bir imparatorluk paradigmasına doğru geçişinden bahsetmektedir. Ona göre, 19. yüzyıla tekabül eden Osmanlı reform dönemiyle birlikte, Batı ilerlemenin yurdu, Doğu ise geri kalmışlığın coğrafyası olarak kabullenilmiş ve bu önemli zihinsel değişimle Osmanlı Oryantalizmi (self oryantalizm) doğmuştur (Makdisi, 2014: 273).

İlk modernleşme girişimleri ise 18. yüzyılda, Osmanlı'nın bir önceki yüzyıldan bu yana yaşadığı toprak ve güç kayıpları ile buna bağlı olarak gelişen ekonomik sıkıntılar gibi problemlerine çözüm arayışına girmesiyle başlamıştır. Teknolojik ve askeri yönden Avrupa'nın gerisinde kalındığının kabullenışı ile başlayan bu süreç 19. yüzyılda askeriye dışındaki alanlara (hukuk, eğitim, bürokrasi vb.) da yayılarak devam etmiştir (Durgun, 2011: 53). Bu açıdan bakıldığında Türk modernleşme tarihine dair söylenebilecek ilk şey, referansının değişmez bir biçimde Batı olduğu ve dolayısıyla yapılan girişimlerin Batılılaşma çabasından hareketle hayata geçirilmiş olduğudur. Aynı şekilde 19. ve 20. yüzyıllarda reformcular tarafından sıklıkla kullanılan “Avrupalılaşma” ve “Batılılaşma” terimleri de; kurum, düşünce ve davranış biçimlerinin Batı'dan alınmasını ifade etmektedir (Göle, 2005).

Şerif Mardin'in I. Batılılaşma Dönemi olarak adlandırdığı 1774-1820 yılları arasında, Batı zihinsel olarak değil teknolojik anlamda örnek alınmıştır (Yavuz, 1998: 42). Bu dönemdeki modernleşme pratikleri ana hatlarıyla şöyle ifade edilebilir: 1774 yılında tahta çıkan I. Abdülhamit aynı yıl imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması'nın ardından gelen bilinçlenmeyle modern anlamda donanma ve topçu birlikleri kurmak için gayret etmiştir. Böylece İskoçyalı Campbell ve Fransız Aubert gibi kişilerin de yardımıyla yeni bir topçu sınıfı örgütlenmiş, yeni bir top dökümhanesi kurulmuş ve eski mühendisler okulu tekrar hayata geçirilmiştir. Donanma için denizci sağlamak ve yetiştirmek amacıyla donanma mühendisleri okulu kurulmuş, modern gemiler sipariş edilmiş ve yabancı teknisyenler çağırılmıştır. Bu dönem derin değişikliklere gidilmeyen fakat modern türde, kimi yönleriyle de Batılı bir ordu örgütlenişi için ilk adımların atıldığı süreçtir (Mantran, 1995: 10-11). Ardından 1789'da tahta çıkan III. Selim “Nizam-Cedid” denilen orduda reform programı başlatmış, modern ordu kurabilmek amacıyla Avrupalı uygulama ve danışmanların kabulünü sağlamış ve Avrupalılar ile Osmanlı yönetici seçkin sınıf arasında iletişim kanalları açmıştır (Zürcher, 2000: 40).

1808'de tahta çıkan II. Mahmut ise saltanatının ilk döneminde askeri reformlara, 1830-1839 arasını kapsayan ikinci döneminde ise sivil reformlara öncelik vermiştir (Mantran, 1995: 47). Bu ikinci dönem Şerif Mardin'in deyiimiyle I.

Batılılaşma Dönemi'nin geride kaldığı yıllara denk gelmektedir. Artık reformlar sadece teknolojik ve askeri alanda değil, aynı zamanda eğitim, kültür, bürokrasi, hukuk, ekonomi gibi alanlarda da yapılmaktadır. Bu dönemde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması, bakanlıkların düzenlenmesi, yüksek devlet memurları için düzenli aylık uygulamaya geçilmesi, askeri tıp ve müzik okulları kurulması, 1827 yılında ilk kez bir öğrenci grubu Avrupa'ya gönderilmesi ve Tercüme Odası'nın kurulması gibi reformlar yapılmıştır (Zürcher, 2000: 65-71). Zürcher'e göre (2000: 63), II. Mahmut'un 1826 yılından itibaren izlediği siyaset, sonraki 80 yılın reform çabalarını belirlemiştir. Bu saptamada hiç kuşkusuz, II. Mahmut'un ölmeden önce Mustafa Reşit Paşa'ya hazırlattığı ve içerisinde reform tasarılarının bildirildiği metnin (Mantran, 1995: 55) önemli bir payı vardır. Mustafa Reşit Paşa tarafından Abdülmecit'in tahta çıkmasından birkaç ay sonra 3 Kasım 1839 tarihinde ilan edilen bu metin, ülkenin kurumsal, iktisadi ve sosyal görünümüyle ilgili geniş bir reform programının çıkış noktası olan Gülhane Hatt-ı Hümayunu'dur. Tanzimat olarak bilinen bu süreç, 1876 yılında ilk Osmanlı Anayasası ilanı ile zirveye ulaşan reform dönemidir. Tanzimat ile birlikte sultanlar ve çevresindekilerin çok uzun bir süredir sormakta oldukları "imparatorluk nasıl kurtarılır?" sorusuna yanıt verilmiş en temel biçimde; idarede merkeziyetçilik, yönetimin çağdaşlaştırılması, toplumun Batılılaştırılması ve hukuk ve eğitimin dinden bağımsızlaştırılması (bu çok çok sınırlı olmuştur) çözüm olarak sunulmuştur (Dumont, 1995: 59).

Reformları tam anlamıyla askeri alanın dışına yayan imparatorluk, Avrupa örneğinden hareketle bakanlıklar ve idare heyeti kurmuş, vergi sisteminde köklü değişikliklere gitmiş, adli sistemde bir takım önemli yenilikler yapmış, Batı modeline uygun okullar açmış (Zürcher, 2000: 89-97), kısacası Batı örneğine uygun şekilde yeni bir merkezi hükümet kurmaya çalışmıştır. Bu dönemde yapılan idari, adli ve özellikle de Hristiyan azınlıkların konumuna ilişkin reformların ardındaki daimi dürtülerden biri dış baskılardır. Fakat buradan reformların sadece dış baskıdan dolayı hayata geçirildiği sonucuna varmak yanlış olacaktır. Çünkü reformlar aynı zamanda imparatorluğu kurtarmanın tek yolunun Avrupai tarzda dönüşümler yapmak olduğu inancından ileri gelmekteydi (Zürcher, 2000: 87-88). Öte yandan Gülhane Hatt-ı Hümayunu, müslüman-gayrimüslim eşitliğini padişahın mutlak otoritesi altında bahşederken, 1856

tarıhli İslahat Fermanı tüm Osmanlı tebaasının hukuken eşitliğini savunmuştur (Somel, 2009: 92-96). Bu durumu olası ayrılıkçı hareketlere karşı bir nlem, yani “azınlıkların” olası milliyetçi hareketlerine karşı imparatorluğu korumak adına atılan adımlar şeklinde okumak mümkündür. Benzer şekilde aynı amaçtan hareketle, gayrimüslim tebaayı imparatorluğa bağlı tutabilmek için “acil eylem planı” (Yıldız, 2001: 54) olan Osmanlıcılık ideolojisinin⁹ de bu dönemde yapılandırıldığı görülmektedir. I. Meşrutiyet’i başlatan 1876 yasaını ise, Tanzimat bürokratlarının “ayrılıkçı” ulusçuluk tehdidine karşı verdikleri bir cevap olarak değerlendirmek mümkündür (Yıldız, 2001: 57). Kanun-i Esasi, hem Osmanlı’nın ilk anayasası olması hem de hükümdarın yetkilerini kısıtlaması bakımından Batılılaşma yolunda önemli bir adım sayılabilir ancak bu süreç çok uzun soluklu olmamıştır. 14 şubat 1878 tarihinde II. Abdülhamit Meclis-i Umumi’yi süresiz tatil ederek, anayasayı askıya almış, böylece 30 yıl sürecek mutlak hükümdarlık dönemini başlatmıştır (Zürcher, 2000: 117). Uzun yıllar süren bu baskı dönemi süresince, Tanzimat’ın Batılılaşma, modernleşme ve merkezileşme anlayışıyla belli açılardan devamlılık, belli aılardansa çelişkiler yaşanmıştır fakat genel anlamıyla bu dönem (belli yönleriyle) Tanzimat’ın devamı, bir karikatürü şeklinde nitelendirilmektedir. İstibdat devri şeklinde adlandırılan ve baskıcı özellikleriyle tanımlanan bu dönemde bile Tanzimat izlerinin görülmesi ise modernleşme ve Batılılaşma gibi pratiklerin önemini bir kez daha açıklamaktadır. Temmuz 1908’e gelindiğinde ise muhalefetteki İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin (İTC) eylemleri ile gerçekleştirilen devrim sonucunda Kanun-i Esasi tekrar yürürlüğe konmuş, böylece II. Meşruti dönem başlamıştır. Ardından 1913 yılının Ocak ayında iktidarı ele geçiren İTC, siyasi ve toplumsal bir reform programını uygulamaya koymuştur. Bu programın bir kısmı idari yapıda, her şeyden önce de askeri yapıda olmak üzere gerçekleştirilmiştir. Bunun yanı sıra, adliye ve eğitim sisteminin daha fazla laikleştirilmiş ulemanın konumunun bir miktar daha zayıflatılmış, şeyhülislam kabineden çıkarılarak her türlü yetkisi sınırlandırılmış, medreselerin ğretim programı yenilenerek Avrupa dillerinin öğrenilmesi zorunlu kılınmıştır. Bu reform programının önemli bir kısmıysa, ekonomiyi yabancılardan ve

⁹ İmparatorluk dahilinde yaşayan farklı etnik ve dinsel grupları Bütünüyle Osmanlı milleti olarak kabul eden ve bu unsurları ortak imparatorluk düşüncesinden hareketle birleştirme yaklaşımı izleyen ideolojidir (Somel, 2009: 88).

Osmanlı Hristiyanlarının denetiminden kurtarma çabasından ileri gelmiştir (Zücher, 2000: 176-179). Köker'e göre, Jön Türklerin parlamenter rejim isteği özgürlüğün gerçekleştirilmesinde bir araç olmaktan çok, milliyetçilik akımları karşısında devletin dağılmasını önlemek amaçlıdır (Köker, 2007: 130). Şerif Mardin de Jön Türklerin en derin özlemlerinin özgürlük olduğu yönündeki görüşünün yanlış olduğunu, Jön Türklerin temel isteğinin Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanışını durdurmak olduğunu belirtmektedir (Mardin, 2008: 305). Dolayısıyla Osmanlı modernleşmesindeki birincil amaç olan devletin kurtarılmasının, İTC döneminde de devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu süreçte yaşanan I. Dünya ve Balkan Savaşları'nın ardından imparatorluk yıkılış sürecini tamamlamış, ardından gelen Milli Mücadele döneminden sonra 1923 yılında Cumhuriyet ilan edilerek yeni siyasi rejime geçiş yapılmıştır. Bu noktadan sonra amaç imparatorluğun dağılıpını engellemek değil, yeni ulus devletin inşası olmuştur. Batılı devlet formuyla birlikte yürürlüğe konulan "topyekün Batılılaşma programı" (Toker & Tekin, 2007: 84) ile modernizasyon sistematik bir hale getirilmiştir.

Kemalist reformların ilk dalgası, II. Mahmut zamanında başlatılan ve İTC'nin 1913-1918 yılları arasındaki iktidarı sırasında çoğunlukla tamamlanmış olan, devlet, eğitim ve hukukun laikleştirilmesi sürecinin tam anlamıyla hayata geçirilmesi yönünde ilerletildiğini söylemek mümkündür. 1922-1924 yılları arasında saltanat ve hilafetin kaldırılması, Cumhuriyet ile birlikte yeni anayasanın ilanı ve 1928'de "Türkiye'nin resmi dini İslam'dır" şeklindeki maddenin anayasadan çıkarılması devletin laikleştirilmesindeki son aşamalar olmuştur. Bunlarla birlikte, 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat kanunuyla birlikte eğitim tamamen laikleştirilmiş ve aynı zamanda medreseler kapatılmış, yine aynı yıl şeyhülislamlik ile Şeriye ve Evkaf Vekaleti kaldırılmış, İsviçre Medeni Yasası ve İtalyan Ceza Kanunu'nun 1926 yılında kabulü ile de ulemanın -Cumhuriyet'ten önce bile hemen hemen yalnızca aile hukukuyla sınırlanmış olan- etkinliği tamamen ortadan kaldırılmıştır (Zürcher, 2000: 272). Hükümetin bu dönemde öncelik verdiği alan laikleşme hususu olmakla birlikte 1925 yılında fes yasaklanarak yerine şapka getirilmesi, 1926'da Batı takvim ve saatinin kabulü, 1931'de Batı uzunluk ve ağırlık ölçüleri kabul edilmesi gibi adımlarla diğer alanlarda da yenilikler yapılmıştır. Zürcher, bu yeniliklerin Türkiye'ye sadece daha

Batılı bir görünüm vermekle kalmadığını aynı zamanda Türkiye'nin Batı'yla olan iletişimini de kuvvetlendirdiğini belirtmektedir (Zürcher, 2000: 273). Bunların yanı sıra pek çok alanda reformlar devam etmiş, yeni ulus-devlet inşasının siyasi, sosyal ve kültürel yapılanmasında bütünsel ve kökten bir değişim izlenmiştir.

Ulus-devlette söz konusu bu bütünsel ve kökten değişimin ve bu doğrultuda yapılan yeniliklerin başlıca amacı muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak, başka bir anlatımla Batı'nın düzeyine erişebilmektir. Bu açıdan Osmanlı/Türk modernleşmesine hakim olan “Batı gibi olmak” anlayışı aslında biçimciliği de beraberinde getirmiştir. Göle, Kemalist reformcuların devlet aygıtını modernleştirmenin ötesinde, halkın yaşam tarzını, davranışlarını ve günlük alışkanlıklarını değiştirmeye çalışmış olduklarından bahsetmektedir. Bu açıdan Göle'ye (1998: 206) göre Türkiye'nin modernleşme tarzı, yerli yönetici elitlerin kendi Batı kültür anlayışlarını dayatmasının ilginç bir örneğidir. Benzer şekilde Kasaba da (2005), birçok Osmanlı, Jöntürk ve Kemalist lider için insanların dış görünümü, caddelerin temizliği, kurumların türü ve niteliği gibi biçimsel unsurların modernleşmeyle eş anlamlı olduğunu belirtmektedir.

Genel hatlarıyla bu şekilde olan Türk modernleşme tarihi oldukça karmaşık, inişli çıkışlı ve bulanık bir manzara çizmektedir ve bu puslu manzaranın bugün dahi aydınlığa ulaşabildiğini söyleyebilmek olanaklı değildir. Nitekim Osmanlı/Türk yönetici elitinin modernleşme yolundaki ana ve ortak çelişkilerinden biri olarak gösterilen, bir yönüyle geleneğin içinde, diğer yönüyle söz konusu bu geleneği kırmanın yollarını arama durumu (Koçak, 2009: 74) bu karmaşıklığın temel sebeplerindendir. Bir yandan geleneğe sahip çıkılmış, diğer yandan eskinin aşılması gereken yönleri saptanmaya çalışılmış, bu durum ister istemez çelişkileri de beraberinde getirmiştir. İlhan Tekeli bu durumu, tabanı da içine alan bütünsel bir bakışla şu sözlerle anlatmaktadır:

Evrensel bir kategori olan “insanın” yerine, onu Doğulu ve Batılı olarak ikiye ayırıp bunların birbirinden çok farklı özlere sahip olduğu kabul edildiğinde, dönüşüm için kavramsal bir engel de oluşturmaktadır. Bir insanın kendisini Doğulu görmekten Batılı görmeye geçişi ile modernite öncesinden moderniteye geçişi aynı değildir. Her iki geçişte yaşandığı varsayılanlar çok farklıdır. Birincisinde ikincisinde olmayan bir

kimlik değiştirmesi ve öz yitirmesi söz konusudur. Moderniteye geçiş iselleştirilebilmeye açıktır, yani bir kimlik yitirmesi olmadan gerçekleşebilecektir. Oysa böyle konulan bir Batı-Doğu karşıtlığı varsa Doğulu olan için Batılılaşmak hep dışta, hep yabancı kalmak olacaktır, çünkü  zler farklıdır. Bu ise direnilmesi gereken bir şeydir. Böyle bir kavramsallaştırmanın egemen olduğu bir toplumda bu nedenle en radikal modernite projesini uygulayanlar bile Batı'ya rağmen Batılılaşmaktan söz etmek durumunda kalmışlardır (Tekeli, 2007: 33-34).

Batılılaşmanın Doğulu için yabancı kalması ve bu yüzden direnilmesi gereken bir olgu olarak algılanması,   nc  Dünya  lkelerindeki modernleşme süreçlerinde, dolayısıyla Türk modernleşmesinde de etkin olan bir durumdur. Bu nedenle Osmanlı/Türk modernleşmesinin ödünsüz, otoriteryan ve Keyder'in ifadesiyle (2005) "tepeden inmecisi" bir yanı olduğunu söylemek mümkündür. Başka bir anlatımla Türk modernleşmesinin merkezinde devlet iradesi vardır (Durgun, 2011: 53). Halkın zihniyet ve yaşam pratiklerinde Batılılaşmanın dışarıda olması ve yönetici elitlerin kendi modernleşme anlayışlarını kabul ettirmeyi istemesi karşılıklı olarak birbirinin neden ve sonucudur ve nihai olarak bir yabancılaşmayı doğurmuştur. şerif Mardin (1973) bu yabancılaşma olgusunu Türk modernleşmesinin de temel özelliği olan merkez-evre kavramı ile açıklamaktadır. Mardin, yönetici ve elitlerin merkezi oluştururken, buna karşılık sivil toplumun çevreyi oluşturduğunu söylemektedir. Merkezin Batılılaşması, çevrenin ise kendi içerisinde Doğulu kalması sonucunda ise merkez-evre arasında yabancılaşma ortaya çıkmıştır ki bu yabancılaşma self oryantalizmin ortaya çıkmasında temel itici kuvvettir.

Öte yandan Osmanlı/Türk modernleşmesinin iki ana ekseninden biri olan Batılılaşmanın yanında uluslaşma sürecini de anlamak self oryantalizmin mantığını tam anlamıyla kavramak açısından önemlidir. Yeni devlet, modernleşme yanında kendi milli kimliğini de yaratma gayesi içinde olduğundan, medeniyet ile milli kimliği sentezlemiştir. Bu doğrultuda modernleşmecisi ideolojinin merkezine oturtulan milliyetçilik ile birlikte Türklük söylemleri ön plana çıkarılmış, Türkler ulusal bir topluluk olarak inşa edilmeye çalışılmıştır. Öte yandan Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi ideolojisi olan milliyetçilik 1923 yılında birden ortaya çıkmamıştır. Türkçülük düşüncesi Osmanlı'nın son dönemlerinde temellendirilmiş ve Cumhuriyet dönemindeki milliyetçilik ideolojisini öncelemiştir. Osmanlı Devleti'nde Türkçülük

düşüncesinin ortaya çıkışı, modernleşmeye bağlı olarak gelişen olaylarla paralel olarak anlamlandırılmalıdır. Başka bir ifadeyle nasıl ki modernleşme girişimlerinde etkili olan düşünce devleti yıkılmaktan kurtarmaksa, Türkçülük düşüncesinin ortaya çıkmasında da aynı pragmatik düşünce etkili olmuştur. Türkçülüğün ortaya çıkışı ve aydın kesimin bu fikre olan ilgisi, özellikle Tanzimat döneminde etkili olan Osmanlılık fikrinin devleti kurtarma noktasında yetersiz olduğunun fark edilmesi ve imparatorluk içindeki diğer halklarda ulusçuluk düşüncesinin gelişimi ile eş zamanlıdır. Türk ve Türklük kavramlarının belirginleşmesi ise II. Meşrutiyet döneminde olmuş ve Balkan Savaşları'nın kaybedilmesiyle ön plana çıkmıştır. İTC döneminde Türkçülüğün kurumlaşmasının zeminini oluşturan ise daha önceki dönemde edebi alanda görülen Türkçü harekettir. Mardin, Türkçülük hareketinin 1880'lerde lengüistik Türkçülük şeklinde görüldüğünü, Şemsettin Sami'nin eserlerinde bir dilbilim sorunu şeklinde var olduğunu aktarmaktadır (Mardin, 2008: 65). Benzer şekilde 1910-1912 yılları arasında Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ali Canip Yöntem gibi isimlerin öncülüğünde çıkarılan Genç Kalemler dergisi edebi milliyetçiliği temsil etmektedir. Kültürel anlamda cereyan eden Türk milliyetçiliğinin ilk teşkilatlanma girişimi ise Aralık 1908'de kurulan Türk Derneği ile olmuştur (Üstel, 2004: 15). Türkçülüğün teşkilatlanma dönemi açısından ikinci önemli yapılanma ise, Türk Derneği'nin kapanmasının ardından 1911 yılında Mehmet Emin Yurdakul, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu gibi isimlerin öncülüğünde kurulan Türk Yurdu Derneği'nin kurulması olmuştur. Ardından daha geniş bir kitleye seslenebilmesi ve faaliyetleri açısından önem teşkil eden Türk Ocağı kurulmuş ve bu noktadan sonra milliyetçilik edebi alanı aşarak siyasi bir ideolojiye dönüşmüştür (Üstel, 2004: 42-100). Fakat pek tabii daha önce de altı çizildiği üzere, imparatorluk içinde ortaya çıkan milliyetçilik görüşü “devleti nasıl kurtarıyoruz?” sorusuna çözüm bulma arayışlarından yalnızca biridir. Georgeon'un ifadesiyle bu dönemde hareket noktası Türklük değil, devlettir (Georgeon, 2006: 17).

I. Dünya Savaşı sonucunda Türk milliyetçiliği, Osmanlılık karşısında kesin olarak ağır basmış ve tartışmasız bir konuma gelmiştir. Bu konudaki dönüm noktası ise Balkan Savaşları olmuştur. Ağır bir yenilgiyle çıkılan bu savaş, siyasal anlamda ulusçu görüş ve politikaların etkisini arttırmış (Berkes, 2012: 435), savaşın

kaybedilmesiyle tüm Anadolu'nun gayritürk unsurlardan arındırılması doğrultusunda bir Türkleştirme politikası izleyen İTC yöneticileri, devletin ancak Anadolu'nun homojenleştirilmesiyle kurtulacağına inanmışlardır (Akçam, 2008: 62). Bu düşüncede 1880'li yılların başından itibaren imparatorluk içinde Türk olmayan ya da hem Türk hem de Müslüman olmayan diğer etnik kimlikler arasında etkili olmaya başlayan milliyetçilik düşüncesi ve buna bağlı gelişen ayaklanmalar, bu ayaklanmalara bağlı çeşitli kopuşlar etkili olmuş, ancak o döneme kadar çok etnikli imparatorluğu korumak ve kurtarmak gayesinden ileri gelen bu eğilim, Balkan Savaşları'ndan sonra yerini daha çok Yusuf Akçura'nın başlattığı pan-Türkizm propagandasına bırakmıştır (Berkes, 2012: 437).¹⁰ Bu doğrultuda Balkan Savaşları'ndan sonra başlayan ve Birinci Dünya Savaşı boyunca tüm Anadolu'ya yayılan bir homojenleştirme politikası izlenmiştir.

Balkanlarda sınırların yeniden çizilmesiyle, yeni büyüyen ulusal devletlerin nüfuslarını homojenleştirmeye yönelik, devletler arasında nüfus mübadelesiyle ilgili anlaşmalar yapılmış, bu anlamda Kafkasya ve Balkanlar'dan gelen Müslüman muhacirler Anadolu'daki durumu da doğrudan etkilemiş ve I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde artık imparatorluğun sadık vatandaşları olarak görülmeyen Rum nüfusunun önemli bir kısmı ülke dışına gitmeye zorlanmıştır (Zürcher, 2005: 11) Adanır (2005: 22), 1914 yılının ilk yarısında 50.000'den fazla Rum'un bölgeyi terk etmeye zorlandığını, 1913 yazında ise yaklaşık 50.000 Bulgar'ın hayatlarını kurtarmak için Bulgaristan'a ve hemen hemen aynı sayıda olan Yunanlı'nın, Bulgar ordusu tarafından işgal edilen Batı Trakya üzerinden Yunanistan'a kaçtığı yönündeki tahminleri aktarmaktadır.

Balkan Savaşı sonrasında yapılan anlaşmalarla sınır bölgesinde bulunan halkın karşılıklı olarak değiştirilmesi şeklinde gerçekleştirilen Rumların sürgününü, tüm Anadolu'ya yayılan bir iskan planı izlemiş, Müslüman topluluklar da dahil olmak üzere Anadolu'nun 1/3'ü harmanlanmış (Akçam, 2008: 62), ve 1915'te Ermeniler

¹⁰ Feroz Ahmad'a göre (2006: 106) bu dönemde devlet tarafından desteklenen ideoloji Türk milliyetçiliği değil, Panislamizm ve Osmanlıcılık'tır. İttihatçı çevrelerde artan bir milliyetçilik düşüncesi olmakla birlikte, bu düşünce Yusuf Akçura'nın çevresinde toplanan Türk Yurdu'nda kendini ifade etmektedir.

tehcir edilmiştir. Ermenilere yönelik uygulanan tehcir politikasına, Anadolu'daki Ermeni toplumunun 19. yy. boyunca bölgede gelişen milliyetçilikten etkilenerek kendilerini ulusal hakları için savaşa hazırlamaları ve bu amaca yönelik Ruslar'dan destek almaları zemin hazırlamış (Ahmad, 2006: 62)¹¹, I. Dünya Savaşı sırasında Ermenilerin düşmanla işbirliği içinde olduğu inancı tehcirin uygulanmasındaki son basamak olmuştur. Ayrım gözetilmeksizin uygulanan Ermeni tehciriyle Anadolu Ermeni nüfusunun neredeyse tamamı yok edilmiş (Adanır, 2005: 23), Ermenilere yönelik saldırı ve katliama yönelik eylemler içeren bu tehcir (Akçam, 2008: 61) uzun yıllar çözilemeyecek bir mesele olarak kalmıştır.

Bu dönemde Arnavutlar, Boşnaklar, Çingeneler, Kürtler, Çerkezler, Lazlar gibi Türk olmayan her etniğe yönelik farklı göç ve iskân politikaları uygulanmış ve sonuç olarak etnik azınlıkların zora dayalı olarak asimile edilme politikasının izlendiği İTC iktidarı dönemi, Türkleştirme politikalarının uygulamaya konulduğu açık bir Türkçülük dönemi olmuş ve bu standartlaştırıcı ve homojenleştirici tedbirler Cumhuriyet'in erken döneminde de sürdürülmüştür (Yıldız, 2001: 79-80). Öte yandan izlenen politika doğrultusunda sözü geçen asimilasyon uygulaması Türk olmayan tüm etnik kökenlere uygulanmamış, örneğin Araplar gibi kolayca asimile edilemeyecek olanların imparatorluktan kopmaları zaten önemsenmemiş, gayrimüslimlerin ise şartların elverdiği derecede imparatorluk bünyesinden atılmaları hedeflenmiştir (Dündar, 2007: 222-223).

Türk milliyetçiliğinin resmi bir ideoloji olarak belirlenmesi ise, Türk ulus-devletinin kurulmasıyla gerçekleşir. Resmi tarih her ne kadar Cumhuriyet ile birlikte geçmişten köklü bir kopuş yaşandığını yazsa da, İTC üyelerinden çoğu kişinin Cumhuriyet Halk Fırkası bünyesinde siyasi hayatlarına devam ettikleri bilinmektedir (Ünüvar, 2009: 136). Dolayısıyla İTC ile Cumhuriyet kadroları arasında ister istemez organik bir bağ vardır ki Zürcher'in (2000: 137) 1908-1950 yılları arasını "Jön Türk

¹¹ Ermeni hareketinin kendi içinde bölündüğü de unutulmamalıdır. Genelde banker, tüccar gibi müteşebbislerden oluşan Ermenilerin bir kısmı, Ermeni emellerini tatmin edecek liberal bir rejimin kurulması amacıyla Jön Türkleri desteklemişler, küçük bir ulusal devlettense büyük bir imparatorluğun parçası olmayı tercih etmişlerdir (Ahmad, 2006: 62-63)

Dönemi” şeklinde adlandırması da süreklilik gösteren bu bağa işaret etmektedir. Bu anlamda İttihatçıların yeni kurulan devlette siyasi faaliyette bulunmuş olmaları, onların fikirlerinin az ya da çok ama ister istemez yeni politikalara yansıdığına işaret etmektedir. Bunun sonucunda ise İTC’den Kemalist Cumhuriyet’e yansıyan bir zihniyetin söz konusu olduğu söylenebilir. Beşikçi’ye göre (2010: 18-23), Türk milliyetçiliğini sürdürmeye devam eden Cumhuriyetçiler, İTC’nin Türkleştirme mantığını ve bunun doğrudan bir sonucu olarak homojenleştirilmiş bir toplum yaratma amacını da devralmışlardır. Ancak Cumhuriyet’le resmi bir ideoloji haline gelen Türk milliyetçiliğini yalnızca İTC’den devralınan bir anlayış olarak değerlendirmek indirgemeci bir yaklaşım olma tehlikesini de içinde barındırmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Mustafa Kemal’e göre emperyalizm suçunu yalnızca Batı’ya yüklemek yetersizdi. Sömürü hedefi olan uluslar, Asya gelenekleri doğrultusunda yaşamakta direnen halklar, uluslarını bilmedikçe ve geriliklerine gömülü kaldıkça rejimleri ne olursa olsun Batı’nın sömürüsü için bir hedef haline geleceklerdir. Bu anlamda onun açısından anti-emperyalizm savaşı, modernleşme ve uluslaşmayı içeren bir çağdaşlaşma savaşıdır (akt. Berkes, 2012: 492-493). Bu anlamda Kemalizmin klasik dönemdeki milliyetçilik anlayışı, Taha Parla’nın (1993: 27-28), İTC’nin resmi, Kemalistlerin gayri-resmi ideoloğu olarak tanımladığı Ziya Gökalp’in, Türk ulusçuluğu ile Pan-Türkistlerin Türk ırkçılığı arasındaki farkları belirlediği zeminde (Berkes, 2012: 438) yayılmacı olmayan ve yitirilen toprakları geri kazanma amacı gütmeyen (Parla, 1993: 18), daha kapsayıcı bir zemine oturtulan milliyetçilik anlayışına işaret eder. Fakat milliyetçilik, ideolojik kapsamı itibarıyla sabit değildir ve dolayısıyla etnisite ayırımından uzak, daha çok toprak bütünlüğüne dayalı milliyetçilik anlayışı da Türkiye siyasal hayatının milliyetçilik anlayışı ve uygulamalarında yegâne fikir olarak kalmamıştır.

Zürcher (2005: 248), Cumhuriyet’in 1920’lerin sonlarından itibaren “kısmen etnik, kısmen de kültürel karakterde” bir milliyetçilik ideolojisini dayattığını belirtmektedir. 1931-1938 yılları arasında Türklüğün inşasında öne çıkarılan Türk Tarih Tezleri, Güneş Dili Teorisi ve “Vatandaş Türkçe Konuş” kampanyası ile ırk, kültür ve köken üzerine yapılan vurgular, Zürcher’in ifadesini desteklemektedir. Ardından İnönü döneminde Kemalist Türk milliyetçiliği başka bir evreye girmiş,

ilerleyen yıllarda dönem dönem değişikliklere uğramaya devam etmiş, kendi içinde kırılmalar ve çatallanmalar yaşamış, zaman zaman ırkçılık resmi ideolojiye eklenmiştir. Tanıl Bora (2008: 19-20), Türk milliyetçiliklerini ideolojik olarak “Resmi Milliyetçilik (Atatürk Milliyetçiliği), Kemalist Sol Milliyetçilik (Ulusal Solculuk), Liberal Milliyetçilik, Etnisist Milliyetçilik ve Muhafazakâr Milliyetçilik” şeklinde sınıflandırmaktadır.

Burada genel hatları çizilen Türk milliyetçiliğinin çalışma açısından önemli olan kısmı, ırk ve ulus söylemlerinin bir inkâr biçiminde de olsa birbirinden uzak olmayan yapısının (Balibar, 2000: 50) getirdiği kapsama ve dışlama pratikleridir. Bu kapsama-dışlama dinamikleri, egemen olarak kabul edilen ırkı öne çıkarırken - benimsenen milliyetçilik ideolojisine bağlı olarak- diğer etnik kimliklerin ulus bağlarından tamamen koparılmasını, ya da asimilasyon politikaları doğrultusunda birincil kimliğe eklenilerek yok edilmesini, bu yapılamadığında ise söz konusu öteki kimliklerin çeşitli yöntemlerle dışlanmasını, homojen olmayan bir devlette etno-ırksal tanımlamaları beraberinde getirmesiyle ötekileştirici bir faktör olarak self oryantalizasyon sürecini doğurmaktadır. Habermas (2012: 39), ulus bilincinin geniş bir ölçekte dahil etme ve yeniden soyutlanma eğilimleri arasında gidip geldiğinden ve modern halkların ne zaman ve ne şekilde vatandaşlarından oluşan bir ulus olarak algılanacağına görgül bir soru olarak kaldığından bahseder. Bu anlamda dahil etme ve yeniden soyutlanma eğilimlerinin çok etnikli/kültürlü ulus-devletlerin sınırları dahilinde de işlerlik kazandığı ve alt kimliklerin nasıl, ne zaman ve hangi şekillerde uluslara eklenildiği veya ayırt edildiğinin de görgül bir soru olarak kaldığı iddia edilebilir. Çünkü “ulus-devletler genelde, asimile edilmiş, baskı altına alınmış ya da marjinalleştirilmiş alt halklar pahasına oluşturulmakta”, gönüllülük ilkesiyle çelişen homojen bir halk öngörüsü ve kolektif bir kimliğe kavuşma düşüncesi, son kertede, yabancıları zorunlu dahil etme, ırkçılık politikaları ya da arıtma ile halkı homojenleştirme biçimleri fark etmeksizin bastırıcı politikaları beraberinde getirmektedir (Habermas, 2012: 49-50). Habermas’ın ifadesiyle “doğurulan azınlıklar”, heterojen halkın bastırılması yolu ile ortaya çıkmakta ve çok kültürlü olan toplumlarda kendini çok daha vahim bir şekilde göstermektedir (Habermas, 2012: 53).

Çok etnikli bir toplum olan Türkiye’de de bu durumun etkilerini açıkça gözlemlemek mümkündür.

Doğu milliyetçiliklerinde ortaya çıkan bu durum, içinde barındırdığı Doğu-Batı sorunsalı, bu sorunsalla gelen içsel çelişki, eş zamanlı olarak Batı medeniyetine öykünme ve kültürel özgünlük arayışından kaynaklanmaktadır. Batı’ya yönelik hayranlık ve düşmanlık arasında gidip gelmeyi içinde barındıran bu çelişki, üçüncü dünya milliyetçiliklerinin tarihsel oluşum koşulları ile ilgilidir. John Plamenatz (akt. Chattarjee, 1996: 15) yaptığı milliyetçilik tanımlamasında bu noktaya değinerek, Doğulu milliyetçiliğin modernleşme ve özgünlüğünü savunma arasında sıkışıp kalan bir yapıda olduğunu, bu milliyetçiliklerin hem taklitçi hem de taklit ettiğine düşman olması nedeniyle çelişkili olduğunu söylemekte, Partha Chattarjee de (1996) Doğulu milliyetçiliklere içkin olan bu duruma işaret ederek, Avrupa dışı dünyada milliyetçiliğin türetilmiş bir söylem olduğunu savunmaktadır. Bu durum, ulus inşası çabalarında sömürgecilerin pratiklerini yeniden üretmeye mahkûm olan “anti-sömürgeci devrimci milliyetçiliklerin trajedisidir” (Dirlik, 2017: 145). Türkiye özelinde zamanla toplumsal hayatın akışına dahi sirayet eden ve hala çözülebildiği söylenemeyecek, hatta kronik hale gelen bu açmaz, kendi içinde Batıcı ve Doğucular yaratmasının yanı sıra kültürel özgünlük arayışı ile Türklüğü yüceltirken alt-öteki kimliklerin ötekileştirilmesine kapı aralamıştır.

Türk milliyetçiliği tıpkı modernleşme girişimlerinde olduğu gibi yukarıdan aşağıya, devlet iradesiyle canlandırılan bir ulus bilinciyle harekete geçirilmiş, Osmanlı’nın son dönemlerinde uyanan Türklük bilinci devlet ve seçkin kadrolar tarafından siyasallaştırılmıştır. Dolayısıyla Türk kimliği; “Türk ne olmalıdır, nasıl olmalıdır?” gibi sorulardan hareketle normatif bir şekilde inşa edilmiştir (Durgun, 2011: 67-68). Bu açıdan ulus-devletleşme ve milli kimlik inşası modernleşme pratikleriyle bağıntılı bir şekilde ilerlemiştir. Başka bir ifadeyle “Kemalist Türk milliyetçiliğinde ulus-devlet ve ulusal kimlik öncelikle uygarlaşma projesinin bir gereği olarak benimsenmiştir” (Akman, 2008: 87). Bu anlamda üçüncü dünya milliyetçiliklerinin temel açmazı ve içsel çelişkisi olan, aynı zanda hem kültürel

özgünlük arayışını hem de Batı'yı örnek alan modernleşme çabalarını (Akman, 2008: 83) Türk milliyetçiliği bünyesinde de gözlemlemek mümkündür.

Homojenleştirmeye yönelik girişimler cumhuriyetin erken dönemlerinde sürdürülmüş, ek olarak Türk kimliğini yaratma ve ön plana çıkarma çalışmalarına çok daha fazla ağırlık verilmiştir. “Otuzlu yıllar boyunca aydınlar bir Türk ırkının varlığını ispatlamaya çalışmak üzere harekete geçirilmiş” (Copeaux, 2008: 46), hatta “Türk tarihçileri Türk milletinin eskiliğini ve mükemmelliğini, medeniyetin dahi kökeni olduklarını iddia ederek ispatlamaya koyulmuşlardır” (Copeaux, 2008: 49). Öte yandan 1934 yılında yürürlüğe konulan İskân Kanunu ile esas olarak geleneksel Kürt bölgelerine Kafkas ve Balkan göçmenlerinin yerleştirilmesi şeklinde izlenen politika, Türkleştirme politikasının açık bir yansıması olmuştur. Amacı dil ve kültürde birliği sağlamak olan yasa, gayri Türk Müslüman kimlikleri, özellikle de Kürtler ve Arapları hedef alan bir yasa olarak asimilasyonu beraberinde getirmiştir (Yıldız, 2001: 248). İskân Kanunu'na ek olarak Soyadı Kanunu ve bu kanuna bağlı olarak düzenlenen Soyadı Nizamnamesi ile Arnavutluk, Çerkezlik, Kürtlük gibi Türk ırkı haricinde başka milletlere işaret eden soyadları yasaklanmış ve Kürtçe, Rumca, Ermenice olan köylerin isimleri de Türkçeleştirilmiştir (Durgun, 2011: 213-216). Nitekim bu dönemde bir yandan Türk kimliği inşa edilirken diğer yandan azınlık ve asimilasyon politikaları uygulanmış; alt-ikincil topluluklar ister istemez kimliksizliğe sürüklenmiştir. Öte yandan elbette Türk milliyetçiliği resmi ve söylemsel düzeyde teritoryal adı verilen Fransız tarzı milliyetçilik kategorisindedir. Başka bir ifadeyle ulus-devlette din ve ırk farklı gözetilmeksizin kendine Türk diyen herkes Türk'tür. Fakat resmiyetteki bu ifade, zaman zaman hayata geçirilen uygulamalarla çelişki içerisinde olmuştur ve 1930'lu yıllara doğru ilerleyen süreçte siyasi olarak tanımlanan bir milliyetçilikten ziyade etnik anlamda tanımlanan bir milliyetçilik söz konusudur. Durgun, söz konusu resmi söylemin “farklı kulvarlarda farklı pozisyonlar alabildiğini, hukuki zeminde ırk ve din farkı gözetmeyeceğini taahhüt etmesine rağmen, pratikte tüm farklılıkları Türklük altında eritme gibi bir tavra girebildiğini” belirtmektedir (Durgun, 2011: 158). Aktar bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Fransa’da olduğu gibi kendine Türk diyen herkes Türk’tür. Keza, kurulacak olan ulus evrensel olmak zorundadır. Söz konusu olan evrensel hümanist uygarlığa katılması kurulmasıyla eşzamanlı, geriye dönük hiçbir sorgulamayı kabul etmeyen ve kararlı bir biçimde geleceğe yönelik bir ulus. Fiilen hiçbir yerellikten esinlenmeyen bu ulusun özü evrensel uygarlıktır. Ancak kültürel göndergesi olmayan bir uygarlık. Fransa ile olan fark şudur ki, Türk ulusunun evrenselliğinin arkası tamamen boştur, oysa Fransız ulusunun arkasında Hristiyanlık değerleri, Aydınlanma ve Fransız Devrimi vardır. Uygar Türk ulusunun sanallığı, marazî bir biçimde geleneksel farklılıkları görmezden gelmesi ve redd-i mirası, devletin bekası açısından iyi kötü bir sonuç veriyse de bu ulus, dahil olunduğu iddia edilen uygarlığın simgelerini içselleştirememiş, bu simgeleri birey ve toplum deneyimleri temelinde dile getirecek bir devinimi hazırlayamamıştır (Aktar, 2008: 79)”

Akçam (2008: 53) ise bu durumu Türk ulusal kimliğinin tarih sahnesine geç çıkmış olmasıyla açıklamaktadır. Ona göre, “ne olduğu veya ne olması gerektiği üzerine düşünölmeye başlanması ancak 20. yüzyıl başlarını bulan Türk milliyetçiliği, bu gecikmenin doğal bir sonucu olarak arayı kapatma telaşıyla diğer ulusal gruplara açık bir saldırganlık şeklinde ilerlemiştir.” Şerif Mardin ise ırkçılığın önlenmesinin ortak bir kültür yaratmadan geçtiğini fakat Türkiye gibi homojen bir kültürden bahsetmenin mümkün olmadığı bir yerde bunun imkânsızlığından bahsetmekte ve bu nedenle daha genel bir ifadeyle Atatürk devrimlerinin istenen şekilde çalışmadığını ifade etmektedir (Mardin, 1991: 354).

Türkiye’de hegemonik söylemin kendi “öteki”lerini oluşturan bir oto-oryantalizm içerisinden hareket ettiğini söyleyen Nilüfer Timisi’ye göre (2003: 124), bu hegemonik söylem ve temsil sistemleri çerçevesinde Doğu’ya atfedilen özellikler Batılı Türk özneye göre tarif edilmektedir. Ankara ve İstanbul’un coğrafi anlamda merkezde olduğu bu düşünme şekli, yerel olanı ve alt kimlikleri merkezin dışına itmesiyle hiyerarşik bir sistemi oluşturmaktadır. Örneğin bürokrasi için Doğu “bir sürgün yeri” aynı zamanda gelişmemiş, “hem bakir, hem de tehlikeli” olandır. Doğu’lu ancak Batı’lı ile kıyaslama içerisinde var olmaktadır. Doğu’lu olanın kılığı, kıyafeti, dili, lehçesi, davranışı, konuşma biçimi vb. özellikleri “hegemonik olana göre arızidir ve ancak hoş görölebilir”. Bu anlamda yönetmelikler etnik, dinsel vb. farklılıklardan arınmış ve tamamen hegemonik olana göre özne tanımını yapmakta, egemen söyleme bağlı olan medya ve medya ürünleri de, bu sistemi çoğaltan ve dolayısıyla normalleştiren bir işlev görmektedir.

Ortak değerler (dil, din, kültür gibi) çevresinde bir araya getirilmeye çalışılan kitlelerle milliyetçilik temelli bir ulus-devlet yaratılırken, diğer yandan egemen olarak belirlenene uygunluk göstermeyen “ötekiler” asimile edilmeye ya da ulusun mevcut bünyesinden atılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür. Bizden olmayanı, farklılığı, başka bir ifade ile ötekiliği içeren bir kavram olarak milliyetçilik, tam olarak bu noktada; yabancılaşma ve ötekileştirme çizgisinde self oryantalizmi üretmektedir. Oryantalizmde bu etnik farklılıktaki öteki özne Araplar, Türkler¹², Filistinliler, Hintliler gibi Doğu ile tanımlanan yerdeki özneler olmaktadır, self-oryantalizmde söz konusu öteki özne içerde inşa edilmektedir. Bu içerdeki öteki özne Hindistan’da Afrikalılar, Yahudi olmayan Filistinliler, genel olarak Çingeneler, Türkiye’de başta Kürtler ve Aleviler olmak üzere gayri Türk unsurlar ve farklı mezhep ya da inançlara yönelik çoğalarak devam edebilmektedir.

Self oryantalizm kendi kültürünün temsilinde Batı algısının araçlarını kullanırken, milliyetçilik unsuru da bu değiştirilmiş temsilin kültürel üstünlüğünü pekiştirmek için yatırım yapmaktadır (Gebrael, 2017: 88). Sonuç olarak oryantalizm nasıl ki ötekileştiren, dışlayan, kendi gibi olmayanları kabul etmeyen bir pratikle hareket ediyorsa, self oryantalizm de modernleşme ve milliyetçilik gibi iki önemli olgu ile kendi içerisinde ötekiler üretme yoluyla varlığını sürdürmektedir.

“Milliyetçi düşünce biçimi ‘bizden olmayanı’ da, yani ‘öteki’ kavramını içerir. Milliyetçi kimlik evrensel değil yereldir ve sınırlı bir toplulukla anlam kazanır. ... Sınırlı olması ‘öteki’nin varlığıyla açıklanabilir. İster gerçek ister muhayyel olsun, ‘bizden olmayan’ın var olduğu alanlar ‘bizim’ dış sınırımızı oluşturur ve ‘öteki’nin varlığı bu sınırla zımnen kabul edilir. Egemenlik kavramı da aynı biçimde ‘öteki’ kavramını yeniden gündeme getirir: Bizden olmayanlar güç kazanıp ya da dış sınırlarımızı aşıp iç işlerimize karışmamalıdır. Yani ‘öteki’, milliyetçi ideolojinin, olmazsa olmaz, temel taşlarından birini oluşturur. Politik konjonktüre göre ‘öteki’ya ‘mutedil’ bir düşmandır, ya bir hasımdır ya da örneğin Nazi Almanyası’nda ve her milletin içinde bazı kriz dönemlerinde olduğu gibi isterik bir yabancı düşmanlığına neden olan bir cemaattir, bir millettir. Kimi zaman ‘öteki’ bir cemaatler topluluğu olabilir. Örneğin bir din birliği ya da siyasal/ideolojik ya da bir coğrafya bütünlüğü

¹² Batı’da tarih boyunca şekillenen “Türk imgesi” ile ilgili detaylı çalışmalar için bkz. Onur Bilge Kula, “Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi” (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018) ve Onur Bilge Kula “Batı Edebiyatında Oryantalizm II” (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2911).

oluşturan milletler topluluğu ‘öteki’ olarak algılanabilir. ‘Öteki’ bazen yurtiçinde bazen dışında keşfedilir ya da icat edilir” (Millas, 2008: 193).

1.3. Oryantalist ve Self Oryantalist Temsiller Üzerine: Sinemada “Ben” ve “Öteki”

Zizek’in (2016: 15) cümleleriyle “bir film asla yalnızca bir film ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar.” Toplumsal gerçekliğin yansıtıldığı, yeniden üretildiği ve temsil edildiği, bu temsilin kitleleri yönlendirdiği, onların hem düşünsel hem de pratik eylemlerini etkileyen bir “gerçeklik” olan sinema, oryantalizm ve self oryantalizmin temsil ve söylemler aracılığıyla aktarılmasında ve böylece sürekli olarak yeniden üretilmesinde güçlendirici unsurlardan biri, hatta belki de en önemlisidir.

Douglas Kellner’in (1995: 1-2) ifadesiyle radyo, televizyon, sinema ve diğer medya kültürü ürünleri, örneğin erkek ya da kadın olmanın, güçlü ya da güçsüz, başarılı ya da başarısız olmanın modellerini sunmakta, bu şekilde dünya üzerindeki yaygın görüşün ve en derin değerlerin kabul edilmesine yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda sınıf, etnik farklılıklar, ırk ile ilgili algıları da etkileyen medya ürünleri, nihai olarak “biz” ve “onlar” algılayışını da şekillendirmektedir. Medyada yaratılan temsiller Kellnar’a göre neyin iyi veya kötü, olumlu veya olumsuz, ahlaki veya etik dışı olarak kabul edilmesi gerektiğini tanımlamakta ve kimin güçlü olup olmadığını göstermektedir. Bu temsil aracılığıyla güç sahibi olanların durumu meşrulaştırılırken, güçten yoksun olanlara da oldukları yerde kalmaları gerektiği yönünde mesaj vermektedir. Bu duruma ek olarak medya kültürü ürünlerinin dolaşım hızı da düşünüldüğünde, hem görsel hem de söylemsel düzlemde kalıp yargılar üretme gücünde olan sinemanın oryantalizm olgusu ile ilişkisini görmezden gelmek imkânsızdır. Kolonyal dönemde öteki hakkında bilgiyi üretmenin ve bu bilgiyi yaymanın aracı başta seyyahların anlatıları olmak üzere tiyatro oyunları ve

romanlarken, bugünün öteki hakkındaki bilgi üretme aracı en başta yazılı ve görsel medya ürünleridir.

“Doğu’yu, onun kendi kendisini tanıyabileceğinden daha iyi bildiğini ve onun bilgisine hâkim olduğunu gösteren Batı, karşılaştırmalı bir ölçek içinde Doğu’yu kültürel olarak temsil etmekte” (Erkan, 2009: 18), Doğu’ya ve insanına ilişkin ürettiği imgeler, mitler, hikâyeler aracılığı ile de, onu belli kalıplar içine sıkıştırılmaktadır. Oryantalizmin medya kültürü ürünlerinde işleyişini anlamak açısından yukarıda da sözü geçen “temsil” önemli bir kavramdır. Çünkü medya sistemleri ve aktörleri gerçekliğin yeniden inşası yoluyla bir temsil sunmakta ve bu temsil büyük oranda kendi gerçekliğinden koparılmış yeni bir gerçeklik olmaktadır. Gerçekliğin medyada sunumunun sorgulanması gerektiğini belirten Hall, egemen kültürden, başka bir ifadeyle çoğunluktan herhangi bir şekilde farklı olan insanların “keskin bir şekilde zıt, kutuplaştırılmış, ikili aşırılıklarla; iyi/kötü, uygar/ilkel, çirkin/çekici, farklı- olduğundan-itici/ garip-ve-egzotik- olduğundan-ilginç gibi” karşılaştırmalar üzerinden temsil edildiklerini söylemektedir (Hall, 2017: 297). Temsilin bu farklı oluşumları filmlerde, dizilerde, gazetelerde, televizyon haberlerinde, fotoğraf ve resimlerde, reklamlarda ve benzer diğer farklı formlarda sık sık gözlemlenebilmektedir.

Dünyanın Batı merkezci temsil edilişi de “modernist, ırksallaştırılmış ve cinselleştirilmiş basmakalıp tiplerin (geri Müslümanlar, zorba, diktatör, sarı tehlike, barbarlar, şer devletleri vb.)” (Uluç, 2009: 60) yaratılması ve onun belli stereotipler içerisinde klişeleştirmesi yoluyla yapılmaktadır. “İnsanları doğa tarafından sabitletmiş olarak temsil edilen birkaç basit, temel özelliğe indirgeyen klişeleştirme” (Hall, 2017: 332) ise “tektipler” yaratma gücü ile oryantalizmin vazgeçilmez unsuru olarak medya ürünlerinde de sıklıkla kullanılmaktadır. Bugün dahi Batı’nın zihninde Araplar, Türkler ya da İranlıları ayırt edemeyip bütününü Arap ya da Müslüman şeklinde tek çatı altında toplaması, Ortadoğu coğrafyasında yaşayan tüm insanların aynı çarpık görüşler içine hapsedilmesi ve dolayısıyla Ortadoğulunun şiddet, terörizm, aşırılık gibi kavramlarda eşitlenmesi gibi durumlar, söz konusu bu klişeleştirmenin sonuçlarındandır. Örneğin 1995 yılında Alfred P. Murray Federal Binası bir ABD’li aynı zamanda iyi bir Hristiyan olan Timothy McVeigh tarafından bombalandığında,

hiçbir medya grubu bir Amerikalının böyle bir saldırıyı gerçekleştireceğine ihtimal vermediğinden başka failer aramış ve bazı televizyon kanalları patlamanın hemen ardından görgü tanıklarının ifadelerine dayanarak bu eylemin bir Ortadoğulu tarafından yapıldığıyla ilgili haberler geçmişlerdir (Anaz, 2012: 31). Bir başka belirgin örnek ise Amerikan popüler kültür ikonu olan ve ortalama bir Amerikalının Batı dışında kalan dünyaya dair malumat ve imajları keşfetmesi açısından birinci kaynak niteliğinde olan National Geographic dergisinden verilebilir. Mahmut Gökmen ve Tyler Haas'ın birlikte ortaya koydukları “Arap Dünyasına Dair Modern Oryantalizm Tasavvuru: National Geographic Dergisi (1990-2006)” adlı çalışmalarında yaptıkları metin analizine göre National Geographic dergisinde, modern-geleneksel çatışması, ilkel insanlar ve kültürel gerileme, şiddet ya da bir tehdit-tehlike hissiyatı verilmesi, zorbalık ve barbarlık gibi temaların Arap dünyasının temsilinde kullanıldığı; peçe, metruk kurak arazi ya da çorak çöl gibi simgelerinse kullanılan fotoğraflarda sık sık ön plana çıkarıldığı sonucuna varmışlardır (Gökmen & Haas, 2012: 44-52). Derinlemesine incelendiğinde medyanın çeşitli organlarında karşılaşılabilecek bu örneklerin hayli artacağı açıktır.

Bir kitle iletişim aracı olan sinema da, oryantalizmin yayılması ve yeniden üretilmesinde etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Sinema bugün toplumsal farklılıklara dair bilgilerin kitlelere ulaşması açısından en önemli alanlardan biridir (Diken ve Laustsen, 2016: 23). Farklılıkların temsil edilmesinde kullanılan “biz” ve “öteki” kavramları toplumsal hiyerarşilerin yaratılma ve yeniden üretilme noktasında işlevsellik kazanmakta ve sinema sanatı da bunda etkin bir rol oynamaktadır. Çok uzun yıllardır “Hollywood gibi küresel medya sistemleri Batı-dışı kültürleri eksik ve yanlış bir şekilde temsil eden Amerikanlaştırılmış söylemi yaymakta” (Laughey, 2010: 93), dolayısıyla toplumsal ve kültürel farklılıkların gerek etnik, gerek sınıf gerekse de ırk ve cinsellik açısından değişmez bir biçimde Doğu üzerinden temsil edildiği film endüstrisinin Hollywood olduğunu söylemek mümkün olmaktadır (Erkan, 2009: 20). Bunun en önemli sebebi ise popüler Amerikan sinemasının ideolojik boyutlarıdır. Kellner'ın ifadesiyle bir “mücadele alanı” (2011: 13) olan Hollywood sineması, kullandığı temsillerle egemen kurumları meşrulaştırmak ve belli bir ideolojiyi aşlamak gibi bir rol de oynamaktadır. Seyircilere zaten kabul etmiş olduğu şeyleri

sunmak medya araçlarının ticari yapısıyla örtüşmekte ve belli başlı ön kabullere dayalı yargılarla gerçeği çarpıtarak seyirciyi ideolojik olarak yönlendirmek mümkün olmaktadır. Bu bakımdan Hollywood sineması gücün ve sistem dinamiklerinin kendisinde olduğunu anlatırken, sinemasal kodlar içinde “biz” ve “ötekiler” formülü ile kimin söz konusu sistem dahilinde, kiminse bu sistemin dışında olduğunu göstermektedir.

William Booth (2007) Hollywood’un Orta Doğuluları yermek için dansöz, milyarder şeyh ve bombacı unsurlarına takıntılı bir biçimde sık sık başvurduğunu söylemekte, Said (2017: 300) ise benzer şekilde, sinema ve televizyonda geleneksel Doğulu rollerinin cinselliğe aşırı düşkün, ahlaksız, kana susamış, sadist, köle taciri, yanardöner gibi tipler olduğunu söyleyerek, Arap liderlerin tutsak alınmış Batılı kahraman ve sarışın kıızı tehdit ederken görüldüğünü, Doğuluların bireysellikten uzak bir biçimde sürekli olarak kalabalıklar halinde gösterildiğini belirtmektedir. Bu tarz filmlerde Doğu dekoru genel olarak barbarlık, servet, şehvet gibi detaylarla donatılmıştır. Hayali devletler ve şeyhliklerle birlikte, manzaralar, yiyecekler, iç mekân düzenlemeleri ikincil kaynaklardan beslenen fakat gerçek olduğuna ikna edici bir şekilde görselleştirilmiş fantezilere dayanır. Mekânın otantikmiş gibi kurgulanan temsilleri de izleyici de güçlü bir inanma duygusunu yaratır (Kömeçoğlu, 2002: 48).

Başlangıcından itibaren Amerikan sinemasında Arap temsilleri ve Doğu tasavvurunun kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin Thomas Edison 1893’te Amerika’nın ilk film stüdyosunu kurduğunda çekilen ilk filmlerden biri *The Dance of The Seven Veils (Yedi Peçelinin Dansı)* olmuştur (Gider Işıkman, 2009: 179). Bernstein ise (akt. Kirel, 2010: 454-455), Hollywood’da Doğu temsili düşünüldüğünde 1910 ve 1920 yılları arasında film dağıtımcılarının her yıl dört ya da altı tane Kuzey Afrika’da geçen romantik ve aksiyon temalı melodramların dağıtımını yaptığını hatırlatmaktadır. Bernstein, Hollywood’un oryantalist temsillerine ek olarak, I. Dünya Savaşı sırasında *With Lawrence in Arabia (Arabistan’da Lawrence İle)* adlı belgesel filmin çok beğenildiğini ve haftalarca sinema salonlarında gösterilmesini, 1917 ve 1918 yıllarında *Alaaddin and His Lamp (Alaaddin’in Sihirli Lambası)* ve *Ali Baba and the Forty Thieves (Ali Baba ve Kırk Haramiler)* adlı anlatıların Fox şirketi

tarafından beyazperdeye uyarlanmasını ve 1920 yılına gelindiğinde de *Kismet*'in (*Kismet*) ilk sinema uyarlamasını da örnek vermektedir.

Nihan Gider Işıkmann (2009: 180-182), Hollywood sinemasındaki Arap temsillerini incelediği çalışmasında bu tarz oryantalist filmleri “Şeyh, Yabancı Askeri Birlik, Hayal ve Büyü, Mumya, Egzotik Bir Dekor, Maskara ve Zengin, Arap - İsrail Çatışması, Terörist” alt başlıkları ile gruplandırmaktadır. “Şeyh” başlığında Amerikalıların 1920’li yıllar boyunca *The Song of Love (Aşk Şarkısı, 1923)*, *A Cafe in Cairo (Kahire’de Bir Kafe, 1924)*, *The Arab (Arap, 1924)*, *A Son of the Sahara (Sahra’nın Oğlu, 1924)*, *The Desert Bird (Çölün Gelini, 1928)* gibi şeyhlerle ilgili egzotik melodramlara büyük bir ilgi gösterdikleri anlatılmaktadır. “Yabancı Askeri Birlik” başlığı altında İngiliz ve Fransız birliklerin Araplarla olan savaşları konu edilmekte ve bu türün öne çıkan filmi olarak *Beau Geste (1926)* örneklendirilmektedir. Bu tarz filmlerde Avrupalıların işgalci konumda oldukları göz ardı edilmekte ve daima kazanan taraf olmaktadır. “Hayal ve Büyü” kategorisi; yılan oynatıcıları, doğaüstü yaratıklar, yarı çıplak kadınlar, harem ve hayal ürününden ibaret unsurların bolca kullanıldığı *The Thief of Baghdad (Bağdat Hırsızı, 1924)*, daha önce de bahsedilen *Kismet (Kismet, 1920, 1930, 1944, 1944)*, *The Wonders of Alaaddin (Alaaddin’in Harikaları, 1962)* gibi filmleri içermektedir. Bu filmlerin ana karakterleri tembel, hırsız, vahşi, sekse aşırı düşkün ve yakışıklı olsa dahi çekicilikten oldukça uzak bir biçimde kurgulanmaktadır. “Mumya” başlığı *The Mummy (Mumya, 1932)* ile başlayan anlatı tarzını; beyaz kadının ödül olarak ortada olduğu, Avrupalı ve Mısırlı erkeklerin çatışmasının konu edildiği filmleri kapsamaktadır. Bu filmlerde mumya ve Avrupalı arkeolog iki karşıt kutuptur. Mumyanın Doğu despotizmini, değişmezliğini, yıpranmışlığı, çürümüşlüğü, ölümü simgelemesine karşılık Batılı arkeolog bireyselliği, demokrasiyi, gelişmeyi, gençliği, gücü, hayatı ve bilimi temsil etmektedir. “Egzotik Bir Dekor” başlığı altında başta *Casablanca (1942)* olmak üzere, *The Garden of Allah (Allah’ın Bahçesi, 1936)*, *Algiers (1938)* ve *Casbah (1948)* gibi filmlerde Arap dünyasının Avrupalı öyküler için yalnızca bir dekor olarak kullanılması kastedilmektedir. “Maskara ve Zengin” başlığı ile 1900’lü yıllardan itibaren komedilerin yanı sıra ciddi filmlerde de Arapların zengin, güçlü fakat aynı zamanda beceriksiz karakterler olarak sunulması durumu anlatılmaktadır. Bu tür filmlerde Arap

karakterler genellikle haremlerine katacakları beyaz kadının peşindedir. Örneğin *Ali Baba Goes to Town* (*Ali Baba Şehre Gidiyor*, 1937) adlı filmde 365 karısı bulunan bir sultanın kadın kılığına girmiş bir karakteri haremine dahil etmek üzere peşine düşmesini konu edinmektedir. *Road to Morocco* (*Fas'a Doğru*, 1942) filminde Bob Hope ve Bing Crosby karakterleri Fas'lı kadınları elde ederek Şeyh Kacem'i alt etmekte ve benzer şekilde 1984 yapımı *Protocol* (*Protokol*) adlı filmde Washington'da çalışan bir garsonun, Goldie Hawn'un şehvet düşkünü bir emire cariyeye olarak gönderilmesinin ardından yaşadığı maceraları konu edinmektedir. "Arap - İsrail Çatışması" başlığı ise, Arap - İsrail çatışmasının tamamen iyi-kötü çatışmasına indirgenerek anlatıldığı filmleri kastetmektedir. Bu filmlerde Araplar'ın stereotipleştirilmesi kadar İsraillilerde stereotipleştirilirler. Yani İsrailliler mutlak iyi ve Filistin uğruna mücadele eden kahramanlar, Araplar ise daima kötü olanlardır. *Exodus* (*Göç*, 1960), *Judith* (1966) ve *Cast a Giant Shadow* (*Dev Gölge*, 1966) bu filmlere örnek olarak verilebilir. Son olarak "Terörist" başlığında ise *Black Sunday* (*Kara Pazar*, 1977) ile başlayan ve *The Delta Force* (*Delta Gücü*, 1986), *Back To The Future* (*Geleceğe Dönüş*, 1985), *Arabs in Trenchcoat* (1983), *True Lies* (*Gerçek Yalanlar*, 1984), *Executive Decision* (*Kritik Karar*, 1996) gibi örneklerle devam eden, anlatının merkezinde veya ana konunun dışında terörist Arapların işlendiği filmler anlatılmaktadır. Terörist anlatısı Araplara ilişkin yapılan filmlerde en çok kullanılan temadır. Sonuç olarak görülmektedir ki 1900'lü yılların başından itibaren Hollywood sinemasında anti-Arap stereotiplerinin çok geniş ölçüde yer aldığı bir dönem olmuş ve yüzyılın sonunda kadar ana karakteri bir Arap, Türk, İranlı veya Müslüman olan bir filmde karakterin olumlu temsiline rastlanmamıştır.¹³ Ayrıca belirtmek gerekir ki belirlenen alt başlıklar elbette keskin hatlarla birbirinden ayrılmış değildir. Başka bir anlatımla örneğin şeyh temalı bir filme egzotik bir dekor ya da bir harem anlatısı da

¹³ Robin Hood: Prince of Thieves'deki (Robin Hood: Hırsızların Prensi, 1991) sadık savaşçı Azem, *Escape from LA* (LA'den Kaçış, 1993)2da Müslüman olduğuna açıklayan kadın, *A Perfect Murder* (Kusursuz Cinayet, 1998)'da başarılı bir dedektif olan Amerikalı-Arap karakterler yan-ikincil rollerde de olsa Amerikan sinemasında görülen olumlu Arap temsilleridir. Öte yandan 1999 yılında çekilen *Thirteenth Warrior* (Onüçüncü Savaşçı) ve *Three Kings* (Üç Kral) filmleri de ana karakterlerin olumlu kurgulandığı istisnalardır. 1999 yılında yapılan bu iki farklı filmde sonra, Doğu'nun klişeleştirilmiş temsilleri devam etmiştir (Gider Işıkman, 2009: 182-183).

eşlik edebilmekte, bir film içinde birden fazla oryantalist öğeye belirgin şekilde rastlanabilmektedir.

Doğu'nun belli başlı ön kabullere bağlı kalınarak anlatıldığı filmlere The English Patient (İngiliz Hasta, 1996), The Sheltering Sky (Çölde Çay, 1990), Harum Scarum (1965), Lawrence of Arabia (Arabistanlı Lawrence, 1962), Raiders of the Lost Ark (Kutsal Hazine Avcıları, 1981), The Sheik (Şeyh, 1921), Never Say Never Again (Asla Asla Deme, 1983), Alaeddin (Aladdin, 1992)¹⁴, Iron Eagle (1986), Navy Seals (1990), Rules of Engagement (Vur Emri, 2000) gibi örnekler verilebilir. Öte yandan belli başlı oryantalist öğeler içeren filmlerden bir kısmının belli aralıklarla tekrar uyarlanması da dikkat çekici bir diğer husustur.

Türkiye özelinde bakılacak olduğunda ise Giovanni Scognamillo'nun Batı sinemasında Türkiye ve Türk temsillerini incelediği çalışması bu konuya ışık tutmaktadır. Scognamillo, Türkiye ve Türklere dair oryantal temsillerin sinemanın doğuşundan beri var olduğunu söylemekte, henüz 1896-1897 yıllarında yabancı şirketlerin temsilcileri olarak Osmanlı topraklarına gelen operatörlerin kayda aldıkları görüntülerde egzotik olanı öne çıkardıklarını belirtmektedir. Scognamillo'ya göre bu operatörlerin kayda aldıkları görüntüler ile Batılı ressamın yansıttıkları arasında konu, mekân, örf ve adet, başka bir anlatımla neyi göstermeyi tercih ettikleri açısından bir farklılık bulunmamaktadır. Dance au Serail (Sarayda Dans, 1897), Vente d'esclaves au Harem (Harem'de Köle Satışı, 1897), Le Musulman Rigolo (Komik Müslüman, 1897), Le Bourreau Turc (Türk Celladı, 1904), Belly Dancing (Göbek Dansı, 1909), Turkish Gypsy Dance (Sulukule Dansı, 1909) gibi filmler gerek Osmanlı sınırlarında gerekse de Avrupa stüdyolarında söz konusu temsilleri perdeye taşımış örneklerden yalnızca birkaç tanesidir (Scognamillo, 1996: 11-18).

Bunların yanı sıra 11 Eylül'den sonra popüler Amerikan sinemasında oryantalist temsiller ağırlıklı olarak -hatta belki de tamamen- artık dünya üzerinde

¹⁴ Disney'in Oscar ödüllü Aladdin filmi orijinal halinde "Oh, ben bir ülkeden geldim, çok uzak bir yerden, deve kervanlarının dolaştığı, eğer yüzünüzü beğenmezlerse, kulağınızı kestikleri yerden, ilkeldir fakat evimdir!" sözleri ile başlamaktadır. Şarkının sözleri Arap Amerikalıların protestolarından sonra değiştirilmiştir.

Soğuk Savaş'ın yerini almış olan İslami terör penceresinden konumlandırılmıştır. Klasik Oryantalizmden keskin olmamakla birlikte farklılaşan uçları nedeniyle Yeni Oryantalizm şeklinde adlandırılan bu dönemin filmlerinde, tüm bir Doğu yine Batı'dan farklı, tehlikeli ve tekinsiz bir yer olarak tasvir edilmektedir. Yeni Oryantalizm'de Klasik Oryantalist temsile ek olarak ortaya konan çıkan, tek boyutlu ve karikatürist bir Doğu ve Doğu insanından ziyade, nispeten ete kemiğe bürünmüş temsillerin ortaya çıkmasıdır. Fakat yine de Doğu, kapalı mekânlarla, terk edilmiş binalarla, hapisanelerle, hücrelerle; Doğulu karakterler de bilinen klasik stereotiplerle temsil edilmektedir. “İyi” olarak temsil edilen Doğulu ise, *The Kite Runner* (*Uçurtma Avcısı*, 2007) örneğinde olduğu gibi oradaki yakınlarını kurtarmak isteyen ya da bizzat oradan kaçıp kurtulmak isteyen karakterlerle yansıtılmaktadır (Göl, 2008: 20).

Bu süreçte büyük bir savaş ve buna bağlı aksiyon filmleri furyası başlamış ve saldırı sonrasında artırılan faşizan ve militarist söylemlerle birlikte bu filmlerde başta Müslümanlar olmak üzere Doğu insanı “tehlikeli öteki” olarak işaretlenmiştir. Doğrudan 11 Eylül saldırılarını konu alan *United 93* (*Uçuş 93*, 2006) ve *World Trade Center* (*Dünya Ticaret Merkezi*, 2006); Irak işgalinin Amerikalı askerlerin ruh halleri üzerindeki etkilerine değinen *Redacted* (*Örtülü Gerçek*, 2007) ve *In The Valley of Ellah* (*Tanrının Vadisinde*, 2007); *Behind Enemy Lines* (*Düşman Hattı*, 2001), *Black Hawk Down* (*Kara Şahin Düştü*, 2001), *Syriana* (2005), *A Mighty Heart* (*Güçlü Bir Yürek*, 2006), *The Kingdom* (*Krallık*, 2007), *Rendition* (*Yargısız İnfaz*, 2007) gibi filmler ve 24 (TV series, 2001) gibi Ortadoğu'yu merkeze alan ve çoğunlukla terörle mücadeleyi anlatan sayısız yapım düşünüldüğünde, kimin iyi kiminse kötü tarafta temsil edildiği oldukça açıktır. Edward Said de konuyla ilgili düşüncelerini;

Örneğin şimdilerde bir de dev bütçeli ve konulu filmler dalgası başladı. Bu filmlerde başlıca amaç önce Müslümanları her kötülükten sorumlu tutarak insani özelliklerden yalıtma, sonra da korkusuz bir Batılı'nın, genellikle Amerikalı bir kahramanın hepsini birer birer temizlediğini göstermektir. Bu trendi Delta Force (1985; Delta Harekâtı) başlatmış ama sonraları Indiana Jones serisinde ve sayısız televizyon dizisinde de Müslümanlar bir örnek biçimde kötü, gaddar ve hepsinden öte, bir an önce öldürülmesi gereken kişiler olarak temsil edilmiştir. Hollywood filmlerindeki Şark'ı egzotikleştirme alışkanlığının terk edilmesiyle birlikte romans ve cazibe konudan bütünüyle çıkartıldı. Artık her şey Ninja filmlerindeki gibi geliyor. Ama bu kez beyaz (hatta bazen siyah) bir Amerikalı, sonsuz sayıda siyah maskeli

Şarklının karşısına yerleştiriliyor ve sonunda Şarklılar yaptıklarının cezasını ödüyor (Said, 2017: 28).

sözleriyle dile getirmektedir.

Oryantalizmin sinemadaki yansımaları dönemin siyasi, sosyal, kültürel koşullarından da eş zamanlı olarak etkilenmiş ve en belirgin hâli ile Hollywood sinemasında vücut bulmuştur. Arap/Müslüman temsilleri geçmiş yüzyıl boyunca muazzam bir değişikliğe uğramamakla birlikte, Arap-İsrail çatışması ve 11 Eylül gibi olayların sonucu olarak Doğu insanının düşman ve kötü adam rolleri pekiştirilmiş, kahraman-terörist karşılaştırması çok daha görünür kılınmıştır. Zaman içerisinde çeşitli temsiller söz konusu olsa da kesin olan şey şudur ki; Doğu ve Doğu insanı ister egzotik, tembel, şehvet düşkünü, geri kalmış, değişime ayak uyduramayan, terörist gibi belli başlı klişelerle, ister toplumsal cinsiyet ya da kültürel ve ekonomik geri kalmışlık, sınıfsal, etnik, dini köken gibi sosyolojik bağlamlarda konu olması fark etmeksizin ötekileştirilmektedir. Bu filmlerde esas olan “biz” ve “öteki”nin arasındaki sınırların korunması, Batı merkezli olan “biz” unsuruna yani seyircilere “öteki”nden ne kadar farklı olduğu hissinin verilmesidir.

Bugün ise tıpkı oryantalist paradigmanın üretimi gibi, sinemada oryantalist temsilin üretilmesi, yayılması ve devam ettirilmesi de sadece Batı’nın girişimleriyle değil, bizzat Doğu’nun, Doğulu yönetmenlerin ürettiği temsiller aracılığıyla da sürdürülmektedir. Hatta denilebilir ki, küresel boyutlara ulaşan festivallerin Doğu sineması örneklerini görünür kılmasıyla birlikte bugün; oryantizmin beyazperdedeki temsilinde Hollywood’dan ziyade Doğu ülkelerinin yönetmenlerince üretilen filmler daha büyük rol oynamaktadır.

Sinemada self oryantalist yaklaşım, kendini temsil ederken Batı’nın anlatım kodlarının, değer yargılarının, ön kabullerinin benimsemesi ve yerel temsillerin bu bakış açısı ile gösterilmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Oryantalist temsilin yansımalarına benzer şekilde Batı ve Doğu arasındaki sosyal, kültürel ve politik mesafeye aşırı odaklanan, Doğu insanını ve kültürünü belli klişelerle yansıtan bu

filmler; Batı'nın zihnindeki Doğu ve Doğu insanını onar nitelikte olmaktadır. Başka bir ifadeyle bu filmler Batı'nın beklentilerini karşılayacak biçimde onun görmek istediği Doğu'yu, olayları, kişileri, mekânları içinde barındırmaktadır. Oryantalizm temsiline kullanılan klişe Doğu insanı tiplerlemleri ile farklı kültürün ne kadar yabancı olduğunun vurgulanması self oryantalist temsillerde de aynı şekilde mevcuttur fakat bu temsil önemli bir farkla uygulanmaktadır: self oryantalist temsillerde “biz” ve “öteki”nin ayrımı organik aydın/sanatçı aracılığıyla gösterilmektedir.

Farklı olanın yabancı ve onun izlenmesi de cazip olduğundan, aslında asıl nokta yönetmenlerin “öteki”ne dair neyi göstermeyi tercih ettikleridir. Başka bir ifadeyle ötekine dair neyin görülmesi, neyin görülmemesi, neyin nasıl görülmesi gibi değişkenler ve buna bağlı olarak yapılan tercihler self oryantalist temsilde etkili olmaktadır. Örneğin MacDougall kültürler arasındaki farklılıkların özellikle fiziksel görünüm, giyim kuşam, kullanılan aksesuarlar, insanların yaşadığı mekânlar, sosyal koşullar ve dine bağlı inanışlar gibi öğelerin üzerinde durularak temsil edildiğini söylemektedir (MacDougall, 1999: 247). Her halükârda önemli olan ise, farklılıkların belirtilmesi ve bu şekilde bir tarafın hâkim kılınması, buna karşılık ötekinin ikincil olduğunun ve öyle kalması gerektiğinin tasdik edilmesidir. Serpil Kirel bu durumu son yıllarda yükselen ve Batı'dan da büyük bir beğeni ve onay gören İran Sineması özelinde şu sözlerle açıklamaktadır:

“İran filmlerinin Batı tarafından büyük beğeniyle ve sempatiyle karşılanıyor olmasının ardında, Batı'da eski bir hastalık olan, Doğuya sömürgeci fantezi alışkanlığı denebilecek bir üstten bakışla bakma alışkanlığının etkisi olduğu söylenebilir. Yani yaygın beklentiye göre Doğu, Doğu kalmalıdır. İran filmleri de aslında Doğu'nun Doğu kaldığının birer kanıtıdır. Örtülü kadınlar, kadının toplumsal konumu, örtük cinselliği, erkek egemen bir kültürün her anlamda öykülerde ortaya konuluşu, İslam dininden kaynaklanan ve daha çok kadının toplumsal varlığında ve temsiline odaklanılan kamusal alanda sıkışmışlık olgusu olarak kısaca sayabileceğimiz özellikler bu filmlerde temsil edilen Doğu'nun alışıldık görünümleridirler. Bakışın sömürgeleştirilmesi olarak ele alınabilecek bu durumda Doğu, anlattığı öykülerle de, öykü anlatma biçimiyle de aynı Doğu'dur” (Kirel, 2007: 408-409).

Benzer şekilde Anna Kokko (akt. Gebrael, 2017: 48), son yıllarda Lübnan sinemasının öne çıkan ve Batı'dan da takdir toplayan yönetmeni Nadine Labaki'nin

Where Do We Go Now? (Peki Şimdi Nereye?, 2011) filminde, Doğu insanını bir dizi klişeyle tasvir etme geleneğini sürdürdüğünü ve böylece insanları ve çevrelerini bir ötekileştirme nesnesine dahil eden aşağılayıcı tutumu benimsediğini belirtmektedir. Bunun üzerine katarak denilebilir ki, bu durum yönetmenin yalnızca *Where Do We Go Now?* filmi için değil, diğer filmleri mercek altında alındığında da karşılaşılabilecek bir durumdur. Örnek vermek gerekirse, hem teknik hem de anlatı örgüsü bakımından nitelikli, etkileyici ve başarılı bir yapım olmasının ötesinde, *Capernaum (Kefernahum, 2018)* göçmenlere olan kötü muameleden çocuk gelinlere, yoksulluktan çocuk istismarı ve insan ticaretine kadar pek çok olumsuz temsili bir arada sergileyerek Ortadoğu'nun çürümüşlüğüne, yozlaşmışlığına ve bir bataklıktan ibaret olduğuna işaret etmektedir. Üstelik anlatı akışına sıkıştırılan İsveç'e (Batı'ya) sığınıp, Doğu'nun bu bataklığından kaçıp kurtulma fikri de filmin oryantalist yaklaşımını oldukça güçlendirmektedir. Tüm bunlara ek olarak *Capernaum*'un Cannes, BAFTA, Oscar, Altın Küre gibi uluslararası en önemli festivallerde görünürlüğü de düşünüldüğünde self oryantalist dinamiklerin nasıl işlediği görülebilmektedir. Uluç bu durumu şu sözleri ile özetlemektedir.

“Bu bir yabancılaşma ve kendi kendisinin ötekisi haline gelme sürecidir. Bireylerin, toplumların kendi inanışlarına ve toplumsal pratiklerine yükledikleri anlamların genel geçerlilik ile çeliştiğini düşünmeleri ve kendi farklılıklarının yine kendileri tarafından mahkum edilmesi şeklinde de ifade edebileceğimiz kendi kendini oryantalize etmek aynı tarihi taşıyan öznelerin birbirlerini öteki olarak gördükleri ve davrandıkları garip bir durumu işaret eder” (Uluç, 2009: 204).

1.3.1. Türk Sinemasında Self Oryantalizm

Jeopolitik ve kültürel olarak Avrupa ve Asya'nın -daha belirgin olarak Ortadoğu'nun- kesiştiği bir konumda yer alan Türkiye, Ortadoğu'daki komşu ülkelerle hem benzerlikleri hem de farklılıkları içerisinde barındıran bir ülkedir. Tarihi bağlar, demokratik yönetim, sekülerizm gibi özellikler Türkiye'yi Ortadoğu'lu olmayan bir bağlama yerleştirirken, kültürel ve dini bağlar onu Ortadoğu'ya konumlandırmaktadır. Bu bakımdan Türkiye'nin Doğu-Batı sentezi şeklindeki ulusal, idari ve sosyolojik konumu, toplumsal ve kültürel hafızada vücut bulmuş haldedir. Dolayısıyla bu

sentezin yansıması olan geleneksel-modern çatışmasını sinemamızda da gözlemlemek mümkündür.

İlk olarak 1896'nın sonları 1897'nin başları arasında Osmanlı Sarayı'na giren sinema (Scognamillo, 2010: 15) aynı yıllarda ilk olarak bir Fransız ressam olan M. Henri Delavallee (Özuyar, 2017: 32) ve Pathe şirketinin Osmanlı'daki temsilcisi olan Weinberg tarafından Beyoğlu'nda halka açık olarak yapılan gösterimlerle devam etmiş (Özuyar, 2017: 67-68; Scognamillo, 2010: 16), böylece Pera'dan Türkiye'ye giren sinema yavaş yavaş diğer kentlere yayılmıştır. Sinema Türkiye'ye girdiğinde ve Osmanlı İmparatorluğu'nda film yapım sürecini başlatan *Grandmother Despina* (*Büyükanne Despina*, 1907) filmi Yanaki ve Milton Manaki kardeşler tarafından çekildiğinde (Özuyar, 2017: 78) Osmanlı'da baskıcı, yasakçı ve sansürcü politikaların egemen olduğu "İstibdat Dönemi" yaşanmaktaydı. Dolayısıyla sinema uğradığı sansür ve belli koşullara bağlanan gösterim ve salon açma şartları nedeni ile yatırım yapılması için uygun bir alan olarak görülmemekteydi.¹⁵ İmparatorluk sınırlarındaki ilk film çekildikten bir yıl sonra, 1908'de, II. Meşrutiyet ilan edilmiş, böylelikle sinema salonu açma şartlarının elverişli hale gelmesiyle birlikte bu alandaki yatırımlar artmış, sinema Anadolu'ya doğru ilerlemeye başlamıştır.

Toplumsal bir kesiminin yüzünü Batı'ya döndüğü, bir kesimininse gelenekselliği savunduğu iki kutuplu kültürel bir ortamın içine gelen sinema, başlangıcından itibaren hem bu modern-geleneksel çatışmasından etkilenmiş hem de güncel siyasi olaylar sinema faaliyetleri açısından belirleyici olmuştur. Bu dönemdeki yapımlar dönemin şartları dolayısıyla oldukça kısıtlı, filme çekilenler de ancak belge niteliğinde değerlendirilebileceğinden, söz konusu modern-geleneksel eksenindeki temaları daha sonraki yıllarda gözlemlemek mümkündür. Ancak bu dönemde şekillenen ve İTC'nin 1913-1918 yılları arasındaki iktidarı döneminde artan

¹⁵ İstibdat Dönemi hükümeti, sinematograf ve dinamoların gümrükten geçirilmesi, sinematograf ruhsatı, sinematografı elektrik kullanımı, gösterim mekânları ve gösterimler için bastırılan afiş ve el ilanlarına kadar birçok konuyu kapsayan baskılayıcı şartlar ve uygulamalarla sinema faaliyetlerini sıkı bir denetime almıştır (Özuyar, 2017: 63) Bu dönemde sinematograf gösterimlerini imtiyaza bağlayan yirmi altı maddelik "Memalik-i Şâhâne Sinamatograf Temâşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyesi" adlı düzenleme için bkz. Ali Özuyar, "Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)" (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.53-56).

faaliyetleri ile etkin olan milliyetçilik düşüncesi ile bu tarihe kadar sorun olmayan yabancı dildeki ara yazıların “Türklüğe hakaret” olarak algılanması ve bu algıdan hareketle sinema salonlarına karşı yapılan faaliyetler, toplumda vücut bulan self oryantalizmin sinemadaki ilk ayak sesleri olarak değerlendirilebilir. Halihazırda Müslüman-Türk kesimin daha çok tercih ettiği sur içindeki sinema salonlarında gösterilen filmler Türkçe ara yazılı olarak gösterilmekteyken, 1913 yılında Rum, Levanten, Ermeni, Musevi gibi cemaatlerin bulunduğu Beyoğlu’ndaki Oryanto Sineması’nda başlayan ve tüm Beyoğlu sinemalarına hatta taşra sinemalarına kadar yayılan Türkçe ara yazı için şiddetli protesto gösterileri (Özuyar, 2017: 114-117) toplum içinde belirginleşen ötekileştirmenin film anlatısı biçiminde olmasa dahi, sinemadaki ilk tezahürüdür. Bu olaya benzer şekilde, sektöre 1913 ve 1914’lü yıllarda yeni girmeye başlayan Türk kökenli bazı sinema salonu sahiplerinin, diğer etnik kimliklerden olan meslektaşlarına olumsuz bakışı da (Özuyar, 2017: 130-131) sinema alanında vücut bulan bir tutum olduğundan aynı şekilde değerlendirilebilir.

Öte yandan bu dönemde Mehmet Rauf’un 1909 yılında yayımladığı dört perdelik oyunundan uyarlanan ve 1917’de Sedat Simavi tarafından perdeye taşınan *Pençe*, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı romanından alınan ve Ahmet Fehim Efendi tarafında çekilen *Mürebbiye* (1919) ile Moliere’in *Le Marriage Force* (*Zor Nikâh*) oyunundan uyarlanan ve Weinberg-Uzkinay ortak çalışmasının ürünü olan *Himmet Ağa’nın İzdivacı* (1918) filmleri modern-geleneksel çatışması üzerinden hareket eden konularıyla dikkat çekmektedir. Bu filmlerde *Mürebbiye* örneğinde olduğu gibi geleneksek değerler karşısındaki Batı ve Batı’lı değerlere eleştirel yaklaşırken aynı zamanda *Pençe* ve *Himmet Ağa’nın İzdivacı* örneklerinde olduğu gibi yerleşik geleneksel değerlere olan eleştirel yaklaşımlar da mevcuttur. Batılı değerlere olan eleştirel bakışın başlıca sebebi, bu süreçte sinemanın kitleler üzerinde etkili bir propaganda aracı olduğunun farkına varılmasıydı. Özellikle *Mürebbiye*, düşük ahlâklı olarak resmedilen bir Fransız kadının ekseninde Osmanlı modernleşmesinin yol açtığı sosyal çarpıklıkları, Batılı bir tarzda yaşam sürmeye çalışan aileler üzerinden anlatmasıyla 1919 yılının işgal altındaki İstanbul’unda bilinçli ya da bilinçsizce bu amaca hizmet etmekteydi (Özön, 2010: 62). Bu örnekler çoğunlukla dönemin Doğu-Batı çatışması ortamında yazılan edebiyat eserlerinden uyarlanan filmler olduğundan

ve film yapmanın henüz öğrenildiği bir süreçte kayda alındıklarından, söz konusu temsillerin sinemasal anlamda ne kadar bilinçli olarak yapıldığı tartışmaya açıktır.

Bahsi geçen modern düşünceler ve geleneksel değerler arasında sıkışıp kalmışlık ve buradan doğan çatışmanın, Türkiye’de yeni yeni gelişen sinema anlayışında asıl belirginleştiği dönem ise 1923 ve onu izleyen yıllardır. Bu dönemde yine modern-geleneksel ayırımından hareket eden temalar zaman zaman, gelenekselle bir hesaplaşma içerisinde anlatılara konu olmuştur.¹⁶ Yıkılan, değiştirilen fikirlerin neden terk edilmesi gerektiği, yeni düzenin yani modern olanın neden kabul edilmesi gerektiği, eski rejim, saltanat ve dini kurumlar üzerinden sinema aracılığıyla anlatılmaya çalışılmıştır. 1923 yılında gösterime giren Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* adlı romanından uyarlanan, tekkesini zengin ve güzel kadınlar için tuzak olarak kullanan ve şehvet düşkünü bir Bektaşî şeyhini anlatan *Boğaziçi Esrarı* (Muhsin Ertuğrul, 1922), bir ucuyla geleneksel düşünceye sahip olanlar ile modern düşünceyi savunanlar arasındaki mücadeleyi konu edinen ve ötekileştirmeler içeren *Bir Millet Uyanıyor* (Muhsin Ertuğrul, 1932), Bursa’nın bir köyünde geçen ve temizliğe gittiği evde tecavüze uğrayan Aysel’in başından geçenleri anlatan, taşraya ve taşradaki kadın-erkek temsilleriyle anlatısını geleneksel-modern çatışması üzerine kuran *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934), Musahipzade Celal’in aynı adlı oyunlarından uyarlanan ve Osmanlı’nın son döneminde iyi işlemeyen adalet kurumu ile bu kurumun temsilcilerinin hukuk ve ahlâk dışı davranışlarını alaycı bir dille anlatan *Aynaroz Kadısı* (Muhsin Ertuğrul, 1938) ile Osmanlı toplumunun geriliğini, yöneticilerinin bilgisiz ve beceriksizliğini yine alaycı bir dille, şehvet düşkünü kadı ve mollalar eşliğinde anlatan *Bir Kavuk Devrildi* (Muhsin Ertuğrul, 1939) bu filmlere örnek olarak gösterilebilir. İlerleyen yıllarda *Kahveci Güzeli* (Muhsin Ertuğrul, 1941), *Bir Dağ Masalı* (Turgut Demirağ, 1947), *Vurun Kahpeye* (Ömer Lütfi Akad, 1949), *Barbaros Hayrettin Paşa* (Baha Gelenbevi, 1951), *Şeyh Ahmet’in Gözdesi* (Çetin Karamanbey, 1955), *Düşman Yolları Kesti* (Osman F. Seden, 1959), *Kalpaklılar* (Nejat Saydam, 1959), *Harem’de Dört Kadın*

¹⁶ Bu dönemde özellikle de 1940’lı yıllara kadar film yapım sayısının çok az olduğu, Türk Sineması’nın henüz yeni yeni geliştiği, onu da kendi özel koşulları içerisinde yapmaya çalıştığı göz önünde bulundurulmalıdır. Hatta 17 sene boyunca tiyatrocuların tekeli altında bulunan sinema, yalnızca bir yönetmen Muhsin Ertuğrul tarafından temsil edilmekteydi.

(*Halit Refiğ, 1965*) gibi filmler benzer bakış açılarının sinemaya yansımaları olarak örneklendirilebilir. Bu filmlerde modern ile geleneksel olan arasındaki kutuplaşmaları, Doğulu/Batılı gibi belli kalıplar içinde anlatılan tiplerini açıkça görmek mümkündür.

Çoğunlukla melodram türünde üretim yapılan Yeşilçam döneminde ise geleneksel-modern karşıtlığı yine devam etmekte ancak bu sefer iyi ve kötü temsillerindeki dengelerin taraf değiştirdiği gözlemlenmektedir. Özellikle 1960'lı yıllar boyunca yapılan çoğu filmde zengin kız-fakir olan ya da tam tersi hikâyelerde fakir olan dürüstlüğü, samimiyeti, gururu, geleneksel değerleri temsil ederek iyilikle bütünleştirilirken; zengin taraf Batılı olarak gösterilen yaşam tarzı içinde sorumsuz, gece kulüplerinden çıkmayan, havuz başı partilerde alkol tüketen, uyuşturucu kullanan kumar oynayan ve nihai olarak kötü olarak işaretlenendir. Bu filmlerde yalan söyleyen, aldatan, baştan çıkaran sarışın kadın, Batılı modern hayata atıfta bulunan cinsel bir obje olarak prototip haline gelmiştir ve anlatılmak istenen bunun yerel ahlâk kurallarına uygunsuzluğudur. Zengin şehir hayatının içine yerleştirilen modern hayat ve bu “kötü kadınlar”, geleneksel değerlerin ve masum, dürüst, vefakâr Türk kadın karakter karşısında öteki olarak konumlandırılmıştır.

Bütünsel olarak bakıldığında, toplumun içine işleyen, her alanda kendini hissettirebilen bir Doğu-Batı çatışmasının olduğu Türkiye’de, bu ayrımın, geleneksel-modern ikilemi temelinde başlangıcından itibaren sinemaya da yansıdığı görülmektedir. Değişen siyasi konjonktür ve buna bağlı farklılaşan egemen söylemle de bağlantılı olarak iyi ve kötünün temsilindeki taraflar değişmiş, dönem dönem self oryantalist tutum oksidental bir yaklaşıma dönüşmüştür. Ancak elbette bu sınırlar çok keskin değildir. Örneğin Yeşilçam’da garbiyatçı bakışın yaygın oluşu, self oryantalist yaklaşımın olmadığı anlamına gelmemektedir. Bir yandan yanlış Batılaşmaya eleştiri getirmeye çalışırken diğer yandan egzotik İstanbul manzarası, dansöz tiplmesi gibi öğelerle self oryantalist bir tutum sergileyen *Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966)* gibi örnekler de mevcuttur. Bugün ise geleneksel-modern ikilemi hala Türk Sineması’nın temel anlatı öğelerindendir. Özellikle 2000’li yıllarla birlikte Türk Sineması’nda etkisini hissettirmeye başlayan Eurimages fonu ve bu süreçte

uluslararası festivallere -dolayısıyla da Batı'ya- entegre olan anlatılarla bu ayrımın belirgin bir şekilde öne çıktığı ve çeşitli dinamiklere bağlı olarak self oryantalist temsilin arttığı düşünülmektedir.

1.4. Batı Film Festivalleri, Batı'ya Entegrasyon ve Film Anlatıları

Yerel, ulusal ve uluslararası olarak kategorize olabilen festivaller ile ilgili literatürde üzerinde uzlaşmış ortak bir tanım mevcut değildir. Bu durum film festivallerinin devlet destek sistemlerinden, üretim anlaşmalarına, kitle alımından küresel dolaşım modellerine kadar çeşitli güçlerin bir araya geldiği bir alan olmasına ve bu anlamda içinde kültür ve ticareti, jeopolitik çıkarları ve küresel fonları bir arada bulundurmasına (De Valck, 2007: 16) bağlanabilir. Yine de ortak bir ifade ile kapsayıcı olacak şekilde film festivallerini, normal şartlarda toplu bir seyre açılma imkânı olmayan, ticari olarak görünmeyen filmler için alternatif dağıtım ağı (Peranson, 2002: 23) olarak açıklamak mümkündür. Bugün, dünyanın farklı coğrafyalarından anlatıları seçkilerine dahil eden, alternatif anlatılara alan açan festivaller temelde Hollywood hegemonyasına karşı olarak konumlanmışlardır. Bu nedenle Marijke De Valck (2007: 14-25), film festivallerinin tarihsel gelişiminde Hollywood'un oldukça etkili olduğunu ve Avrupa sineması ile Hollywood sinemasının dinamiklerini göz önünde bulundurmadan film festivallerini anlamlandırmanın imkânsız olduğundan bahsetmektedir. II. Dünya Savaşı'nın öncesinde Avrupa avantgarde sinemasının ulusal ve ulus-ötesi ağları film festivallerinin ortaya çıkmasında katkıda bulunmuştur. Yaklaşık olarak 1919'dan itibaren Paris, Londra, Berlin, Amsterdam ve Avrupa'nın diğer şehirlerinde avantgarde entelektüeller ve sanatçılar kurdukları film kulüpleri etrafında sanatsal filmler için ticari amaçtan uzak sergi fırsatları sunmuşlardır. Film festivallerinin öncülü olan Venedik Film Festivali (Venice Film Festival) ise ilk olarak 1932'de düzenlenmiştir. Bu anlamda Avrupa, "film festivalleri fenomeninin beşiğidir." Marijke De Valck, ayrıca, film festivalleri tarihinde üç önemli dönüşüm anından bahsetmektedir. Bunlardan ilki, 1932'de Venedik'te düzenlenen ilk film festivalinden, 1968 olaylarının başlamasına dek süren

ve festivallerin “ulusal sinemaların vitrini” olduğu dönemdir. Protestolar, festivalleri reforma zorlamış, bu olaylardan sonra festivaller ulusal temsillerin yanı sıra uluslararası anlamda sinema kültürünü belirleyebilecek şekilde bir format belirlemişlerdir. İkinci dönem, festivallerin “sinema sanatının koruyucusu ve film endüstrilerinin işlemlerini kolaylaştıran” bir yapıda bağımsız olarak düzenlendiği zaman dilimini kapsamaktadır. Bu aşama 1980’li yıllarda film festivallerinin küresel yayılımı ile son bulmuştur. 1980’lerde başlayarak bugüne kadar gelen üçüncü dönem ise, “festival fenomeninin kurumsallaştığı ve profesyonelleştiği” döneme işaret etmektedir.

Venedik Film Festivali’nden sonra dünyanın en eski ikinci film festivali olan Moskova Uluslararası Film Festivali (MIFF) 1935 yılında kurulmuş ve ardından 1939 yılında Cannes kurulmuştur. Bu anlamda Venedik, Moskova ve Cannes II. Dünya Savaşı’na kadar kurulan film festivalleri iken, buna karşılık diğer büyük uluslararası film festivalleri olan Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali (1946), Locarno Uluslararası Film Festivali (1946) ve Berlin Uluslararası Film Festivali (1951) “savaş sonrası fenomenlerdendir” (Pedersen & Mazza, 2011: 146). Savaş sonrasında Avrupalı film festivallerinin sayısı artarken bir yandan da Hindistan ve Arjantin gibi Batı dışı ülkelerde de festivaller kurulmaya başlanmış, festival fenomeni yıllar içinde pek çok ülkeye yayılmıştır. Hatta 1951 Berlin Film Festivali esnasında, ulusal ve bölgesel anlamdaki film festivallerinin hızla arttığı görüldüğünde, festival (ödül) enflasyonunun önüne geçmek amacıyla, devreye 1933 yılında kurulan Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu (FIAPF) girmiş ve festivalleri kategorize ederek Cannes ve Venedik film festivallerini derhal akredite etmiş, Berlin festivalini de 1956 yılında A kategorisinde tanımıştır (De Valck, 2007: 41). Yıllar içinde FIAPF daha fazla festival ve farklı kategorileri kapsayacak şekilde genişletilmiştir ve bugün “rekabetçi uzun metrajlı film festivalleri” adı altında Venedik, Cannes ve Berlin’le birlikte Moskova (Rusya, 1959), Şangay (Çin, 1993), Karlovy Vary (Çekoslovakya, 1946), Locarno (İsviçre, 1946), Montreal (Kanada, 1977), San Sebastian (İspanya, 1953), Warsaw (Polonya, 1985), Tokyo (Japonya, 1985), Tallin (Estonya, 1997), Cairo (Mısır, 1976), Goa (Hindistan, 1952), Mar Del Prata (Arjantin, 194) festivalleri olmak üzere on iki film festivalini daha akredite etmiştir (FIAPF, 2020). Günümüzde küresel

olarak kaç tane film festivalinin olduğu tam olarak bilinmemekle birlikte 3500'den fazla olduğu tahmin edilmektedir (Pedersen & Mazza, 2011: 140). Öte yandan Venedik, Cannes ve Berlin festivallerinin halen dünyanın en büyük festivalleri konumunda olduğu belirtilmelidir.

Konvansiyonel sinemanın dışında dünya çapında alternatif anlatılara alan açan festivaller, bugün, Batı-dışı anlatıların onaylanması ve görünür olması için en önemli yerlerin başında gelmektedir. Alternatif, farklı etnik ve kültürel kökenlere ait anlatıların yer bulduğu nadir bir platform olarak faaliyet gösteren festivaller, fonlar ile birlikte küresel seyirci ve pazar gibi sunduğu imkânlarla Batı-dışı için cezbedici olurken, festivaller de ilgisini dünyanın her yerinden keşfedebilecekleri “öteki” anlatılara yöneltmişlerdir. Bu bağlamda Serpil Kirel (2006: 60), festivallerin filmlere kattıkları “değer” ve “aura” ile ulusal ölçekte üretilen filmlere uluslararası alanda dolaşma gücü verdiği için önemli bir işlev üstlendiklerini söylemektedir. Dolayısıyla sadece seçkileriyle değil fonlarla da filmleri destekleyen festivaller, Batılı seyirci için uzak ve egzotik gelecek Batı-dışı filmlerin, Batı'nın isteğine göre şekillenmesine neden olmakta ve bu anlamda “sömürgeci çağrışımlarıyla keşif mefhumu film festivallerinde küreselleşme ve artan ulusötesi etkileriyle sorunlu alanlar açmaktadır” (Öcal, 2013: 217) Film festivallerini “ötekiliğin yönetimi” altında inceleyen Stringer'a göre de (akt, Öcal, 2013 :191), küresel festival ağı çerçevesinde ötekiliğin yönetimi üstlenilmekte, kültür-sanat sisteminde ulus pazarlama unsuru olarak devreye girmekte ve böylece Asyalılık uluslararası bir fetiş olarak pazarlanabilmektedir.

Uluslararası film festivalleri 1980'li yılların başından itibaren artırdıkları faaliyetleri ile birlikte gittikçe çoğalmış ve bugün küresel bir ağ sistemi içerisine dahil olan ticari pazarlar haline gelmişlerdir. Cannes, Berlin ve Venedik gibi Avrupa'da düzenlenmeye başlanan büyük film festivalleri, bu küresel ağın merkezini oluşturmakta ve çağdaş sinemanın önemli filmleri bu seçkin festivallerde tanınmaktadır. Bu merkezler uluslararası festival ağına film dağıtan ana noktalarlardır. Büyük film festivallerine kabul edilen filmler aynı zamanda bu ağın içinde dağıtılmaya da aday olarak seçilmiş filmlerdir. Dünyanın diğer film festivalleri ve başka film dağıtımcıları tarafından bu büyük festivallerde keşfedilen filmler, bu sayede diğer

Ülkelerin sinema salonlarında gösterim imkânını elde edebilmektedir. Bu Şekilde karşılıklı olarak hem filmler değerini ispatlamakta, hem de filmin değerini belirleyen festivaller kendini meŐrulaŐtırmaktadır. Batılı yapımlar bu festivallerin programlarında daha çok yer kaplamakla birlikte, farklı kültürlere ait yapımlar ve egemen kültürü kucaklayan popüler sinemaya alternatif olarak değerlendirilen film anlatıları bu festivallerin bünyesinde görünür kılınmaktadır. Bu açıdan normal Şartlarda uluslararası arenada gösterime girme Şansı olmayan “teki” sinemalara ait örnekler, bu festivaller sayesinde tanınma imkânı yakalamaktadır. Özellikle 1990’lı yıllarla birlikte Türk Sineması’nın da dahil olduğu, Batı-dışı ülke sinemalarının festivallerde çok daha fazla gösterim ve dağıtım imkânı elde ettiği bilinmektedir. Yerel, kültürel ve alternatif nitelikteki Batı-dışı anlatıların küresel film festivalleri ağında tanınması, dağıtılması, Batı’dan onay görmesi Batı dışı ülkelerin sinemaları için ilk bakışta değerli sayılabilir. Ancak bilgi ve temsil sistemini elinde tutan Batı’nın hiyerarşik küresel sistemle bağlantısı düşünüldüğünde, Batı dışı yapımların belirli anlatı özellikleri etrafında döndüğü ve bu anlatıların festivallerde görünür olabilmek için belli içerik ve biçimlere göre Őekillendiriliyor oluŐları göz önünde bulundurulması ve üzerine dŐnlmesi gereken noktalardır. Bu açıdan Serpil Kirel’in (2010: 480) vurguladığı ve konuyla ilgili önemli bir nokta olan, film üretim süreci içindeki egemenlik-bağımlılık ilişkileri, bağımlı deęiŐkenlerin niteliği ve bu bağlamda festivaller ve film üretimi açısından egemen-bağımlı ilişkisi gündeme gelmektedir.

Lalehan cal, büyük uluslararası film festivallerinin filmlerin anlatılarına olan müdahalelerinden ayrıntılı olarak bahsettiği “Film Festivalleri ve Anlatı” çalışmasında festivallerin 1980’lerle ortak yapımlara yöneltecek pazarlar atıklarını ve 1990’dan itibaren festival fonlarının gelişmekte olan ülke sinemalarına sunulduğunu belirtmektedir. Yerel yapımcılar, senaryo geliştirme aŐamasından başlayarak yapımın çeşitli aşamalarında bu fonlardan yararlanabilmektedir. Bu destekler elbette eserin oluŐumuna katkıda bulunmaktadır ancak sağlanan finansman, bilgi, ekip ve teçhizat aracılığıyla yaratıcının ve yaratılan eserin denetlenebildiği bilinen bir gerçektir. Fon alan ülkeler, fon sağlayan kurumun ülkesine bağlı olarak ortak yapımlara yönlendirilmekte ve yapımın çeşitli aşamalarında film anlatısına müdahil olunmaktadır (cal, 2013: 5). Örneğin henüz yapım aşamasına geçmeden destek alan

sinopsis. tretman ya da senaryoları geliştirmek üzere sürece yabancı danışmanların dahil edildiği bilinmektedir. Neyin uygun neyin uygunsuz olduğuna karar veren mentorların başka toplumlu, tarihli kültürlü anlatılara kendi doğrularını vaaz etmek üzere müdahil olmaları içerik ve biçimi yönlendirecek profesyonelleşmiş kültürel üretim mantığını devreye sokmaktadır (Öcal, 2013: 154). Dolayısıyla uluslararası festivallerin ana akım sinemanın aksine dünya sinemasından yerel ölçekli örnekleri sunduklarını ancak bunun festivalleri düzenleyenlerin belirlediği ölçütlere uygunluk göstermeleri durumunda gerçekteştiğini söylemek mümkündür. Bu noktada film festivallerinin kendilerini ve gösterimlerine dahil ettikleri filmleri “bağımsız” şeklinde lanse etmelerinin çelişkili görünümü de dikkat çekmektedir. Bu sistem içerisinde en bağımsız olduğu iddiasında olan filmin dahi yönetmeniyle birlikte aldığı ödülleri, katıldığı festivaller ve yararlandığı fonlar göz önünde bulundurulduğunda, bu bağımsızlık söyleminin içerisine niçin film yapım ve dağıtım koşullarının katılmadığı üzerine ayrıca düşünölmesi gerekir. Saygılı (2018: 49), bu durumu film festivallerinin özgürlük adı altında sermayenin ideolojik aygıtına dönüşen biyo-politik üretimin uzantıları olması ile açıklamaktadır. Özgürlük adı altında yapılan temsil ve söylemler aynı zamanda Batı’nın müdahale hakkını meşrulaştırmaktadır.

Küresel kültür endüstrisinin seçkin sinema yüzü olan festivallerin film anlatılarının içeriği üzerindeki etkilerini ise Öcal (2018: 59) şu cümlelerle ifade etmektedir;

“Festivaller ve fonlar kültürel üretim olarak sinemayı bölgesel bağlamda ayrıştırır. Finansal destek ve festivallerde görünürlük vaadi, Batı-dışı anlatıların çerçevesini çizen bir nitelik kazanır. Batı-dışının anlatı çerçevesi çizildikçe, anlatılar Batı’dan uzaklaşır. Anlatılar kendi coğrafyalarında cereyan etmeli, yerel etnik ve kültürel kodlar taşımalıdır. Hikaye Batı’da geçmeyecek, fonda Batı yer almayacaktır. Öykünün temsil mekanı baştan bir koşul olarak belirlenir. Yoksulluk yaygın olarak mizansenin temel öğesi olarak işler. Darbe ya da baskıcı rejimler fonda veya dönemin karakteristiğinde öne çıkabilmekte, ataerkil, muhafazakar çevre ve karakterler devreye girebilmektedir.”

Anlaşılacağı üzere gerek anlatı gerekse bu anlatıyı aktarma tercihleri, bilinçli ya da bilinçsiz olarak seyircisine ana akım sinemadan farklı bir izleme pratiği

sunmaktadır. Bununla birlikte bu filmlerde oyuncular daha yerel bir görünüme sahiptirler. Mekânlar stüdyo yapaylığından uzak, bir Batılı için otantik-egzotik olarak tasvir edilebilecek ortamlardan oluşmakta ve filmsel zaman genellikle yavaş akmaktadır. Tüm bunların bütünselliği içinde farklı izleme pratiği sunan bu filmler, Batılı seyirci için gerçek zaman, gerçek kimlik ve karakterler, gerçek mekânlar olarak bir belge niteliğinde alımlanabilmektedir. Bu filmler elbette gerçeklik payının görece daha fazla olduğu filmlerdir fakat buradaki sorun Batı-dışı coğrafya ve kültürlerin yalnızca bu büyük uluslararası festivaller ağında, belirtilen içeriğe uygun niteliklere sahip filmlerle temsil ediliyor oluşudur. Dolayısıyla dünyanın her yerinde yaşanabilecek çeşitli olumsuz özellikler bu küresel ağ aracılığıyla, Batılı zihinlerde Batı-dışına hapsedilmiş durumdadır. Batı-dışı denildiğinde akla gelen bu filmlerdeki egzotik manzaralar, tehlikeli coğrafyalar ve geri kalmış, yoksun Doğulu insanlarla sınırlıdır. Dolayısıyla tüm bu olumsuz özellikler sanki bu kültürün doğasındanmış gibi düşünülmektedir.

Wong (akt. Öcal, 2013: 245), film festivallerinin “Batılı olmayan ülke filmlerini sosyolojik açıdan daha ilgi çekici” bulduklarını, zira bu filmlerin genel itibariyle “güç koşullar altında yapıyor gibi” algılanırken, “entelektüel festivaller”in “yaratıcı fikirlerin serpileceği özgür bir alan sağlayan” mekânlar olduğu şeklinde yaygın algısından bahsetmektedir. Wong’un bahsettiği durum, uluslararası film festivalleri çevresinin iktidar dinamikleri ile ilişkisi düşünüldüğünde daha da anlam kazanmaktadır. Festival fonlarının net bir şekilde belirttiği gibi filmlerin kültürel temsillerini yerel kültürel farklılıklara dayandırma şartıyla onaylanan, kültürel farkın temsil edildiği anlatılar küresel pazara dağıtılmaktadır. Bu filmlerle asıl verilmek istenen, seyircinin, başka bir deyişle “biz” tarafındaki ögenin, ne kadar özgür olduğu ve ne kadar iyi koşullarda yaşadığı gibi mesajlardır. Batı-dışı anlatılardaki baskı, az gelişmişlik, otoriterlik, fakirlik, yoksunluk, toplumsal cinsiyet rolleri gibi temsiller eşzamanlı olarak Batı’daki seyirciye “bakın siz ne kadar da özgür ve gelişmişsiniz” benzeri mesajlar vererek Batı’daki olumsuzlukların üzerini örtmekte ve nihai olarak sistemin devam etmesine hizmet etmektedir. Bir anlamda diyalektiğin negatif tarafını oluşturan bu filmler Batı-dışının ekonomik ve siyasal anlamdaki eşitsizliklerini, ataerkil, muhafazakâr ve baskıcı unsurlarını, eksik ya da zor yaşam koşullarını Batı’yla

hiçbir şekilde ilişkilendirmeden, küresel ilişkilerden bağımsız, sadece yerel bağlamlara sıkıştırılarak anlatmaktadır. Öyle ki bu filmlerde Batı yer almasa dahi onun adaleti, özgürlükçü ve gelişmiş olduğu, refah seviyesi gibi olumlu özellikleri bir şekilde imlenmektedir.

“Festival filmlerinin baskın eğilimi, kapitalizmin özgürlükçü yanını ortaya çıkarmak; kadının üzerindeki baskıyı verirken, ataerkil söylemden imtina etmemek; Batı-dışının zor yaşam koşullarını kendinden menkul kılmak, neoliberal politikalarla küreselleşmenin izdüşümleriyle ilişkilendirmemek; Batı-dışının cahilliğini, özellikle Avrupa’nın hem bilgi ve bilim, hem endüstri ve teknoloji, karşısında öne çıkarmak, Batı-dışının yoksulluklarını ana karakter olarak serilmesini sağlamak, Avrupa’nın hümanist ve barışçıl doğasını önde tutarak, ulusal ve yerel baskıcı eğilimleri ve rejimleri sergilerken antagonist karakter olarak ABD’yi kullanmak, kadınları, baskıcı rejimleri, ayrımcılıkları, erkil tecavüzleri Batı-dışının karakterine hapsederek işlemekte ve göstermektedir” (Öcal, 2013: 278).

Dolayısıyla küresel ekonomi ve politikaların yerelle olan ilişkileri ve bu ilişki dinamiklerinin günümüzde kültür endüstrisinin bir parçası olan film festivalleri ve onların sağladığı fonlarla meşrulaşan temsil alanı Doğu’yu kendi etnik, kültürel, yoksul çevresine hapsetmektedir. Bu anlamda aslında bir yandan Doğu kendi kendine oryantalizm yapmaya teşvik edilmektedir.

Festival ve festivallerin sağladığı fonlama sistemi çevresinde gelişen festival sinemasının film anlatılarına etkilerinin izlerini Türk Sineması’nda sürececek olursak öncelikle Derviş Zaim’in çalışmasına değinmek faydalı olacaktır. Zaim, 1990 yılından sonra Türk Sineması’nda beliren yeni ve genç kuşak için bağımsız denmesine karşı “alüvyonik” terimini önerdiği çalışmasında, kendi deneyimleri ve aynı dönemde üretim yapan bazı yönetmenlerin deneyimlerine değinerek Türk Sineması’nın uluslararası anlamda nasıl kabul gördüğünü ve Batı’nın oryantalist bakış ve beklentilerinin Türk sinemacıları açısından self oryantalist eğilimler yaratıp yaratmadığını sorgulamaktadır. Batı’nın Doğu’dan oryantalist yaklaşımı beklediğini belirtmekte, bu doğrultuda uluslararası festivalleri ve fonları göz önünde bulundurarak değerlendirmeler yapmakta, örneğin bir Türk filminin yurtdışında satılmasını sağlayacak şartlardan ilkinin, dünyada önemli sayılan birkaç festival programından birinin programına alınması olduğunu söylemektedir (Zaim, 2018). Benzer şekilde

Nuri Bilge Ceylan, adı bilinmeyen hiçbir Türk yönetmenin uluslararası alanda kabul görmeyeceğini belirterek, yönetmenin öncelikle büyük bir festivale girerek kendini ispat etmesi gerektiğini söylemekte ve bu anlamda Derviş Zaim'in festival vurgusu ile aynı yönü işaret etmektedir. Tevfik Başer ise seksenlerin ikinci yarısında çektiği 40 Metrekare Almanya filmi ilk çıktığında kimsenin ilgi göstermediğini ve dağıtımını yapamadığını, Cannes'ın programına alındığında ise gösterimlerin yapıldığı ilk günde 16 ülkeye satıldığını söylemektedir (akt. Zaim, 218). Elbette bu örnekler bir Türk filminin uluslararası festival seçkisine alındığında muhakkak dağıtım sürecinin de başarılı olacağı anlamına gelmemektir fakat festivallerde görünürlüğün belirleyiciliği göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Öte yandan minimalist bir anlatı tarzı yerine içerik ve biçim bakımından alternatif imkânları deneyen bir filmin Batı'da görünür olup olamayacağını sorgulayan Zaim, bu soruyu şekilde cevaplandırmaktadır:

“Minimalist anlatı tarzı yerine, alternatif bir söylemi gerçekleştirmek adına, filmin yapısal özellikleri ile oynamayı tercih etmiş bir Türk filmi önemli festivallerde boy gösterebilmiş midir? Eğer Türkiye’de böylesi bir film ya da filmler üretilmişse, bunların Batı film festivallerinde, dağıtım ağlarında görünür olma sıklıkları nedir? Şahsi fikrim şu ana kadarki gelişmelerin ışığında, bu tip Türk filmlerinin uluslararası görünürlük bakımından şanslarının pek fazla olmadığıdır. Anlatı yapısıyla oynamayı tercih etmiş bir Türk filminin Batı’da görece olarak daha az sıklıkla görünmesi durumu söz konusu ise bu olguyu ilgili filmlerin estetik gelişmemişliği ile açıklamak mümkün ve yeterli midir? Konuya ara vermeden önce yaklaşık 40 yıl önce gerçekleşmiş bir örnek vermeye çalışacağım. Çünkü olgu sadece doksanlı ve ikibinli yıllarda ortaya çıkmış bir olgu gibi durmuyor. Vereceğim örnek, ”Sevmek Zamanı” (Metin Erksan-1967) adlı filmin uluslararası festival çevreleri nezdindeki algısı üzerinden olacak. ”Sevmek Zamanı” Metin Erksan’ın Berlin’de Altın Ayı ödülünü kazanan filmi ”Susuz Yaz”(1964) ile kıyaslandığı zaman bana ”Susuz Yaz”dan daha iyi bir film gibi gelir. Birçok Türk eleştirmeni ve sinefili de bu filmi tasavvuf felsefesinden yararlanmasa, geleneği temel alarak yeni bir anlatım arayışı içinde olması ve daha birçok neden dolayısı ile Türk sinemasının en önemli, farklı ürünlerinden birisi olarak değerlendirir. Ancak ”Sevmek Zamanı” üretildiği dönemde hiçbir önemli uluslararası festivalden davet almamış, Metin Erksan’a ait önceki örnek gibi yurtdışından ödüllendirilmemiştir. Örneği verirken doksanlı ve ikibinli yıllardaki festival atmosferi ile altmışlı yıllardaki uluslararası festival atmosferini karşılaştırmanın bazı tehlikeler içerdiğinin farkında olduğumun altını çizmek istiyorum. Yine de bu verdiğim örneğin geleneğe dayanan, üstelik filmsel anlatının yapısıyla oynamayı ön plana alan bir Türk filminin Batı nezdinde bazı algılama, değerlendirme sorunları ile görece olarak daha fazla karşılaşabileceğinin bir tezahürü olarak gösterilebileceğini düşünüyorum” (Zaim, 2018).

Ali Özgentürk (2005: 161), Cannes’da gösterime giren ve San Sebastian, Manheim gibi festivallerden ödüller alan *Hazal* (1979) ile yine Cannes’da önemli bir bölüme seçilen ve İtalya’da, Brezilya’da, San Paulo’da birincilik ödülleri alan *At* (1981) filmleri aracılığıyla yaşadığı festival deneyimini şu sözlerle aktarmaktadır:

“Hazal ve At filmleri sırasında ben onlarca festivale gittim. Türk sanatçısına nasıl bakıyorlar? Kürtler’le ilgili bir şey anlattığımda mı benim filmim seyredecek? Bunları hissettim ben. Batılılar bunu bana hissettirdiler. Yani ben ödüller aldım, üstelik en iyi festivallerden ve en iyi sinemacılardan oluşan jüri üyeleri tarafından alkışlandım, el üstünde tutuldum. Ama Dostoyevski’nin filmini çekseydim, üstelik iyi çekmiş olsaydım yine ilgiyle karşılanabilir miydi, bilmiyorum. Shakespeare’in bir uyarlamasını çekseydim nasıl karşılanırdı, bilmiyorum.”

Fuat Erman ise bir röportajda kendisine sorulan Cannes film festivalinde hoşagitmenin bir yolu olup olmadığı sorusunu, bugünkü bakışın eskisi kadar oryantalist ve politik olmadığı şeklinde yanıtlamaktadır. Ancak bununla birlikte, festival jürisinin montaja müdahale edebileceği gerçeğinin çok rahatsız edici olduğunu, jürinin ses ve müzik efektlerine dahi müdahale edebildiğini ve son kesmelerin jüri kararına göre yapıldığını belirtmektedir (Erman, 2006).

Almanya ile *Hatalı Yol* adlı tasarıda ortak çalışan ve “işe yabancıları karıştırmaya kalkınca insanın kendi görüşlerinden, inançlarından feragat etmesi gerekiyor, etmezse ortaya tatsız durumlar çıkıyor” diyen Halit Refiğ de (2009: 20) yaşadığı deneyimi şu sözlerle anlatmaktadır:

“Kızıltoprak’ta, çekime başlamadan bir hafta önce ekibin birbirine alışması için provalar yapıyoruz. O sırada Almanya’dan bana bir dosya geldi. Senaryoya eklenmesi düşünülen birtakım sahnelerden bahsediliyordu. Çingene gruplarıyla ilgili birtakım sahnelerdi bunlar. O tarih itibarıyla bu tarz şeyler, ancak Romanya’da, Bulgaristan’da olabilir. Bizim çingenelerimizin başka bir yaşam tarzı vardı. Bunun olmayacağını anlattım. O sırada kameraman olan Theumer -ki Alman prodüktörü temsil ediyordu-, “Biz bu filmi Almanya için yapıyoruz. Türkiye’de böyle bir şey varmış yokmuş önemli değil,” dedi. ... Batılıların belli bir Türk imajı var ve ondan vazgeçemiyorlar. Bana karşı gayet terbiyeli ve saygılı davranıyorlar. Bana istisnai bir tip gözüyle bakıyorlar. Ama genel olarak Asyalı, geri kalmış, dinleri iptidai gibi bir takım klişeleri var ve onlardan kurtulamıyorlar. O klişelerin dışına çıkıldığında, yapılacak olan filmin kendi seyircileri açısından inandırıcı olmayacağını saplantısındalar. Ancak o klişeler ne kadar birleştirilirse, kendi seyircileri tarafından o kadar etkileyici olabileceği şuur

altlarına işlemiş. Ben bunu ilk filmimde yaşadım ve buna benzer çok tecrübeler yaşadım. Benim kendime göre bir gerçekçilik anlayışım olduğu için “Aman ben Batılılara nasıl yaranırım,” diye bir anlayışım olmadı. Cannes Film Festivali’nde nasıl ödül kazanırım? Ne yapsam da Venedik Film Festivali’nde ödül alsam, diye hiç saplantım olmadı (Refiğ, 2005: 80).

Atıf Yılmaz (2002: 75-76), ise *Berdel* (1990) filmiyle 1991 yılında Valencia Film Festivali’nde aldığı en iyi film ödülünü kişisel anılarında şu sözlerle değerlendirmektedir:

“Daha önce Berlin Festivali’nde iki ödül alan, daha sonra Londra Festivali’nde yoğun ilgi gören Berdel’in bu başarısı üzerine ister istemez düşünüyorum. Sonuç, bir kitle sanatı olan sinemada, insanların sadece aklına değil, duygularına da hitap edebilmenin bu başarıda önemli payı olduğu. Bir de tabii, din, dil, kültür farkı tanımayan, annelik, çocuk sevgisi, aşk, kıskançlık, sadakat, kadın dayanışması gibi ortak, evrensel temaların işlenmiş olması. Edebiyatta da klasik dediğimiz yapıtları yüzyıllar boyu ayakta tutan, bu ve buna benzer temalar değil mi? Berdel’in Batılı seyirci için bir özelliği de herhalde bize has birtakım törelerin işlenmesi, folklorik, egzotik yanının bulunmasıydı.”

Berdel dünyada 26 tane film festivaline katılmış ve bu festivallerden pek çok ödülle dönmektedir. Yanı sıra önemli bir festival olan Berlin Film Festivali’nde Jüri Özel Ödülü’nü de kazanmıştır. Daha önce bahsedilen Batı-dışı anlatıları kapsamında festival dinamiklerini göz önünde bulundurulduğunda *Berdel*’in başarısı şaşırtıcı olmamaktadır.

Bu örnekler hiç kuşkusuz artırılabilir ancak genel bir değerlendirme yapıldığında film festivalleri ve fonlama etrafında oluşan kültürelleşme ve küresel ağ sistemi etrafında etnik, yerel veya bölgesel olanın kendini egzotikleştirmeye teşvik edici müdahalelere maruz kaldığı söylenebilir. Bu müdahalelerin ötesinde diğer yandan, Batı-dışı anlatıların görünür olabilmesi bu festival ağının dışında kaldığında neredeyse imkânsız olduğundan, yönetmenlerin film anlatılarının içerik ve biçimlerini Batı’nın bakış ve beklentilerine uygun olacak biçimde de düzenleyebilecekleri de iddia edilebilir. Bu durumda film anlatılarının Batı’ya entegrasyon süreci, içerik ve biçime müdahale eden unsurlar veya self oryantalist kültürel üretimin bağımlı ve güdümlü bir şekilde uygulanması şeklinde olmak üzere iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu iki temel

sebebe ek olarak Türk Sineması özelinde bir diğer teşvik edici sebep, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan alınan desteğin, destekleme kurulunca belirlenen uluslararası festivallerden birine davet edilmesi veya ödül alması halinde geri ödeme şartının kalkmasıdır.¹⁷ Yerel bağlamdan kopma yoluyla Batı'ya entegre olma süreci bu sebeplerden hangisi ile olursa olsun, kesin olan şey, destekler ve ortaklıkların Batı-dışını Batı'ya entegre ettiği ve kültürel üretimlerin ötekileştirildiğidir. Bu filmlerin arka planlarında genellikle muhafazakârlık içinde ataerkil, ırkçı, milliyetçi, mizojenik, homofobik vb. ideolojileri barındıran, küresel kapitalist hiyerarşik zeminin çelişkilerini ifade eden ötekileştirici, bireyci, yoksul, mistik ve ezoterik, Batı-dışını negatif genel bir imgeye ya da silik karakterlere sıkıştıran, baskıcı rejimlerin etkilerini sorgularken tüketim ve kapitalizmin özgürlük düşü söylemlerine gizlice sığınan anlatılar ortaya çıkabilmektedir (Öcal, 2013: 295).

Festivallerin bizzat destekleri ve fonlarıyla üretimi motive edilen anlatılar, kendi yurtlarından, kendi sesleri ve imgeleriyle üretilmiş görünürken bir yandan Batı merkezli kapitalist bir denetime tabii oldukları, diğer yandansa bu görünümün ardında doğrudan kendi kendilerini oryantalize ediyor olmaları gerçeği göstermektedir ki, bugün uluslararası festival ve bu festivallerin doğrudan veya dolaylı olarak sağladığı Batı merkezli fonlar kültürel emperyalizmin meşrulaştığı bir alan olarak sistemin devamlılığına hizmet etmektedir.

¹⁷ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sinema filmlerinin desteklenmesi hakkındaki yönetmeliği için bkz. <https://teftis.ktb.gov.tr/TR-14498/sinema-filmlerinin-desteklenmesi-hakkinda-yonetmelik.html>

İKİNCİ BÖLÜM

EURIMAGES VE TÜRK SİNEMASI

Yedinci sanat dalı olarak ifade edilen sinemanın 19. yüzyılda ortaya çıktığı dönemden itibaren para ile kurduğu zorunlu ilişki, onun kültürel bir ürün olmasının yanında endüstriyel bir ürün olarak da tanımlanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinin bütününden meydana gelen ve bu bütünün dinamikleri ekseninde kendi geleceğini garanti edebilen sinemanın, endüstriyel ilişkileri olmaksızın var olabilmesi mümkün değildir. Sanatsal ya da ticari kaygıların öne çıkmış olması fark etmeksizin bir film paranın, dolayısıyla da ekonomik sistemin kendisine bağımlıdır ve bu bağımlılık farklı ülkelerin sinema endüstrileri arasındaki bağımlılık ilişkilerinde de belirleyici olmaktadır.

Sinemanın para ile sanat arasında durduğu bulanık noktayı aydınlatabilmek için Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu “kültür endüstrisi” kavramı yol gösterici bir seçenektir. İlk olarak 1947’de Max Horkheimer ve Theodor Adorno tarafından kaleme alınan *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserde kullanılan kültür endüstrisi, kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarının yerine kullanılmaktadır. Endüstriyelleşen kültürle¹ birlikte, bütünsel anlamda standardize hale getirilen kültür ürünleri karşısında kitleler tamamen pasif durumdadır ve bu ürünlere maruz kalmaktadır. Çünkü kültür endüstrisi çağında herkes için uygun bir şey öngörülmekte, ayrımlar zihinlere kazınmakta, herkesin kendiliğinden önceden bir takım göstergelere göre belirlenmiş düzeyine uygun davranması ve belli başlı tüketici tipleri için üretilmiş kitlesel tüketim kategorilerinden kendine uygun düşenine yönelmesi beklenmektedir (Adorno, 2011: 51). Bu anlamda Benjamin’in geleneksel sanat yapıtı için kullandığı *aura*’nın kaybolması durumu, bu çağda modern bireyler için de söz konusudur (Dellaloğlu, 2003: 27). “Kültür endüstrisinde ilerleme olarak gösterilen, sürekli yeni diye yüceltilen her şey, başsız-sonsuz bir aynılığa gizlenmektedir; bu bağlamda değişimler, kültüre ilk

¹ Adorno kültür endüstrisi kavramındaki endüstri teriminin doğrudan doğruya üretim sürecini ifade ettiği ilk anlamıyla değil; kültürel malların standardize edilmesi ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesi karşılığı ile kullanıldığını belirtmektedir (Adorno, 2003: 78)

egemen olduğu günden beri kâr güdüsü ne kadar değıştiyse o kadar değışmiş olan bir iskeleti maskelemektedir” (Adorno, 2003: 78). Dolayısıyla seri bir şekilde yeniden üretilen ve kitlelere dayatılan bu içi boşaltılmış, aynılaşmış, birbirini tekrar eden ve temelinde bulunan kâr güdüsü sonucunda bütünüyle metalaşmış kültür ürünleri içerisinde sanat eserlerinin de özerkliği kalmamıştır. Adorno’ya göre endüstrinin en güçlü sektörü olan çelik, petrol, elektrik ve kimyaya kıyasla, kültür tekelleri güçsüz ve bağımlıdır. Bu durum örneğin film şirketlerinin bankalara bağımlı olması gerçeğı ile görünür olmaktadır (Adorno, 2011: 50-51). Habermas da, kitle kültürü çözümlemesi ile Horkheimer ve Adorno’nun “eğlencenin içinde erimiş olan sanatın yenilikçi gücünün sakatlandığını ve tüm eleştirel ve ütöpik içeriğinden yoksun kalmış olduğunu” (Habermas, 2003: 90) göstermek istediğini söylerken bir anlamda bu bağımlı hale gelen sanata işaret etmektedir. Sinemayı kültür endüstrisinin en karakteristik alanı olarak işaret eden Adorno, filmlerin “kavranmaları çabukluk, gözlem gücü ve beceri gerektirecek ama aynı zamanda (hızla akıp geçen olaylar kaçırılmak istenmiyorsa) düşünsel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlandığını” belirtmektedir (Adorno, 2011: 56). Nitekim Adorno’nun kültür endüstrisi kuramının egemen sinema ile örtüştüğünü ve kültür endüstrisinin sinema sınırlarındaki belirgin işleyişinin Hollywood sineması ürünleri ile gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

ABD sinema endüstrisi olan Hollywood ile diğer ülke sinemaları arasındaki egemenlik mücadelesi bugün de dahil olmak üzere yıllardır sürmekte ve Hollywood sistemi domine etmeye devam etmektedir. Buna karşılık olarak Avrupa’ya bakıldığında ise aslında Fransa’nın büyük ölçüde Pathe ve nispeten de Gaumont şirketleri ile henüz sinemanın ilk doğduğu yıllarda, ABD’den daha önce endüstrileşme yolunda adımlar attığı görülmektedir. Fransız Sineması, I. Dünya Savaşı’na kadar dünya sinema perdelerinde hâkimiyet sağlamış, 1914 yılına kadar Pathe, ABD’de tüm Amerikan endüstrisi yapımlarından iki kat daha fazla film dağıtımını gerçekleştirmiştir (Monaco, 2000: 233). Sonuç olarak bu yıllarda Avrupa sinema endüstrilerinden başta Fransa olmak üzere İtalya ve Danimarka uluslararası pazara egemendi; Avrupa’ya ithal edilen filmlerin %60-70’lik dilimi Fransız filmleri oluşturmaktaydı ve özellikle Pathe Amerikan pazarını kontrol etmekteydi (Pearson, 2008: 42). Ancak I. Dünya Savaşı’nın Avrupa’daki olumsuz etkileri ile Pathe ve Gaumont gibi şirketler ABD’nin

güçlenen sinema endüstrisi karşısında rekabet gücünü kaybetmiş ve dolayısıyla Avrupa'daki egemenliğini de yitirmiştir. Sinema endüstrisinin nispeten istikrar gösterdiği Almanya hariç Avrupa sinema endüstrisi savaştan sarsılmış olarak çıkmış, sonraki yıllarda görece toparlanmaya başlamışsa da ekonomik buhran ve ardından gelen II. Dünya Savaşı Avrupa sinemasına inen ağır darbeler olmuştur. Öte yandan savaşın başladığı 1914 yılında uluslararası yayılım başlatan ABD, 1920 yılına gelindiğinde film ihracatını 53.500.000 metreye, yani savaş öncesinin beş katına çıkarmıştır (Vasey, 2003: 77). Bu dönemde pek çok ülke Hollywood'un bu yayılcı etkisine karşı kendi endüstrilerini korumak için yasalar çıkarmış, Film Europe hareketi gibi Amerika'nın egemenliğine karşı uluslararası işbirliği ile karşı koyma düşüncesi henüz sinemanın erken dönemlerinde, 1920 yıllarında şekillenmiştir (Vasey, 2003: 82). Avrupa sineması Hollywood'un yayılcılığına hiçbir zaman teslim olmamış, 1940'larda filizlenen İtalyan Yeni Gerçekçiliği, 1950'lerde Fransa'da doğan Yeni Dalga, 1960'larda Yeni Alman Sineması'nın örnekleriyle sinema tarihine yön veren yapıtlar üretmiş fakat bir yandan başat ABD sinema endüstrisine karşı henüz 1920'lerde başlayan korumacı mücadelesi bugün de çeşitli yasalarla, MEDIA² gibi programlar ile EUREKA³ ve Eurimages gibi yapılanmalarla sürekli olarak devam etmiştir. Egemen sinemanın olanakları, dili ve estetiğinden farklı olarak gelişen bu endüstri, zaman içinde hem farklı akımların hem de bağımlılık ilişkilerinin geliştiği ortama göre yönetmen sineması, auteur sinema, bağımsız sinema, avangard sinema, karşı sinema, deneysel sinema, festival sineması gibi kimi zaman birbirinden ayrılan kimi zamansa birbirini karşılayan nitelemelerle adlandırılmış ve konvansiyonel sinemadan farklı olarak yapılanan bu alan "sanat sineması" kategorisi altında bütünleşmiştir. En başta Avrupa sineması ile ilişik olan sanat sineması, bugün özellikle fonlama ve festivallerin küresel pazardaki yeri ile üçüncü dünya sinemalarının da yoğun biçimde entegre olduğu bir eğilim olmuştur.

² MEDIA (Measures To Encourage the Development of the Audiovisual Industry), 1986 yılında Avrupa Birliği Komisyonu tarafından oluşturulan, MEDIA, MEDIA I, MEDIA II, MEDIA Plus gibi oldukça kapsamlı bir şekilde geliştirilen ve Amerikan film endüstrisi ile rekabet edebilmek amacı güden bir destekleme fonudur.

³ EUREKA (Avrupa Görsel - İşitsel Gözlemevi), 1989 yılında Avrupa Birliği Komisyonu tarafından Paris'te düzenlenen görsel-işitsel araçlar konferansında kabul edilen ve kitle iletişim araçları yoluyla Avrupa'da siyasal ve ekonomik bir bütünlüğü sağlamayı hedefleyen oluşumdur.

Bugün sanat sineması uygulamaları konvansiyonel sinema içinde kullanıldığı gibi, sanat sineması örneklerinin vitrini konumunda olan A sınıfı festivallerin (Venedik, Berlin, Cannes, Locarno, Karlovy Vary, San Sebastian, Venice gibi) çevresinde ortaya çıkan güçlü bir küresel pazar da söz konusudur. Bu çerçevede düşünülmesi gereken Adorno'nun kültür endüstrisi kuramının sanat sinemasındaki imkânıdır. Endüstri ile sanatın talepleri her ne kadar birbirinden farklı olsa da, birbirine karşı da durabilmeleri mümkün değildir. Hollywood sinemasının hem endüstriyel hem de kültürel yayılcılığı karşısında konumlanan Avrupa sineması, hem üretim koşulları hem de estetik tercihleri ile sanat sinemasının temel niteliklerini ortaya koymuştur. Sanat sineması etrafında şekillenen bu endüstri, egemen sinema karşısında belirgin bir duruşa sahip olmakla birlikte aynı zamanda derin anlamlar yaratan, izleyiciyi pasifize etmeyen, sorgulayan filmler üretmektedir. Bu durum ilk bakışta sanat sineması kolunun kültür endüstrisinin ürünü olamayacağı izlenimi verebilir ancak bu sinemanın festival ve fonlama sistemi etrafında varlığını koruması, durumun öyle olmadığını göstermektedir. Uluslararası festivaller bugün sanat filmlerinin vitrini konumundadır ve büyük film marketleri ile küresel bir pazar ağının içinde yer almaktadır. Filmlerin pazarlaması bu festivaller aracılığıyla yapılmakta, bütün dünyaya dağıtım kanalı yine bu festivallere gelen satış ajansları ve dağıtımcılar vasıtasıyla sağlanmakta, sonuçta filmler sinema salonları, televizyon ve dijital platformlar için satın almaları festival kanalı ile sağlamaktadır. Bu anlamda küresel bir pazar ağının içinde olmak demek, pazarın sürekli yeni ürünlerle desteklenmesi koşulu ile birlikte geldiğinden bu çerçevede sanatın metalaşması üzerine düşünmek kaçınılmazdır. Dolayısıyla Hollywood'un dünya pazarındaki dağıtım yolları ile küreselleşen festivallerin benzerliği, "festival sineması" adı altında gelişen tek tip üretim, endüstriyel koşullar ile piyasanın sınırları belirlemesi, festival çevresinde gelişen sponsorluk ve reklam ilişkileri, kitle tüketimine uygunluk, bağımlılık ilişkilerinin kültürel alan üzerinden şekillendirilmesi gibi sebeplerin, sonuç olarak küresel bir sanat filmi pazarını yarattığı söylenebilir. Sinema endüstrisinin geldiği bu noktada ise "film üretim sürecindeki bileşenlerin değişen jeopolitik yapılanmadan ve pazar ilişkilerinden bağımsız düşünülmesi mümkün değildir" (Çelik, 2009: 64).

Sanatı da içinde eriten kültür endüstrisinin, küreselleşen festival ağı ile hem yerel hem de ulusal ölçekte yarattığı yeni bağımlılıklar, ele alınması gereken önemli bir konudur. Ortaya çıktığı ilk andan itibaren uluslararası bir özelliğe sahip olan sinema, bugün filmlerin alışveriş ağı ve ortak yapımlar ile bu özelliğini daha ön plana çıkarmıştır ve bu bağlamda en popüler dönemini yaşamaktadır. Sinema sanatı sömürgecilik döneminde kültürel emperyalizmin uygulama alanı olarak kullanılmıştır. Bugün İran, Latin Amerika ile Türk sinemaları başta olmak üzere Batı tarafından ötekileştirilen ülke sinemalarının festival bağı düşünüldüğünde, kültürel emperyalizmin bu kanallar üzerinden devam edip etmediği sorgulanması gereken bir konudur. Jürgen Jürges, baskın ideolojiyi seyircilere yaymak için sinema, radyo, basın gibi araçları kullanan kültür endüstrisinin, Avrupa sineması için oryantalist bakış açısı ile örtüşebildiğini ve dolayısıyla fonlar aracılığıyla Türkiye'nin sinema sektörü hakkında söz sahibi olan ve ona şekil verebilen yabancı küresel sermaye ile birlikte, Avrupa toplumunun kültür ve zihniyetinin filmlere yansıyabildiğini belirtmektedir. Türkiye'de ekonomik ve ideolojik özgürlüğe sahip olamayan yönetmenlerin Eurimages kriterlerine uygun bulunmak için, yapımdan başlayarak filmlerin çıkma aşamasına kadar çalışma tarzları ve bağlam açısından söz konusu farklılıklara adapte olmaya çalıştığını söyleyen Jürges, yönetmenlerin, küreselleşmenin ve Batı değerlerinin oldukça popüler olduğu bu duruma karşı kendileri için oryantalist bir yaklaşım sergilemeye başladıklarına değinmektedir (Jürges'den akt. Diker, 2015: 177). Egemen sinemaya karşı olarak gelişen bu alanın yarattığı yeni bağımlılık ilişkileri, bu ilişkileri besleyen ve tekrar tekrar üreten yapısı, sık sık "bağımsız" olarak addedilen fakat özünde bağımlı görünen bu sinemanın yerel tezahürlerinin izini sürmek için bu alanda yapılacak çalışmalar büyük önem taşımaktadır.

Bu anlamda çeşitli festivaller ve film pazarları ile pek çok iş birliği olan ve yakın dönem Türk sineması için en önemli görünümleden olan Eurimages, bu ilişkileri inceleyebilmek adına çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur.

2.1. Eurimages Nedir?

Avrupa sineması uzun yıllar boyunca Hollywood'un hem kültürel hem de pazar yayılmacılığına karşı, devlet politikaları ve buna bağlı olarak geliştirilen çeşitli fonlama sistemleriyle mücadele etmiştir. Halen devam eden bu mücadele, özellikle Avrupa Konseyi ve Avrupa Birliği'nin kuruluşu ile çok daha sistemli hale gelmiştir. Bu kurumların bünyesinde çeşitli politikalar eşliğinde temelde Avrupa, özelde ise ulusal sinemaların küresel pazarda varlığını koruyabilmesi için çeşitli önlemler alınmıştır. Bu mücadele tüm kitle iletişim araçlarını kapsamakla birlikte özellikle sinema alanında sürmektedir. Amerikan sinema endüstrisine karşı başlatılan bu mücadelenin sonucunda Avrupa sinemasını geliştirmek, pazarda endüstrinin payını arttırmak, sinema ürünlerine ve salonlarına destek sağlamak gibi teşvik edici girişimlerle, temelde Avrupa sinemasını kalkındırmak, yaşatmak ve geliştirmek üzerinden çeşitli politikalar izlenmiştir. Bu politikalardan biri ve bu çalışmanın da konusunu oluşturan Eurimages (Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapımı ve Yayılımlarını Destekleme Fonu) ise, "pan-Avrupa sineması düşüncesinde son aşama olarak önemli bir işlevi yerine getirmektedir" (Ulusay, 2003: 66). Bu amaçla üç ve iki ortaklı yapımları destekleyen Eurimages'ın böylece, Avrupa sinema tarihinde önemli olan ortak yapım deneyimini de yaygınlaştıran bir işlevi olmuştur.

Eurimages, uzun yıllardır Berlin, Cannes, Venice gibi önemli Avrupa festivalleri ve bu festivallerinin film marketleri ile iş birliği yapmaktadır. Öte yandan İstanbul ve Locarno Film Festivalleri ile Venice Film Festivali bünyesinde olan Gap Financing Market için oluşturduğu sponsorluklar mevcuttur. Benzer şekilde ortak yapımları teşvik etmek için Rotterdam, Berlinale, Transilvania, Sarajevo, San Sebastian, Tallin Black Nights gibi uluslararası film festivalleri ile, yine bu festivallerin bünyesindeki film marketlerde bulunmuş olmak şartıyla nakit ödüller vermektedir.⁴ Eurimages'ın uluslararası festival ağında geliştirdiği bu iş birlikleri, fonun küresel pazardaki önemini arttırmakta, diğer yandan görünür olma vaadi ulusal sinemalar için Eurimages'a bir bağlılık oluşturmaktadır. Bugün 41 üye ülkeyi

⁴ Eurimages'ın festivaller ve film marketleri ile yaptığı iş birlikleri için bkz. <https://www.coe.int/en/web/eurimages/promotion>

kapsayan Eurimages,⁵ 27.5 milyon € olan yıllık bütçesinin gelirini çoğunlukla üye ülkelerin katkıları ve verdiği kredilerin getirilerinden sağlamaktadır (Eurimages, t.y.).

2.1.1. Eurimages Fonunun Kuruluşu ve Amacı

Merkezi Strasbourg'da bulunan Eurimages, Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi'nin 26 Ekim 1988 tarihinde yapılan 420. dönem toplantısında; Fransa, İtalya, İspanya, Yunanistan, Belçika, Portekiz, Hollanda, Danimarka, Almanya, Lüksemburg, Kıbrıs ve İsveç'in kurucu üyeler olarak bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. 1 Ocak 1989 tarihinde faaliyet göstermeye başlayan Eurimages, Avrupa filmlerinin ortak yapımını, gösterimini ve dağıtımını desteklemek üzere Avrupa Konseyi tarafından kurulmuş olan bir fondur. Eurimages'ın kurulma amacı kültürel ve ekonomik olarak iki şekilde sınıflandırılmaktadır. Kültürel amacı, ortak kökleri tek bir Avrupa topluluğuna dayanan Avrupa toplumunun çeşitliliğini yansıtan filmleri desteklemek iken, ekonomik amacı ise ticari başarı elde eden ve sinemanın bir sanat olduğunu gösteren bir endüstriye yatırım yapmaktır (Soydan, 2008: 138). Bu iki amacın yanı sıra temeldeki amaç ise giderek etki alanını artıran Hollywood sinemasına karşı Avrupa sinemasını kalkındırmak ve yine Hollywood sineması aracılığıyla taşınan kültür yayılmacılığına karşı ulusal kimlik ve kültürleri korumak, Avrupa'nın görsel-işitsel endüstrisini geliştirmektir (Altunç, 2008: 14).

Bu anlamda denilebilir ki kültürü korumak, pazarda yer edinme mücadelesi ile ilişiktir ve kültürel ve ekonomik süreç birbiriyle bağlantılıdır. Ortak pazar şartlarının sonucu olarak benzer içerik ve biçimdeki ürünlerin üretildiği bu yapıdaysa kültürel çeşitliliğin ne derecede yansıtılabildiği ya da bu çeşitliliğin zenginlik olarak yansıyıp yansımadığı tartışmalı bir konudur.

2.1.2. Eurimages Fonunun Yapısı ve İşleyişi

Avrupa Konseyi bünyesinde kurulan Eurimages, oldukça kapsamlı bir kurumsal yapı ve işleyişe sahiptir. Fon, her üye devletin temsilcisinin bulunduğu bir

⁵ Eurimages'a üye ülkeleri görmek için bkz. <https://www.coe.int/en/web/eurimages/members>

yönetim kurulu tarafından yönetilmektedir. Yıl içerisinde dört kez toplanan yönetim kurulu, fonun politikasını, finansal destek koşullarını ve destek sağlanacak projeleri belirlemektedir. Yönetim Kurulunun başkanı üye ülkelerce önerilen kişiler arasından seçilmektedir. Görsel-işitsel konularda fonu temsil etmek, tartışmaları yürütmek, etkinliklerin devamlılığını sağlamak ve sinema sektörünün profesyonelleri ile aktif bir diyalog sağlamak kurul başkanının görevleri arasındadır. Bunun yanı sıra beş kişiden oluşan denetleme kurulu, yönetim kurulunun toplantılarından önce bir araya gelerek destek kararları için bir öneri raporu hazırlamaktadır.⁶ Bunun yanı sıra Eurimages bünyesinde üyeleri en fazla 12 kişi olacak şekilde yönetim kurulu tarafından belirlenen, ortak yapım, dağıtım, tanıtım, sinema ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi çeşitli alt çalışma grupları da oluşturulmaktadır (Eurimages, 2020: 7-8). Desteklenecek projeler ile ilgili kararlar, kullanılan oyların üçte iki çoğunluğu ile alınmaktadır. Her üye ülke bir oy hakkına sahiptir. Eşit oy durumunda ise Eurimages’a katkı oranı daha fazla olan ülkenin projesinin desteklenmesi yönünde bir karar alınmaktadır. Desteklenecek olan projelerin kuruldaki herhangi bir üye ile kişisel bir ilgisi olması durumunda, o yönetim kurulu üyesi kurul toplantılarına katılamamakta ve destek projelerinin seçilmesinde oy kullanamamaktadır.

Eurimages Fonu için belirlenen üyelik kriterleri ise şu şekildedir (Eurimages, t.y.);

1. Avrupa Konseyi üyesi herhangi bir ülkenin yetkili makamı, Eurimages’a üye olmak istediğini, Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği’ne, herhangi bir zaman diliminde, bir mektup göndererek bildirir. Bu mektup genellikle, üye olmak isteyen ülkenin Kültür Bakanlığı ya da Avrupa Konseyi’ndeki daimi temsilcisi tarafından gönderilir. Avrupa Konseyi’ne üye olmayan ülkeler için ise süreç farklı işlemektedir. Bu ülkelerden Eurimages’a katılmak isteyen herhangi bir ülke ilk aşamada “ortak üye” statüsünde katılabilir ve dört sene sonunda tam üyeliğe geçiş yapabilir. Kısmi sözleşmeye üyelik talebi için yazılacak mektup, üye olmak isteyen ülkenin dış işleri

⁶ Eurimages bünyesindeki yönetim kurulunun görevleri için bkz. <https://www.coe.int/en/web/eurimages/board-of-management>

bakanı veya diplomatik temsilcisi tarafından, Avrupa Konseyi Genel Sekreterliğine ithafen yazılır.

2. Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği kendisine gelen Eurimages’a katılım isteği mektubunu, Eurimages’a gönderir.

3. Eurimages, üye olmak isteyen aday ülkenin yetkili makamıyla iletişime geçer ve aday ülkenin sinematografik durumunun güncel haline ilişkin bir raporu İngilizce ya da Fransızca olarak ister. Gelen rapor, Eurimages yönetim kuruluna sunulur. İstenilen bu raporda yerine getirilmesi istenen yapısal ve yasal şartlar ise şu şekildedir;

- Aday ülke mevzuatını, görsel-işitsel sektöre ruhunu veren, Avrupa Konseyi Sınır Ötesi Televizyon Sözleşmesi, Telif Hakları Sözleşmesi, Komşuluk Hakları Sözleşmesi ve Sinematografik Ortak Yapım Üzerine Avrupa Sözleşmesine göre düzenlenmelidir.

- Aday ülke uluslararası ticaret anlaşmalarına ve uluslararası düzeye göre, kendi sanat ve kültürel alanının korumasını yapmalıdır.

- Aday ülke, filmler için ulusal üretim destekleme sistemine ve bu konunun işleyişini üstlenen yetkili makama sahip olmalıdır.

- Aday ülke, görsel-işitsel üretim için gerekli teknik alt yapıya, dağıtım ve gösterim (sinema salonları) ağına sahip olmalı son on yıl içindeki istatistiksel verilerini paylaşmalıdır.

4. Aday ülke, mevcut sinematografik durumuna ilişkin raporunu teslim ettikten sonra, Eurimages, raporu aldığını bildirir ve raporun incelenme süresi hakkında yetkili makama bilgi verilir.

5. Yönetim Kurulunca aday ülkenin raporunun incelenmesinin ardından, Eurimages, aday ülkenin yetkili makamına gönderdiği mektupta, aday ülkenin üyeliği ile ilgili yapılan tartışmaları bildirir ve yönetim kurulunun bir sonraki toplantısı için aday ülke heyetini davet eder.

6. Aday ülkenin yetkili makamına gönderilen mektupta, başkan, heyetin geleceği kesin tarihi teyit eder.

7. Aday ülkenin heyeti ile yapılan görüşmelerde aday ülkenin yetkili makamına, yönetim kurulunun aday ülke ile ilgili olarak tavsiyelerini içeren bir mektup verilir ve aday ülkenin üyeliğine ilişkin düşünceleri içeren başka bir mektup Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği'ne gönderilir.

8. Aday ülkenin üyeliğine dair, yönetim kurulunun düşünceleri olumluysa, Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği aday ülkenin kabulünü sağlar ve aday ülkeden finansal sonuçlarını ve Eurimages yönetim kurulu temsilcisini atamasını ve bunların resmi olarak bildirilmesini talep eder.

2.1.3. Eurimages Fonunun Destekleri

Eurimages oldukça kapsamlı bir fon olarak, sağladığı destek kapsamında ortak yapım, dağıtım ve sinema salonları için destek sağlamaktadır. Fonun büyük kısmı ortak yapımlar için ayrılmakta ve dağıtım ile sinema salonları desteğiyle MEDIA programından yararlanamayan ülke sinemaları Avrupa dolaşımına dahil edilmektedir. Eurimages destek sağladığı filmlerin, işbirliği yapılan büyük uluslararası festivallerin de etkisiyle birlikte, Avrupa pazarına açılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

2.1.3.1. Ortak Yapım Desteği

Eurimages tarafından belirlenen ve ortak yapım için yerine getirilmesi gereken şartlara göre (Eurimages, 2020: 4-15); fonun en büyük kısmını ortak yapımların desteğine ayıran Eurimages, bu kapsamda, en az 70 dakika uzunluğunda olan uzun metrajlı film, belgesel ve animasyonları desteklemektedir. Ortak yapım desteği almak için başvuran tüm projeler, farklı üye ülkelerden olacak şekilde, en az iki yapımcı tarafından üretilmelidir. Ortak yapıma katılan üye sayısının ikiden fazla olması durumunda bütçenin çoğunluğunu sağlayan yapımcı, ortak yapım bütçesinin %70'ini aşmamalı, buna karşılık diğer yapımcıların da payı %10'dan az olmamalıdır. İki üye devlet arasında sağlanan ortak yapımlarda ise, bütçenin çoğunluğunu sağlayan üye

ortak yapım bütçesinin %80'ini aşmamalı, diğer üyenin payı ise %20'den az olmamalıdır. Toplam bütçesi 5 milyon Euro'yu aşan ikili ortak yapımlarda bütçenin çoğunluğunu sağlayan üyenin payı %90 olabilir. Fona üye olmayan üyelerle sağlanan ortak yapımlar için ise üye olmayan devletin payı %30'u geçemez.

Teknik ve sanatsal iş birliğine dayanan ortak yapım finansmanında ise Eurimages'ın farklı üye ülkeleri olan en az iki ortak yapımcı arasında sanatsal ve/veya teknik iş birliği sağlanmalıdır. Söz konusu bu iş birliği, ulusallık ve/veya bölüm şeflerinin (yönetmen, senarist, besteci, görüntü yönetmeni, ses kayıt ve miksaj, editör, sanat yönetmeni), başrollerin (birinci, ikinci ve üçüncü rol) ikametleri ile stüdyo veya çekim yeri, post-produksiyon, laboratuvar ve servis sağlayıcıların yeri temelinde değerlendirilmektedir.

Eurimages'ın temel amaçlarından biri olan Avrupa kültürünü koruma amacına uygun olarak, projeler; kültürel köken, yatırımlar ve haklar bağlamında Avrupa kökenli olmalı, yönetmenleri Avrupa vatandaşı olmalıdır. Projenin Avrupalı karakter barındırması ise Sinematografik Ortak Yapım Üzerine Avrupa Sözleşmesi'nde geçen puan sistemine göre değerlendirilmektedir. Bir filmin Avrupalı sayılarak değerlendirilmeye alınması için proje, yönetmen (3), senarist (3), besteci (1), başrol (3), ikinci rol (2), üçüncü rol (1), kameraman (1), ses kayıtçısı (1), editör (1), sanat yönetmeni ve kostüm (1), stüdyo ya da çekim mekânı (1), post prodüksiyon (1) kategorilerinden oluşan toplam 19 puandan en az 15 puan almalıdır. Animasyon filmlerin değerlendirilmesi ise, tasarım (1), senaryo (2), karakter tasarımı (2), müzik (1), yönetim (2), storyboard (2), baş dekoratör (1), bilgisayar altyapısı (1), layout (2), Avrupa'daki harcamaların %50'si (2), Avrupa'daki renklendirmenin %50'si (2), compositing (1), kurgu (1), ses (1) şeklinde olmak üzere toplam 21 puan üzerinden yapılmaktadır. Animasyon projelerin Avrupalılık şartını sağlayabilmesi için 21 puan üzerinden en az 14 puanı tamamlıyor olması gerekmektedir. Bu puanların tamamlanamaması halinde, projenin, ilgili ortak yapım ülkelerinde yürürlükte olan yasalarla uyumlu ulusal akreditasyon alması şartıyla değerlendirilmesi yapılmaktadır. Bununla birlikte başvuran proje, yönetim kurulunun başvuruyu incelemeye başladığı

tarihte toplam çekimin %50'sinden (belgeseller için %80) fazlası gerçekleştirilmemiş olmalıdır.

Desteklenen projeler, ortak yapıma dahil olan ülkelerin her birinde kamu desteği ya da televizyon hakları ön satışından yararlanmış olmalı, bunlar sağlanamamışsa kabul edilebilir herhangi bir başka finansal sözleşme hakkına sahip olmalıdır. Ortak yapımcı ülkelerin her birinde, bu finansmanın en az %50'si resmi nitelikteki taahhütler ya da anlaşmalar ile onaylanmış olmalıdır. Ertelemeler ise toplam ortak bütçenin %15'ine kadar finansman sağlandığı takdirde kabul edilmekte, genel sekreter gerekli görürse ortak yapımcılar ya da finansörlerin finansal kapasitesini değerlendirmek üzere ek kanıtlar talep edebilmektedir.

Projelerin değerlendirilme sürecinde yönetim kurulu sistematik bir analiz yapmakta, bunu yaparken de temel seçim kriterleri olan; senaryonun kalitesi ve özgünlüğü, yönetmenin vizyonu ve tarzı, projenin sanatsal değeri ve teknik iş birliğinin düzeyi, projenin finansal tutarlılığı ve festival, dağıtım, seyirci anlamındaki dolaşım potansiyeli ve son olarak Avrupa Konseyi'nin değer ve amaçlarına bağlılığı göz önünde bulundurulmaktadır.

Finansal destekler şarta bağlı geri ödemeli faizsiz kredi (isteğe bağlı avans) şeklinde sağlanmakta ve her ortak yapımcıya, ortak yapıma olan finansal katılım oranlarına göre tahsis edilmektedir. Finansal desteğin miktarı filmin toplam yapım maliyetinin %17'sini (belgesellerde %25) geçmemek ve hiçbir durumda 500.000 Euro'dan fazla olmamak zorundadır. Mali destek, her bir ortak yapımcının toplam bütçedeki paylarına göre tahsis edilmektedir. Ancak, Eurimages finansal desteği azınlık ortak yapımcılar lehine orantısız olarak da tahsis edilebilmektedir. Bu gibi durumlarda Eurimages'ın katkısı, ortak yapımcıların kendi toplam finansman bütçelerini aşmamalı ve azınlık ortak yapımcılardan birine yapılan bu tarz bir orantısız finansal destek, Eurimages'ın ilgili ortak yapıma tahsis ettiği toplam tutarın %10'undan az ve %50'sinden fazla olmamalıdır. Sağlanan desteğin geri ödemesinde ise, ortak yapımcıların ortak yapıma katılım oranları göz önünde bulundurulmaktadır. Alınan proje destek kararı, karara katılan Eurimages ve ortak yapımcılar arasında ilgili

kararın alındığı yönetim kurulu toplantı tarihini izleyen on iki aylık dönem içerisinde hiçbir anlaşma yapılmamış ve aynı dönem zarfında çekimlere başlanmamış ise geçerliliğini yitirmektedir. Haklı gerekçelere dayanan nedenlerin varlığında genel sekreter bu süreyi en fazla altı ay kadar uzatabilmektedir.

Ortak yapımcılar ve genel sekreter arasında yapılan bir anlaşma ise, desteğin verildiği şartları belirlemektedir. Bu destek anlaşması, kesin ortak yapım sözleşmesi/sözleşmeleri ve buna ek olarak; yönetim kurulu tarafından tahsis edilen miktarın finansman planını, sanatsal ve/veya teknik iş birliğinin ile geçici ulusal akreditasyon belgelerinin teyitlerini, projenin finansmanını doğrulayan sözleşmeleri, mülkiyet belgelerini, yönetim kurulu tarafından belirlenen koşulların yerine getirildiğini kanıtlayan tüm belgeleri içermelidir.

Destek verilme kararı alınan projeye, finansman desteğinin ödenmesinde, ödemeler üç taksit şeklinde yapılmaktadır. Toplam miktarın %60'ı oranında olan ilk taksit ödemesi, destek anlaşmasının imzalandığı veya çekimlerin başladığı ilk gün yapılmaktadır. Kararlaştırılan toplam miktarın %20'lik kısmı olan ikinci taksit ödemesi, laboratuvarından ilk kopya üretimi teyidinin alınması sonrasında, filmin ilk kopyasının tamamlanması öncesinde karar bağlanmış dağıtım ve/veya ön satış anlaşmalarının alınması akabinde, kredi listesinin genel sekreter tarafından onaylanması sonrasında yapılmaktadır. Kararlaştırılan toplam miktarın son %20'lik kısmını oluşturan üçüncü taksit ödemesi ise, ortak yapımcı ülkelerde sinemalarda gösterimin onaylanması ya da uygun olduğunda yalnızca belgeseller için geçerli olmak üzere en az bir itibarlı film festivaline seçilmiş olması sonrasında, Eurimages tarafından onaylanmış ve ilgili yapım şirketlerinden bağımsız bir hesap uzmanı tarafından doğrulanmış olan ve yönetim kurulu tarafından onaylanmış bütçe ile nihai finansman planı arasında maliyet farklarını gösteren ve her bir ortak yapımcının yapım ve harcama maliyetleri ile ilgili olarak standart bir formda sunulmuş bulunan denetim raporunun alınması ve onaylanması sonrasında ve son finansman planının alınması sonrasında, Eurimages tarafından onaylanmış finansman plan kapsamında olan minimum ödeme garantisi kanıtı alındıktan sonra, her iki ortak yapımcı ülke için hazırlanan video kaset/DVD ve tanıtım malzemelerinin Eurimages tarafından alınması

ve onaylanması, tanımlayıcı ulusal akreditasyon tutarının onaylanması sonrasında yapılmaktadır.

Alınan desteğin geri ödenmesi, kararlaştırılmış meblağın, her bir ortak yapımcının net hasılatının ilk Euro'sundan itibaren ve ilk kopyanın tamamlanması sonrasında karara bağlanmış bağlayıcı anlaşmalara göre olan dağıtım garantileri ve/veya ön satışlar kesinleştikten sonra filmin finansmanında Eurimages'ın katılım yüzdesinde denk bir oranda geri ödenmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Diğer tüm kesintiler ve benzeri finansal anlaşmalar yönetim kurulu tarafından onaylanmak durumundadır. Ortak yapımcılar kendilerine tahsis edilen finansal destek payının orantılı olarak geri ödenmesinden sorumlu olurlar ve bu geri ödeme, tahsis edilen tutarın %100 düzeyine kadar olabilmektedir.

Yapımcıların net gelirleri olarak şunlar kabul edilmektedir: Filmin tümü ya da bir bölümünü kullanımından ve ortak yapımcılara tahsis edilmiş bölgelerde ya da ortak yapımcılara tahsis edilenler dışında kalan bölgelerde filminden türetilmiş tüm ürünlerden kaynaklanan tüm gelirler borcun geri ödenmesi için temel oluşturur. Ek olarak yapımcının ve/veya distribütörlerin dağıtım maliyetlerini kapsayan herhangi bir kamu veya özel destek türünden faydalanması halinde, bu durum gelir tablolarında açıkça belirtilmeli ve karşılık gelen maliyetlerden düşülmelidir.

Maliyet indirimleri/düşülebilir maliyetler konusunda ayrıntılar, ortak yapıma katılan ülkeler hariç %25'e kadar dağıtım komisyonu (bir bölgede satılan haklar başına), üretimle ilgili teknik giderlerin, filmin yeni kopyasının ve yabancı dilde versiyonunun üretimi için yapılan harcamalar, filmin gösterim kopyalarının üretim maliyeti ve dağıtımcılar ve/veya satış acenteleri tarafından bildirilmiş ve maliyetlerinin tüm kanıtlarının alınması üzerine ortak yapımcılar tarafından onay verilmiş filmin piyasaya sürülmesine bağlı tanıtım harcamaları, filmin sunumu için kamu otoritesine ödenen vergiler ve gümrük vergileri, meslek örgütlerine yapılan ödemeler, sansür ücretleri, kontrol ve arşiv gibi doğrudan film ile ilgili maliyetlerdir. Öte yandan bu gibi maliyet indirimlerinin tümü dağıtımcılar ve/veya satış acenteleri

tarafından sunulan bilançolarda uygun bir şekilde belirtilmeli, onaya tabi olmalı ve tüm bu maliyet indirimleri genel sekreterin onayından geçmelidir.

Verilen desteğin değişmesi veya iptali durumunda ise, ortak yapımcılar genel sekretere onay öncesinde bilgi vermeli ve yönetim kurulu tarafından onaylanmış şekliyle projenin sanatsal, teknik, yasal ve finansal yönleri ile ilgili her türlü yeniden düzenlemeyi içeren uygun dokümantasyonu sunmalıdır. Projenin sanatsal ya da finansal yapısında yapılan her tür temel değişim yönetim kurulu tarafından, diğer tüm değişiklikler genel sekreter tarafından onaylanmak zorundadır. Filmin nihai maliyeti yönetim kurulu tarafından onaylanmış bütçenin %10'undan fazlasının altına düşerse, Eurimages desteği de orantılı olarak düşürülmektedir.

Uzun metrajlı kurgu, belgesel ve animasyon filmlerin ortak yapımı için desteklenmesine yönelik düzenlemelerde uyuşmazlıklar konusunda; yönetim kurulunun bir finansal yardım talebini desteklememe yönündeki kararının temyizi yoktur. Karara bağlanmış herhangi bir anlaşmanın uygulaması ile ilgili her tür ihtilaf, her biri taraflardan birince seçilmiş iki hakemden ve bu iki hakem tarafından atanmış başkan niteliğinde bir hakemden oluşan hakem kurulunun kararına sunulmaktadır. Bu başkan dört aylık süre içerisinde yukarıda belirtilmiş olan şartlara göre atanmadığında Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi atamayı yapacaktır. Öte yandan taraflar, söz konusu ihtilafı, ortak bir anlaşma çerçevesinde kendileri ya da bu gibi bir anlaşmanın yokluğunda Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi tarafından seçilmiş tek bir hakemin kararına sunabilirler. Uygulanacak yasa konusunda taraflar arasında anlaşma olmaması halinde, kurul ya da hakem, genel yasal ilkeler ve de sinematografik görsel-işitsel alan göz önünde bulundurarak nihai kararı verir. Bu karar taraflar için bağlayıcı olacaktır, fakat yönetim kurulu bu düzenlemeleri yorumlama ve değiştirme hakkını saklı tutar (Eurimages, 2010: 5-15).

Eurimages 1989 yılında faaliyete geçtiği günden bugüne, 2019 yılının son açıklanan verileri ile toplamda yaklaşık 601 milyon Euro'ya denk gelen bir miktarla 2063 Avrupa ortak yapımını desteklemiştir (Eurimages, t.y.).⁷

2.1.3.2. Dağıtım Desteği

Eurimages'ın sağladığı dağıtım desteği, filmlerin dağıtım ağını güçlendirerek daha fazla kitlelere ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Eurimages'ın Pazar ve tanıtım maliyetleri için sağladığı dağıtım destek programı yönetmeliğine göre (Eurimages, 2018: 1-6) dağıtım desteği, Eurimages üyeliği bulunan fakat Avrupa Birliği MEDIA programından yararlanamayan ülkeleri; Ermenistan, Kanada, Gürcistan, Rusya, İsviçre ve Türkiye'yi kapsayan bir programdır. Bu anlamda Eurimages'ın sağladığı dağıtım desteği, MEDIA programının sağladığı Europa Cinemas ağına normal şartlarda ulaşması güç filmleri dahil etmeye çalışmaktadır. Bu anlamda, adı geçen altı ülkenin dağıtımçıları Eurimages'a üye olan ülkelere herhangi birinde filmlerini dağıtmak üzere destek talebinde bulunabilirler. Öte yandan aynı şekilde, tüm üye ülkelerin dağıtımçıları da bu 6 ülkede film dağıtımını yapmak için başvuruda bulunabilmektedir. Dağıtımçıları, üye devletlerde temel aktivitesi sinematografik ve görsel-işitsel ürünlerin dağıtımını yapmak olan, özel ya da kamu yayıncılığı yapmayan gerçek ya da tüzel kişiliklerden oluşmaktadır.

Dağıtım desteği alan üye devletlerin yapımcıları, Eurimages üyesi tüm devletlerden gelen filmlerin dağıtımını için destek talebinde bulunabilir, Eurimages üyesi devletler de destek programına katılan ülkelerin filmleri için bu yönde bir talepte bulunabilirler. Ancak bir üye devlet kendi ülkesinin filmi için dağıtım desteğinden yararlanamaz. Distribütörlerin deneyimleri, özgeçmişleri, profesyonellik standartlarını karşılamaları, Eurimages ağındaki iş birlikleri destek alabilmek için avantaj oluşturmaktadır. Dağıtımını için destek başvurusunda bulunan film; 35 mm ya da dijital kamera ile çekilmiş olmalı, dağıtımını yapılacağı bölgede daha önce gösterime girmemiş olmalı, pornografi ve şiddet içermemeli, üye devletlerden birinin diline sahip

⁷ Eurimages tarafından 1989-2020 yılları arasında desteklenen yapımları görmek için bkz. <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>

olmalıdır. Bununla birlikte dağıtım için destek başvurusunda bulunan film, Eurimages üyesi devletlerden bir yönetmene sahip olmalı ya da en az %51'lik bir oranla üye ülkelerden bir yapımcının filmde söz sahibi olması gerekmektedir. Bu durum, Eurimages'ın Avrupa kültürünü koruma ve yayma amacının dağıtım desteğinde de gözetildiğini göstermektedir.

Dağıtım desteği başvuruları, ekte yer alan resmi başvuru formuyla birlikte Eurimages genel sekreterliğine yapılmalıdır. Yönetim Kurulu tarafından belirlenen Eurimages dağıtım desteği için başvuru tarihleri, başlıca ticari gazetelerde ve Eurimages'ın web sitesi olan <http://www.coe.int/Eurimages> adresinde yayınlanmaktadır. Başvurular, son başvuru tarihine kadar mazeretsiz olarak genel sekretere ulaşmış olmalı, genel sekreter gerekli durumlarda ek belgeler isteyebilmektedir.

Dağıtım destekleri için maksimum oranlar, Ermenistan ve Gürcistan'da dağıtım için uygun olan filmlerin pazarlama ve tanıtım maliyetlerinin %70'i ve film başına 10.000 Euro olacak şekilde belirlenmiştir. Kanada, Rusya, İsviçre ve Türkiye için ise, film başına yine 10.000 Euro sınırı ile pazarlama ve tanıtım maliyetlerinin %50'sini kapsayacak şekilde düzenlenmiştir. Eurimages'dan destek almış ortak yapımlar için ek olarak 1000 Euro ödenebilmektedir. Dağıtım için sağlanan bu finansal destek karşılıksızdır ve tek seferde ödeme yapılmaktadır. pazarlama ve tanıtım maliyetlerini; filmin prömiyeri ve düzenlenen etkinlikler, baskı, film için oluşturulan web site, sosyal medya için yapılan kampanyalar, çeşitli iletişim kanallarına verilen reklamlar, yönetmen ve baş rollerin seyahat ve konaklamalar oluşturmaktadır. Sekreterlik, bildirilen maliyetlerin uygunluğunu değerlendirme ve talep etme haklarını saklı tutmaktadır.

Yönetmeliğin belirttiği yükümlülükleri yerine getirmeyen, başvuruda yanlış ve yanıltıcı beyanda bulunan, iflas eden veya etmiş olan dağıtımcılara sağlanan destek iptal edilebilir ve ödeme yapılmışsa geri alınabilir.

2.1.3.3. Sinema Salonları Desteği

Eurimages tarafından yayınlanan sinema salonlarını destekleme hakkındaki yönetmeliği göre (Eurimages, 2020: 4-9); Eurimages'ın sağladığı sinema salonları desteği, dağıtım destek programında olduğu gibi MEDIA programına dahil olmayan ülkeleri içermektedir. Bu kapsamda sinema desteği programından Arjantin, Ermenistan, Kanada, Gürcistan, Rusya, İsviçre, Ukrayna ve Türkiye olmak üzere 8 ülke faydalanabilmektedir. Sinema salonlarına destek sağlayarak, Avrupa yapımı filmler gösteren bir sinema salonları ağı oluşturmak MEDIA programı kapsamındadır ve Eurimages'ın sağladığı sinema salonları desteği; Avrupa filmlerinin dağıtımını, dolaşımını, salon sayısının artırılması, salon koşullarının iyileştirilmesi ve nihai olarak Avrupa sinema endüstrisinin genişletilmesi anlamında MEDIA programının tamamlayıcısı olarak paralel bir destek sağlamaktadır.

Sinemalarda programlamayı artırmak, ulusal olmayan Eurimages filmlerine öncelik vererek Avrupa Konseyi'ne üye devletlerin Eurimages filmlerine katılımını artırmak, uygun olan filmlerin gösteriminde çeşitliliği teşvik etmek ve sinema salonlarının tanınırlığını artırmak, katılımcılar arasında ortak girişimlere imkan veren geniş bir sinema ağı geliştirmek, katılımcıları teşvik etmek ve kadınlar tarafından yönetilen filmleri de ön plana çıkararak Eurimages programı çerçevesinde cinsiyet eşitliğini sağlamak sinema salonları için sağlanan desteğin temel amaçlarındandır.

Bir sinema salonu, bir ya da birden fazla ekrana sahip olmasından bağımsız olarak, katılımcı tarafından işletilen bir kuruluşu belirtmektedir. Desteklerden yararlanmak isteyen salonlar, gösterimin seyirciye kaliteli yapılması, seyircinin konforu, başkent, büyük şehir, üniversite şehri ya da diğer önemli şehirlerde bulunma koşullarını sağlamak zorundadır. Bununla birlikte salonların en 6 aydır işletiliyor olması, yerleşmiş bir bilet sistemine sahip olması, yılda en az 520 gösterim yapması, en az 70 izleyici kapasitesine sahip olması, son 12 ay içinde 20.000 seyirciye ulaşmış olması, teknik ekipmanlarının profesyonel standartlarda olması, ulusal yasalarla birlikte güvenlik koşullarını sağlıyor olması seçilebilmek için salonların sağlaması gereken şartlardandır. Eurimages, belirli özel koşullarda çalışan tek ekranlı sinema salonları için, bu kriterlerde istisnaları onaylayabilmektedir.

Destekten yararlanan 7 veya daha az ekrana sahip sinema salonları, yıl içindeki toplam gösterimlerinin en az %50'sini Eurimages tarafından gösterime uygun olarak belirlenen filmlere⁸, en az %25'ini Eurimages tarafından gösterime uygun olarak belirlenmiş ulusal olmayan filmlere ve en az %10'unu Eurimages destekli filmlere ayırmak zorundadır. Destekten yararlanan 8 veya daha çok ekrana sahip olan sinema salonları ise, yıl içindeki toplam gösterimlerinin en az %45'ini Eurimages tarafından gösterime uygun olarak belirlenen filmlere, en az %18'ini Eurimages tarafından gösterime uygun olarak belirlenmiş ulusal olmayan filmlere ve en az %5'ini Eurimages destekli filmlere ayırmak zorundadır. Bununla birlikte destekten yararlanan salonlar her yıl 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde, kadın ve toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında etkinlik düzenlemeli, kadın yönetmen tarafından çekilmiş bir filmin gösterimini yapmalıdır. Destek alınan dönem boyunca salonlar art arda iki haftadan fazla kapanırsa, ödenecek destek tutarı açılış yapan haftalar ile orantılı olarak hesaplanmaktadır. Arka arkaya iki yıl boyunca destek alan ve yeterli yüzdelere ulaşamayan salonlar tekrar destek alamamaktadır. Programa katılan salonlar, Eurimages tarafından desteklendiğini belirten bir ibareye yer vermek ve Eurimages/Europe Cinemas logosunu kullanmak durumundadır. Eurimages tarafından desteklenen sinema salonları, Europe Cinemas ağı ile birbirine bağlıdır ve salonların gerek birbiriyle gerekse dağıtımıcılarla olan bilgi alışverişi, koordinasyonu ve iletişimi bu şekilde sağlanmaktadır.

Eurimages, katılımcı ile Yönetim Kurulu Başkanı arasında desteğin verilmesi için koşulları belirler ve bir yıl süre için geçerli olan anlaşma yenilenebilir. Destek miktarına yönetim kurulu tarafından karar verilmekte ve ulusal olmayan uygun filmlerin gösterim sayısına göre hesaplanmaktadır. Destek alan sinema salonu, belirtilen gösterim şartlarının hepsini yerine getirmesi durumunda maksimum yıllık miktar olan 15.000 Euro'yu alabilir. Gösterim şartlarının hepsinin yerine getirilemediği durumlarda aynı şekilde, ulusal olmayan filmlerin gösterim sayısına

⁸ "Uygun Filmler", genel merkezi Eurimages'a veya Avrupa Konseyi'ne üye devletlerde bulunan bir veya daha fazla yapımcı tarafından üretilen ya da ortak yapıma dahil olan, uzun metraj, belgesel ve animasyon filmleri kapsamaktadır. Pornografik, ırkçı ve şiddeti savunan filmler, uygun filmlerin haricinde tutulmaktadır.

göre hesaplama yapılmakta ve destek miktarı belirlenmektedir. (Ulusal olmayan filmin gösterim başına 1 Euro olacak şekilde)

Türkiye’de Eurimages’ın sinema salonları desteğinden faydalanan salonlar ise şu şekildedir (Eurimages, t.y.).⁹

- Armada, Ankara
- Bahçeli Büyülü Fener, Ankara
- Büyülü Fener Kültür Merkezi, Ankara
- Kızılırmak, Ankara
- Balıkesir Cinemarine, Balıkesir
- Bodrum Cinemarine, Bodrum
- Bursa Podyum, Bursa
- Cinemaximum Forum Çamlık, Denizli
- Şehirsinema, Diyarbakır
- Cinemaximum Espark, Eskişehir
- Cinema Hayal, Fethiye Muğla
- Beyoğlu Sineması, İstanbul
- Marmara Forum, İstanbul
- Pera Sineması, İstanbul
- SineBU, İstanbul
- Cinecity Kipa, İzmir
- Kocaeli Ncity Sinemaları, Kocaeli
- Mavibahçe, İzmir
- Cinemarine Palm City, Mersin
- Samsun Piazza, Samsun
- Cinemarine Orion, Tekirdağ
- RA Cinema, Trabzon

⁹ Diğer ülkelerin Eurimages tarafından desteklenen sinema salonlarını görmek için bkz. [https://www.coe.int/en/web/eurimages/eurimages-cinemas-network#{%2229844739%22:\[4\]}](https://www.coe.int/en/web/eurimages/eurimages-cinemas-network#{%2229844739%22:[4]})

2.2. Türk Sinemasının Genel Yapısı

Osmanlı'ya 1896 yılının sonlarında saraydan, konaklardan giren sinema, aradan çok zaman geçmeden Beyoğlu'na, oradan İstanbul'un çeşitli bölgelerine ve sonunda Anadolu'ya yayılmıştır. Sinema dünyada asıl serüvenine 1895 yılında başlamış, Lumiere'in operatörleri sayesinde beş kıtaya yayılmıştır. Türkiye'ye de gelen bu Lumiere operatörlerinin çalışmaları ile ilgili bugün kesinliğe kavuşan çok az bilgi olmakla birlikte,¹⁰ halka açık ilk gösterimin Beyoğlu'nda Galatasaray'daki Sponeck Birahanesi salonunda yapıldığı bilinmektedir. 1896 yılının son aylarında¹¹ yapılan bu ilk gösterimin, Pathe şirketi temsilcisi Sigmund Weinberg tarafından yapıldığı en başta yaygın ve ortak bir kanı olmuşsa da bugün ilk gösterimin kim

¹⁰ Bu konuda bilinenlerden biri, Lumiere operatörlerinden Jamin'in sinematografi tanıtmak ve film göstermek amacıyla Mayıs 1896'da İstanbul'a geldiğidir. O sırada istibdat ile yönetilen Osmanlı topraklarına, elektrikle çalışan ve manivelası olan aygıtların gümrükten geçirilmesi sakıncılı olarak görülmekteydi. Ağır şartlara bağlanan gümrük geçişinde çoğu zaman izin çıkarılmamaktaydı. Ne olduğu bilinmeyen bir aygıt olan sinematograf ise bu bağlamda oldukça şüphe uyandırıcıydı. Jamin, sinematografını gümrükten geçirebilmek için ruhsat talebinde bulunmuş, olumlu sonuç alamayınca kendi ülkesinin sefaretine başvurmuş ve aylar süren yazışmaların ardından, Eylül ayının sonunda izin verilmiştir. Jamin İstanbul'a sinematografi halka tanıtmak amacıyla getirmiştir ancak elinde olmayan sebeplerle hedef kitlesi değişmiş ve sinematografi saraya tanıtmıştır. Ancak yine de Osmanlı yetkililerin sinematografılara karşı temkinli yaklaşımı ortadan kalkmamıştır (Özuyar, 2017: 29-30).

Aynı yıl içinde İstanbul'a gelen Lumiere operatörlerinden bir diğeri Alexandre Promio'dur. Promio da sinematografını gümrükten geçirirken Jamin'in yaşadıklarına benzer sorunlar yaşamıştır. Promio (akt. Özön, 2010: 32). anılarında bu sorunları nasıl aştığını şu sözlerle anlatmaktadır: "Türkiye'ye yaptığım geziye gelince, bu konuda, kameramı çok büyük güçlüklerle bu ülkeye sokabildiğimden başka anlatılacak pek bir şey yok. Bu sıralarda Abdülhamit Türkiye'sinde, manivelası olan her aygıt şüpheli bir eşya sayılıyordu. Türkiye'ye serbestçe girebilmek için Fransız büyükelçisini işe karıştırmak, sonra da birkaç memurun avcuna sanki yanlışlıkla konmuş birkaç kuruşu geri almayı unutmak gerekti. Böylelikle İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs ve başka yerlerde çalışabildim." Promio'nun İstanbul'da film gösterimi yaptığını dair herhangi bir bilgi mevcut değildir. Ancak anılarında da belirttiği gibi başta İstanbul olmak üzere, imparatorluğun çeşitli şehirlerinde film çekimleri yapmıştır.

Araştırmacı Behzat Üsdiken ise (Scognamiglio, 2008: 4) Lumiere kardeşlerin yazışmalarını derlediği kitabına dayanarak, Türkiye'den firma sahibi Diradour adlı birinin Lumiere'ler ile karşılıklı yazışan ilk kişi olduğunu söylemektedir. Burada yer alan bilgilere göre, Diradour ilk olarak 1895 tarihinde Lumiere kardeşlere bir mektup yazmış ayrıca Türkiye'deki bir dergide Cinematographe ile ilgili bir makale yayınlamıştır. 23 Kasım 1896 tarihinde Auguste Lumiere Diradour'a verdiği yanıtta "Türkiye'ye sinemayı tanıtan adam, Diradour" şeklinde hitap etmiştir. Behzat Üsdiken bu kaynaklar ışığında sinemayı Türkiye'ye tanıtan kişinin Weinberg ya da Theodore Vafiadis (Osmanlı dönemi fotoğrafçılarından olan Vafiadis, sinemayı ülkeye getirmek için Lumiere'lere ilk başvuranlardan biridir. Ancak Vafiadis'in bu isteği henüz sinematografin seri imalatına geçilmediği için yerine getirilememiştir) değil, Diradour olduğunu söylemektedir.

¹¹ Bu ilk halka açık gösterimin tam tarihi Türk Sinema tarihçileri tarafından yazılan çoğu kaynakta geçmemekle birlikte, hepsi 1896 yılında birleşmektedir. Ali Özuyar Sessiz Dönem Türk Sinema tarihini incelediği çalışmasında ilk gösterimin tarihini 12 Aralık 1896 şeklinde vermektedir (Özuyar, 2017: 32).

tarafından gerçekleştirildiği de tartışmalı ve dolayısıyla araştırmaların sürdürüldüğü bir konudur.¹² Nitekim Türkiye'ye sinematografi kimin getirdiği ya da ilk kim tarafından gösterimlerin yapıldığı hala muallaktır. Sponeck'te gerçekleştirilen ilk gösterimin ardından, halktan da gelen ilgiyle gösterimler şehrin İstanbul yakasındaki Fevziye Kırathanesi'nde, İstiklal Caddesi'ndeki Odeon, Tepebaşı ve Concordia Tiyatroları'nda, Pera Palas'ta, Halep Çarşısı'nda, Abdi Efendi Tiyatrosu'nda ve Yıldız Sarayı'nda devam etmiştir (Özuyar, 2017: 40-48).

Osmanlı'daki ilk sinema salonunun açılması ve salonların yaygınlaşması ise başta 29 Mart 1903 tarihli sinematograf gösterme imtiyazının ağır şartlarından dolayı gecikmiş, ilk salon 1902-1913 yılları arasında zirvede olan Pathe'nin girişimiyle 1908 yılında Tepebaşı Tiyatrosu'nun yerinde Pathe Sineması adıyla açılmıştır. Sinemanın Türkiye'deki ilk yıllarında en önemli isimlerin başında gelen Sigmund Weinberg ise kuruluşundan bir yıl sonra Osmanlı pazarına giren Pathe şirketinin ve açılan ilk sinema salonunun temsilciliğini yapmıştır. Açılan bu ilk sinema salonunu, yine Beyoğlu'ndaki Palas Sineması ve Majik Sineması, şehrin İstanbul yakasında Kemal Seden ve Şakir Seden'in 1914'te açtığı Kemal Bey ve Ali Efendi Sinemaları, Milli Sinema, Elhamra ve Opera Sinemaları gibi salonlar izlemiştir. Aynı yıllar içinde İzmir'de ilk olarak 1909 yılında açılan Kramer Sineması'nı izleyerek, Asri Sinema, Ankara Sineması, Lale Sineması, Milli Sinema, Elhamra ve Tayyare Sineması gibi salonlar açılmıştır. Bu yıllarda İstanbul dışında Selanik ve İzmir gibi birkaç şehir dışında sinema henüz tanınmamaktaydı (Onaran, 1994: 12).

Film yapım süreci ise Makedonya'da yaşayan Yanaki ve Milton kardeşlerin 1907 yılında *Grandmother Despina* (*Büyükanne Despina*, 1907) filmini çekmesiyle başlamış, yine Manaki kardeşlerin kayda aldığı birçok filmle devam etmiştir. Aynı yıllarda İstanbul'da Weinberg, kamerasını başkentteki olaylara yöneltmiş, 1908 yılında II. Abdülhamit'in Cuma selamlığı merasimlerinden birini, *Selamlık in der*

¹² Dönemin tanıklarından olan Refik Halid Karay (1939: 83), Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterimin “didon sakallı bir ressam” tarafından gerçekleştirildiğini söylemektedir. Refik Halid'in bahsettiği kişi Fransız ressam M. Henri Dalavellee'dir. Daha sonra şehrin İstanbul yakasında Fevziye Kırathanesi'ndeki gösterimleri de Henri Dalavellee'nin yaptığı söylenmektedir. Gösterilen ilk film, Paris'te Grand Cafe'de olduğu gibi L'Arrivee d'un train en gare de La Ciotat (Trenin Gara Girişi) olmuş ve Şimendifer adıyla gösterilmiştir.

Moschee Hamidie in Constantinopel (İstanbul Hamidiye Camii'nde Selamlık) adıyla anılan filmi kayda almış, aynı sene içerisinde mebus seçimlerinin kimi anlarının kayıtlarından oluşan görüntüleri filme almasıyla *Les Elections et l'ouverture du parlement a Constatinople (Seçimler ve İstanbul'da Meclisin Açılışı)* filmi ortaya çıkmış, 1911 yılında da Sultan Reşat'ın yaptığı Rumeli seyahati kayda almasıyla 16 parçadan oluşan bir film çekmiştir ve yine bir aktüalite türünde olan *Chasse â courre â Djendêrê / Kiathane (Kağthane'de Sürek Avı)* filmini 1913 yılında kayda almıştır. (Özuyar, 2017: 147-158). Weinberg film yapım çalışmalarına ve aynı zamanda film gösterimlerine devam ederken, 1915 yılında kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilmiş, yaklaşık bir sene sonra siyasal gerekçelerle görevden uzaklaştırılmıştır. Weinberg'in yerini alan onun yardımcısı Fuat Uzkınay ise bu göreve gelmesinden iki yıl kadar önce, 1914 yılında çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* ile Türk sineması açısından önemli bir isimdir. Uzkınay tarafından Osmanlı'nın I. Dünya Savaşı'na dahil olduğu sırada çekilen ve belge niteliği taşıyan bu film uzun yıllar Türk Sineması tarihinin ilk filmi olarak kabul edilmiştir. Bugün bu filmin var olup olmadığına dair kuşklar sürmektedir ¹³ ve Manaki kardeşlerin çektiği filmlere dair belgelerin bulunması da göz önüne alındığında *Ayatefanosta'ki Rus Abidesinin Yıkılışı*'nı Türk Sineması'nın ilk filmi şeklinde kabul etmek doğru değildir. Ancak bu film hiç çekilmemiş olsa dahi, Fuat Uzkınay, Weinberg'in 1916 yılında

¹³ Ayastefanosta'ki Rus Abidesinin Yıkılışı filminden ilk kez Rakım Çalapala, Yerli Film Yapımlar Cemiyeti için hazırlamış olduğu *Filmlerimiz* (1946) adlı kitapçıkta bahsetmiştir. Çalapala bu kitapçıkta Fuat Uzkınay'dan ilk Türk sinema operatörü olarak bahsetmiş ve çektiği ilk filmin de I. Dünya Savaşı'nın başladığı ilk yılda dinamitle uçurulan abidenin yıkılmasına ait bir aktüalite filmi olduğunu belirtmiştir. Ardından Nurullah Tilgen 1954 yılında Fuat Uzkınay'la yaptığı bir röportajdan sonra kaleme aldığı yazıda, Ayastefanos için "işte bizdeki ilk aktüalite filmi budur" demiş (Özuyar, 2017: 175), daha sonra Nijat Özön 1962 yılında yayımlanan kitabında filmi ilk Türk filmi olarak kabul etmiş ve filmin çekildiği tarihi de Türk Sineması'nın başlangıcı olarak almış (Özön, 2010: 50-51), daha sonra 1970'de yazdığı İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay adlı kitabında ise bu filmin o güne kadar bulunamadığından kaybolmuş olabileceği ihtimali üzerinde durmuştur. Konuyla ilgili olarak Burçak Evren 1984 yılında "İlk Türk Film Üzerine Kuşklar" başlığıyla kapsamlı bir yazı yazmış (Gelişim Sinema, Kasım 1984: 6-9) ve nihayetinde 1991 yılında Metin Erksan'ın 1914'ten önce çekilen filmlere dikkat çekmesiyle, çekilen ilk Türk filminin Ayastefanos olup olmadığı tartışılmaya başlamıştır. Son olarak İ. Arda Odabaşı (2018: 93-104), filmle ilgili birincil kaynaklara dayanarak yaptığı araştırmada, Ayastefanos filminin Kasım 1914'te çekildiğini, filmin operatörünün (veya iki operatöründen birinin) Fuat Uzkınay olduğunu ve filmin Aralık 1914'te Ali Efendi sinemasında gösterime girdiğini ortaya koymuştur.

başlamış olduğu ilk konulu film olan *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nı 1918 yılında tamamlayan kişi olarak Türk uyruklu ilk sinemacıdır.

Bu dönemin dikkat çeken diğer ismi Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adına film çeken (Pençe, 1917; Casus, 1917) Sedat Simavi'dir. Simavi'nin ardından devreye tiyatroculardan Ahmet Fehim (Mürebbiye; Binnaz, 1919), Şadi Karagözoğlu (Bican Efendi Vekilharç; Bican Efendi Dizisi, 1912) ve Muhsin Ertuğrul'un girmesiyle Türk Sineması'nda "Tiyatrocular" şeklinde değerlendirilecek bir dönem aralanmış olur. Türkiye'nin sinemayla tanıştığı bu ilk dönemde, film yapım işine girenler tiyatro, edebiyat gibi başka alanların öncülerinden faydalanarak diğer sanatların geleneğini sürdürmüşler, bu durum Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girişiyle birlikte daha da netlik kazanmıştır. Filmlerin tiyatroya bir havada çekildiği, oyuncu kadrosunu tiyatro sanatçılarından oluşturduğu, birbirinin tekrarı niteliğinde filmlerin çekildiği ve Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olarak var olduğu yaklaşık 20 yılı aşan bu dönem, Türk sinema endüstrisinin tek bir sanatçı elinde tekelleştiği bir dönem olarak dünyanın başka hiçbir sinemasında görülmeeyen bir durumdur. (Teksoy, 2017: 21-22) Rekin Teksoy gibi bu dönemi tekelleşme olarak değerlendirmeyen araştırmacılar olduğu gibi bugün pek çok sinemacı bu dönemi Türk Sinema endüstrisindeki pek çok eksikliğin ve gecikmenin nedeni olduğu noktasında birleşmektedir. Bu dönem içinde oyuncuların tiyatro sanatçılarından seçilmesi Türkiye'de sinema oyunculuğunun gelişmesinin önüne set çekmiş, daha da önemlisi başka bir yönetmene şans verilmemesi, teknik elemanların sınırlı oluşu ve yeni kişilerin yetiştirilmemesi (bu dönemde çekilen filmlerin tek değişmez kameranı Cezmi Ar'dır), sinema anlayışıyla hareket edilmemesi hem içerik hem biçim bakımından Türk Sineması'nı bir kısır döngüye sokmuş ve Türk sinemasının gelişimi açısından gerçekten de olumsuz etkiler bırakmıştır (Abisel, 2005: 70). Alim Şerif Onaran'a göre bu dönemin olumlu niteliği Muhsin Ertuğrul sinemasının bir aşamayı oluşturması (Onaran, 2013: 25), Özön'ün ifadesiyle sonrakilere kötü örnek bıraksa da en azından Türkiye'de sinema yapılabileceğini göstermiş olmasıdır (Özön, 2010: 119). Bu dönemde Nazım Hikmet Ran tarafından çekilen ve hem teknik hem de oyuncu kadrosuyla *Güneşe Doğru* (1937) filmi farklı bir girişim olarak değerlendirilebilse de (Abisel, 2005: 27) umulan başarıyı yakalayamadığı için devamı gelmemiştir.

1896-1938 yılları arasında Türkiye’de sinemanın görünümü genel hatlarıyla bu şekildeyken, 1939’a gelindiğinde “Geçiş Dönemi” şeklinde adlandırılan sürece girilmiştir. 1952’ye kadar süren ve tiyatrocular ile sinemacılar arasında köprü niteliğinde olan bu dönemde Muhsin Ertuğrul’un yanında, onun yöntemlerini uygulayan tiyatro kökenli rejisörler ile tiyatro dışından gelen ve Batı’da sinema ile ilgili eğitim almış farklı yönetmenler faaliyet göstermiştir. Geçiş Döneminde Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon ve Orhan M. Arıburnu Batı’dan gelen ve farklı deneler yapmaya çalışan yönetmenler grubunu oluştururken, öte yanda Şehir Tiyatrosu oyuncularıyla üç film çeken Adolf Körner, tiyatro kökenli olmamalarına rağmen çektikleri filmlerde tiyatro kalıplarını devam ettiren Vedat Örfi Bengü ile Seyfi Havaeri ve Muhsin Ertuğrul’un yanında yetişen Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hadi Hün, Kani S. Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü, Cahie Sonku gibi yönetmenler bulunmaktadır. Tiyatrocuların sinema endüstrisini elinde tuttuğu bir ortam, dönem içinde seyircinin de ilgi gösterdiği Mısır filmleri salgını, II. Dünya Savaşı ve sansürün ağır şartları geçiş döneminde tiyatrocuların farklı eğilimde olan rejisörleri olumsuz etkilemiş, tüm bunlardan dolayı başarılı filmler çekememişlerdir (Özön, 2010: 150). Muhsin Ertuğrul’un Türk Sineması’nı şartlandıran mutlak hâkimiyeti (Scognamillo, 2010: 106) geçiş döneminde bazı yönetmenlerin yeni denemeleri haricinde devam ettiği için, bu dönem tiyatrocular döneminden bir kopuş olarak değerlendirilememektedir. Ancak bu dönemde rejisörlerinden bazılarının bağımsız çalışmaları ve yeni ortaklıklar kurmaları hem piyasayı elinde tutanların üstünlüğünü sarsmış hem de tiyatro dışındakilerin sinemayı daha da başarılı yapabileceklerini göstererek film yapmak isteyenlere cesaret vermiştir. Geçiş çağındaki yönetmenlerin çoğu 1950’lerden sonra zamanını doldurmuş, kalan bir kısmı da (dönemlerinde her ne kadar zamanın tiyatro kökenli sanatçılarının etkisi altında kalsalar da, 1950’den sonra gelen sinemacıların anlayışlarına daha yakın olduklarından) zamanın etkin sinema anlayışıyla üretim yapmaya devam etmişler ki böylece tiyatrocular piyasadaki üstünlüklerini tamamen kaybetmişlerdir (Onaran, 2013: 51; Özön, 2010: 151).

1950 ile 1960 dönemini kapsayan ve “Sinemacılar” şeklinde adlandırılan dönem ise, 1949’da Ömer Lütfi Akad ve Orhan Murat Arıburnu, 1952’de Metin

Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Muharrem Gürses, 1954'te Osman F. Seden'in sinemaya girdiği ve bu sinemacıların üretimleriyle Türkiye'de sinema yapmanın başlangıcı sayıldığı yıllardır. Bu nitelemenin sebebi, bu dönemde film çeken yönetmenlerin bir sinema dili kurma çabalarıdır. Sinema sanatı ülkeye çok erken girmiş ve hatta film çekimine yine erken yıllarda başlanmış olmasına rağmen -film yapımında rol alan etkin aktörler ve endüstrinin şartlarıyla- bu avantaj bir türlü fırsata çevrilememiş, sinema adına gerçek anlamda bir atılım yapılamamış, aksine çok uzun yıllar tiyatronun gölgesinde bırakılmış ve bu gecikmenin olumsuz etkilerini fazlasıyla yaşamıştır. Bu dönemin faal yönetmenleri bu gecikmeyi en azından kapatmaya çalıştıkları ve tiyatroculardan kesin bir kopuşla birlikte gerçek anlamda bir sinema dili için çabalamışlardır. Nijat Özön (2010: 194) 1950-1960 dönemini "Türk Sineması'nın en önemli çağı" olarak göstermekte¹⁴, Scognamillo ise aslında 1940-1948 ile 1949 ve sonrası arasında kayda değer bir ayrım olmadığını belirtmekte, bu yıllarda Türk sinemasının ilk gerçek ürünleri ortaya çıkmışsa da, biçim ve anlatımdaki bilinçlenmeyle birlikte 1960'lı yılları sinema yapmanın asıl başlangıcı olarak göstermektedir (Scognamillo, 2010: 106):

"Muhsin Ertuğrul'u izleyen, geleneksel ayrıma göre geçiş ve sinemacılar diye ayrılan dönemlerde iyi ve kötü, olumlu ve olumsuz, bilinçli ve bilinçsiz, gerçek yapım ve fırsat düşkünlüğü iç içe geçtiği için ayrımlar çok keskin değildir. O dönemdeki asıl sorun, belirli zorlanmalar yüzünden (yabancı film yokluğu ve/ya yabancı film bolluğu, vergi indirimi vb.) salt sinema yapmak değil, Türk filmlerine susamış olan izleyicilere film yetiştirebilmektir."

Bir ihtilalle başlayan 1960 dönemi ise, Sinemacılar döneminin ikinci bölümünü de başlatmış, en azından bir süre için Türk Sineması'na yeni bir soluk getirmiş, daha önce tabu sayılan konular ilk kez ele alınabilmiştir. Fakat maalesef bu durum uzun sürmemiş, bir süre sonra 1939'un sansür tüzüğü eski katılığıyla uygulamaya sokulmuştur. Bu dönemden itibaren çeşitli siyasal ve sosyal olaylar değişimle devam ederken, sinemamız da gittikçe dönüşmüş, büyümüş ve büyüdükçe çeşitli zorluklarla karşılaşmıştır. Sinemadan yeni sanatçılar, yapımcılar, amatörler, hala adı anılan ya da

¹⁴ Özön bu nitelemeyi "1962" yılında kaleme aldığı Türk Sineması Tarihi adlı kitabında yapmıştır.

unutulup giden pek çok isim gelip geçmiş, birçok filme imza atılmıştır. Bu süreçte dış ülkelerle ilişkiler de gelişmiş, sınırlı da olsa Türk filmleri uluslararası festivallere katılmaya başlamış, ödüller kazanmıştır. Sinemaya yön vermek isteyen, sinema kültürünü, bilimini ve öğretimini yaymayı amaç edinen kurumlar bu dönemde ortaya çıkmış, devlet de zaman zaman sinemanın varlığını hisseder gibi olmuştur.

1960'lı yılların ortasında Türk Sineması'nın genel görünümü şu şekildedir: Tiyatrocular üstünlüğünü tamamen yitirmiş, önceki on yılda sinema dilini oluşturma çabaları ilk sonuçlarını vermeye başlamıştır. Yıllık film sayısı, seyirci sayısı, sinema salonu sayısı, yapımevi sayısı -hepsi aynı oranda olmamakla birlikte- sürekli bir artış içindedir. Bu artışa paralel olarak sinema endüstrisinde çalışanların sayısı da artmış, kalabalık bir sinema kadrosu ortaya çıkmıştır (Özön, 1968: 33). Türk Sineması'nın en üretken olduğu yıllar olan ve 70'li yılların ilk yarısına kadar süren bu dönem Yeşilçam olarak anılmaktadır. Ticari odaklı popüler bir sinema anlayışına sahip olan Yeşilçam Sineması, 1960'larda seyirciyle ilişki bağlamında da tam anlamıyla hüküm sürerken, bir yandan toplumsal gerçekçi, halk sineması ve ulusal sinema gibi oluşumlar da temellendirilmekteydi. (bir önceki paragrafın son cümlesi de aynı şeyi söylüyor. Bunların yanı sıra 60'lı yıllar Atilla Tokatlı'nın *Denize İnen Sokak* (1960), Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965), Alp Zeki Heper'in *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966) gibi örneklerle Türk Sineması'nda sanat sinemasının da ilk örneklerinin verildiği yıllar olmuştur. Fakat ne var ki bu farklı denemeler ağır sansürlere maruz kalmış, 60'lı yılların sinema ortamında anlaşılamamış, endüstri, konvansiyonel dışında kalan bu türü desteklememiştir. 60'lı yıllar Türkiye'de film yapımcılığının temellendirilmesi için ciddi anlamda önemli fırsatlar sunmuş, öyle ki 1960 yılında 68 olan yıllık film üretim sayısı 1969 yılında 229'a kadar çıkmış (Scognamillo, 2010: 160), fakat sinemadan elde edilen gelirler tekrar sinema alanına yatırılmadığı, başka bir anlatımla endüstrinin işleyişindeki aksaklıklar nedeniyle bu fırsat değerlendirilememiştir.

Şükran Kuyucak'ın ifadesiyle "Karşıtlıklar Dönemi" olan 70'lerin sinemasına gelindiğinde, bu dönemde bir yandan Yılmaz Güney ve Güney'in izindeki "Genç Sinemacılar", toplumsal gerçekçi anlayışla film üretimi yaparken, diğer yandan ulusal

alandayayınına başlayan televizyon nedeniyle kadın ve çocuk izleyicisini kaybeden sinema, piyasa şartlarına uyarak seks filmleri üretmeye başlamıştır (Kuyucak Esen, 2010: 133-135). 1970'lerin ortalarına gelindiğinde film yapım maliyetlerinin artması, ülkedeki döviz sıkıntısı nedeniyle yaşanan ham film darlığıyla sinema endüstrisi baş edememiş, bu krizin etkisiyle piyasa ucuz ve yabancı seks filmleriyle dolmuştur. 70'lerin kriz ortamında olumsuz etkilenen küçük firmalar, varlıklarını devam ettirmek için ticari kaygılarla, çok ucuza mal olan yerli karate ve seks filmlerinin yapımına yönelmişlerdir. Bu türdeki yabancı ve yerli filmlerin seyirci çekmesi, bu nitelikteki filmlerin yapım sayısını arttırmıştır. Seks filmleri furyası, ülkeye giren televizyon ve video sistemi, bilet fiyatlarının yüksekliği gibi sinemayı olumsuz etkileyecek olumsuz sebeplerin peş peşe geldiği 70'lerin sonunda seyirci artık sinemadan çekilmiş, önce Anadolu'daki sonra da kent merkezlerindeki sinema salonları tek tek kapanmaya başlamıştır (Abisel, 2005: 113-115).

1980 yılına gelindiğinde Türk Sineması'nda bir yanda sinema seyircisini düşünerek üretim yapan firmalar, bir yanda video piyasasına ayak uydurmuş ve bu piyasa için üretim yapan firmalar, öte yanda Yeşilçam'ın kalıplarından sıyrılan ve "Yeni Kuşak" şeklinde adlandırılan sinemacılar mevcuttur. 70'lerin getirdiği kriz aşılamamış, çoğu sinema salonu kapanmış, kapanmayan salonlar da yabancı sermaye mevzuatının sağladığı kolaylıkla Amerikan dağıtım şirketlerinin tekeline girmiş ve 12 Eylül sonrası yasaklanan seks furyası filmleri bitmiş olsa da seyirci sayısı gözle görülür bir şekilde düşmeye devam etmiştir. Öte yandan 1980 askeri darbesi sonrasında yaşanan bunalımlı günlerin psikolojisi sinemaya da yansımış, bir yanda arabesk furyası patlak verirken diğer yanda bireyselleşen, seyircinin yabancı olduğu kapalı bir dil kullanan anlatımlar tercih edilmiş, 1986 yılından itibaren yeni yasa sayesinde eleştirel siyasi film örnekleri görülmeye başlamıştır. 23 Ocak 1986 tarihli ilk sinema yasası olan bu yasa ile 1939'dan bu tarihe kadar uygulanan sansür tüzüğü kaldırılmış, böylelikle iki aşamalı sansür isteğe bağlı hale gelmiştir ki bu olay seksenlerde sinema adına en büyük başarıdır (Kuyucak Esen, 2012: 33).

Kriz içinde geçen 70'li ve 80'li yılların ardından gelen 1990'lardan itibaren, Türk Sineması yeni anlatım arayışlarına girmiş, bu dönemde pek çok yeni sinemacı ilk

filmlerini çekmeye başlamış, piyasa şartlarında devam edebilenlerin sayısı çok az olmuştur. Türk Sineması'nın yeniden oluşum sürecini yaşadığı bu yıllarda, Yeni Türk Sineması'nın temel eksenini, ilk filmlerini çeken bu yönetmenler oluşturmuştur. Diğer taraftan yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecinde etkin olduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncu kadrosuna sahip, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı ödüllerle adından söz ettiren bu sanat sinemasının yanında; büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım ve gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir popüler sinema kanadı öne çıkmaya başlamıştır. Yeni Türk Sineması'nın popüler kanadını Yavuz Turgul'un 1996 yapımı *Eşkîya*'sına¹⁵, sanat sineması kanadını ise, yine 1996 yılında çekilen, "Türk Sineması'nda daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu bir üslubun habercisi" olan Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata*'sına götürmek mümkündür.¹⁶ İlerleyen yıllar benzer yaklaşımda olan *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi filmlerle devam etmiş, 2000'li yıllarda başka genç yönetmenlerin benzer anlatım diline sahip filmlerinin ortaya çıkmasıyla Türkiye'de kendini daha güçlü hissettirmeye başlamıştır (Suner, 2015: 33-37).

Türk Sineması'nda 1990'lı yıllarda temelleri atılan popüler ve sanat sinemasının örnekleri 2000'li yıllar boyunca sürmüş, bu iki eğilimin etkileri tam anlamıyla bu dönemde görünmeye başlamıştır. Bu yıllarla birlikte daha çok ses getiren genç yönetmenler kuşağı ile 2000'li yıllar Türk Sineması'nın niceliksel anlamda yükselişin yaşandığı yıllar olmuştur. Bu dönemde başta komedi olmak üzere,

¹⁵ 1996 yılında tüm rekorları kırarak 2.5 milyon bilet sattıran *Eşkîya*, Atilla Dorsay'ın ifadesiyle "çemberin kırılmaya başladığının" göstergesidir. Türk filmlerinin ters talihini döndüren *Eşkîya*, ileriki yıllarda seyirci ile yeniden buluşmanın habercisidir (Dorsay, 2004: 14).

¹⁶ Yine de Yeni Türk sinemasının dönemsel çerçevesini bir noktadan başlatma gerekliliği, sinema tarihi içindeki sürekliliği görmezden gelme riskini taşımaktadır. Yeni diye adlandırılan sinemanın (hem popüler hem de sanat kanadı) ilk seslerini bir önceki dönem çekilen Ömer Kavur'un *Amansız Yol* (1985), *Anayurt Otel*i (1987), *Gece Yolculuğu* (1987); Orhan Oğuz'un *Her Şeye Rağmen* (1987); Nesli Çölgeçen'in *Züğürt Ağa* (1985) filmlerinde bulmak mümkündür (Suner, 2015: 42).

çoğunlukla melodram, korku, tarih gibi temalara yönelen popüler/ticari sinema anlatılarıyla birlikte Türk sineması seyircisiyle barışmış, bu anlamda Hollywood sinemasının gişe hakimiyetini kırmayı başarmış ve özellikle 2000’li yılların ortalarında, hem üretim hem de seyirci anlamında yakaladığı ivmeyi istikrarlı bir şekilde sürdürmeye devam etmiştir. Yeni anlatım imkânlarını benimseyen ve bu doğrultuda -çok genel anlamda- bireysellik, varoluş, kimlik gibi temaların öne çıktığı sanat sineması alanında ise pek çok yeni yönetmen ilk denemelerini yapmış, özellikle uluslararası fonlarla birlikte Batı’da görünür olmaya başlayan bir Türk Sineması’ndan söz edilebilir olmuş, bu anlamda festival filmi/gişe filmi ayrımının derinleşmesi de bu yıllarla birlikte gerçekleşmiştir.

2.3. Türk Sinemasında Yapım(cılık)

Türkiye’ye sinemanın girdiği 1896 ve onu izleyen ilk birkaç on yıl, halkın sinemayla tanıştığı, sinema salonlarının açıldığı, gösterimlerin yapıldığı, ilk film denemelerinin yapıldığı bir dönemdir. Bu süreçte Enver Paşa tarafından Alman Ordusu’nun savaş propagandası yapmak amacıyla kurduğu Ordu Film Dairesi’nin model alınarak kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD), Türkiye’de sinemanın ilk kurumlaşmasıdır (Odabaş, 2006: 206). MOSD’un temel amacı askeri harekâtları, çalışmaları, silah eğitimlerini ve manevraları filme çekmekti ve bu amaçla 1918 yılına dek pek çok belge filme imza atmıştı. Öte yandan bu ilk dönemde, 1915 yılında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tarafından sinema adına belge filmler ve Sedat Simavi ile ilk konulu filmler çekilmiş, işgal döneminde hem MOSD hem de Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tasfiye edildiğinde ise tüm sinema malzemeleri Malûl Gaziler Cemiyeti’ne devredilmiştir. Cemiyet bir süre film yapımına devam etmiş, savaş yıllarında TBMM Orduları bünyesinde bir başka sinema kuruluşu olan Ordu Film Alma Dairesi (OFAD) oluşturulunca sinema malzemeleri cemiyetten devralınmış, OFAD film çekme işini kendi üzerine almıştır (Odabaş, 2006: 208).

1922 yılına gelindiğinde yerli film sayısı 15’dir (Tunç, 2006: 12). Savaş belgeselleriyle işe başlayan, daha sonra konulu filmlere geçen Türk Sineması, ordu dışında kurulan ilk özel yapımevi Kemal Film’in kurulmasıyla (1922) sivilleşip halkın

arasına karışmıştır (Kuyucak Esen, 1996: 26). Kemal Film, Kurtuluş Savaşı'na ait 28 adet haber filmi çekmiş, konulu filmlere geçişi ise Muhsin Ertuğrul ile birlikte olmuştur (Tunç, 2006: 12). Kemal Film'in çalışmaları iki yıl sürmüş ve yapımcılık alanından uzun bir süre çekilmişler, dört yıl sonra Muhsin Ertuğrul'un girişimiyle ikinci özel yapımevi olan İpek Film kurulmuş; o da 1940 yılına kadar yapımcılık işini tek başlarına sürdürmüştür (Scognamillo, 2010: 74).

Türkiye'nin sinemayla tanıştığı yaklaşık kırk yılı kapsayan bu ilk dönemde sinema demek, sinema salonunu işletmek ya da yurt dışından film ithal etmek anlamına gelmiştir. İyi para getiren yabancı filmler karşısında yerli filmler riskli görülmüş ve yerli yapımların karşısında salonlar yabancı filmlerle dolup taşmıştır (Scognamillo, 2010: 76). Yerli filmler ve yabancı filmler arasındaki bu dengesizlik sonraki yıllarda da devam etmiş, yetersiz imkânlarla inşa edilmeye çalışılan yerli sinemacılık, yabancı filmlerle ne nitelik ne de nicelik yönünden yarışabilecek bir düzeye ulaşamamıştır (Abisel, 2005: 20). 1928-1938 yılları arasında pazara yabancı filmler hâkimdir -ki bu pazar başta İstanbul olmak üzere, birkaç büyük kentle sınırlıdır-, yeterli yatırım gücüne sahip olmayan tek bir yapım şirketinin yanı sıra kısıtlı insan gücüne sahiptir (Abisel, 2005: 22).

1940'lı yıllarda yerli film yapımcılığından ziyade film ithalatının kârlı bir alan haline gelmesiyle Ha-Ka Film, Ses Film, Atlas Film, Lale Film gibi yapımevleri endüstriye dahil olmuştur. Bu dönemde savaşın etkisiyle film ithalatı Avrupa'dan Mısır'a kaymış ve Amerikan filmleriyle birlikte ülkeye girmiştir. Nitekim seyirciden ilgi gören Mısır filmleri Türk sinemasında şarkılı-türkölü filmleri başlatmış, 1938-1948 yılları arasında sayısı net olmamakla birlikte çok sayıda ithal edilen Mısır filmine karşılık 37 adet yerli film üretilmiş, bu filmlerin çoğunda da Mısır filmlerinin etkisi görülmüştür (Erkılıç, 2003: 49). 1948 yılında ise belediye kanunlarında yapılan değişiklikle, eğlence resmi yabancı filmlerden gayrisafi hasılatın %70'i, yerli filmlerde %2'i olacak şekilde kabul edilmiş, böylece yerli film yapımı kâr getirebilen bir endüstri alanına dönüşmüş, dolayısıyla yerli film yapımına yönelim ciddi şekilde artmaya başlamıştır. Öte yandan 1940'lı yılların sonunda Türkiye'de 60 şehirde 125'i daimi, 50'si yazlık olmak üzere toplam 180 adet sinema salonu bulunmakta ve İpek,

Ses ve Ha-Ka Film olmak üzere 3 yapımevi yerli film üretimi yapmaktadır (Tunç 2006: 27).

1948 yılında yapılan vergi indirimi sayesinde 1950 sonrasında sürekli artan yapımevi, film ve seyirci sayısı mevcuttur. 1950-1959 yılları arasında -çoğu uzun ömürlü olmamışsa da- toplam 126 şirket kurulmuştur. Yeni yapımcılar arasında alana başka sektörlerden sermaye sokanlar bulunmakla birlikte, sinemanın kendi sermayesini oluşturabileceğini düşünenler de mevcut, hatta çoğunluktadır. Sinemanın kendi sermayesini üretme fikri, yapımcılar arasında ortaklıklara yönelim oluşturmuş (Erkılıç, 2003: 68) ve sonuç olarak 50'li yıllarda çekilen 565 filmin 363'ünü ortak yapımlar oluşturmuştur (Özön, 2010: 233). Diğer yandan Türk sineması ile anılan bono ve amortisman¹⁷ sistemi de 1950'li yılların ortalarında, film yapım sayısının artmasına bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

1960 ve 70'lerin ilk yılları, Türk sinemasının en parlak dönemlerinden biri olmuş, yerli filmlere gösterilen yoğun ilgiyle Anadolu'da çok sayıda sinema salonu açılmış, artan seyirci sayısına paralel olarak koltuk kapasiteleri de artmıştır. 1960-1969 yılları arasında toplam 1678 tane film çekilmiş, öyle ki 1966 yılında Türkiye film yapımı yönünden dünyada Japonya, Hindistan ve Hong Kong'tan sonra dördüncü sırada yer almıştır (Özön, 198: 368). Bu süreçte film dağıtımı etkisini uzun süre hissettirecek bir oluşumla; bölgesel etkinliğe sahip işletmeciler yoluyla yapılmış, Anadolu; Adana, İzmir, Ankara, Samsun, Marmara, Zonguldak ve İstanbul olmak üzere işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılmıştır. Bu sisteme göre bölge işletmecileri yapımcılarla görüşmek üzere ilkbahar aylarında İstanbul'a gelir ve o yıl

¹⁷ Bu yıllarda ortalama üretim 50 filmin üzerinde çıkmış ve yapımcılar içine düştükleri finansman sorununu çalışanlarına vadeli ticaret senetleriyle ödeme yoluna gitmişlerdir. Bono alan oyuncu ya da çalışanlar genelde aldıkları bu senetleri küçük bir farkla serbest piyasada kırdırarak paraya çevirmişlerdir. Sinemada az paraya iş yapmayı yerleştiren bonolar, 1960'lı yılların bölge işletmeciliği sisteminde hemen hemen tüm sektöre hakim olan bir ödeme biçimi halini almıştır. Amortisman sistemi ise verginin ödeme şekli için kullanılmaktadır. Bu sistemde bir filmin kendisini 5 yıl içinde amorti edeceği varsayılır. Yıllara göre kazanç yüzdeleri birinci yıl %60, ikinci yıl %20, üçüncü yıl %10, 4. ve 5. yıl ise %5 olarak hesaplanır, filmlerin gelirinden amortisman payları ayrılıp vergileri peşin olarak ödenir. Filmin maliyetini çıkarmadan vergisinin ödenmesi yapımcının zarar etmesine sebep olmuş ve yapımcılar bu zararı karşılamak için bir çözüm bulmuşlardır. Bu çözüme göre yılsonunda bir film yapılır ve bu filmin maliyeti o yıl için ödenmesi gereken vergiden daha fazla çıkartılır, sonuçta yıl sonunda zarar gösterilerek vergi ödenmezdi. Yıl sonunda yapılan bu filme "amortisman filmi" denilmekteydi (Erkılıç, 2003: 80).

kaç adet ve hangi türden film yapılacağına, bu filmlerde hangi oyuncuların rol alacağına belirlenmesinde büyük rol oynardı. Büyük yapım firmalarının film listeleri hali hazırda filmleri iyi iş yapan yönetmen ve yıldız oyuncuları kapsadığı için işletmeciler ile kolaylıkla anlaşabiliyorlardı. Dolayısıyla bölge işletmecilerinin en belirleyici oldukları durum küçük firmalarla olan anlaşmalarında ortaya çıkmaktaydı. Yılda ancak bir ya da iki film yapabilen bu firmalar, işletmecilerden avans almadan bir filmin yapımına başlayamadıkları için tümüyle işletmecilerin isteklerine bağımlıydılar. Pek çok filmin konusu ve oyuncuları, o filmin hangi bölgelere satılacağına ve hangisinden daha yüksek avans alındığına göre değişmekteydi. Hatta öyle ki senaryonun yazımında neredeyse matematiksel yöntemlerle, her bölgenin beklentilerine uygun sahneler avanslar oranında yerleştirilmekteydi.¹⁸ İşletmecinin vereceği avans, önceki örneklerden yola çıkarak hesaplanmakta, işletmeciyle yapımcı %40 ile %60 arasında değişen bir komisyon üzerinde anlaşma yapmaktaydı. Bu yüzde, filmin tahmini hasılatından salon sahiplerinin payı çıkarıldıktan sonra işletmeciye kalacağı varsayılan payı gösteriyor, bu tahmini rakam yapımcıya verilecek avans miktarını belirlemekteydi. Film ülke çapında çok büyük gişe yapmadığı takdirde, hasılatları, vergileri, payları vb. hesaplamak, avans borcunun ödenip ödenmediğini takip etmek yapımcı için çok mümkün değildi ve bu nedenle film gösterimini tamamladıktan sonra işletmecinin kendi payından yapımcıya verdiği avansı düşüp, kalanın belli bir yüzdesini yine yapımcıya ödeme durumu çoğu zaman söz konusu olmuyordu (Abisel, 2005: 106-107). Nijat Özön (1985: 368) bu yılların aksaklıklarını şu sözlerle anlatmaktadır:

“Ne var ki bu sürekli, baş döndürücü artış, güçsüz temeller üzerinde yükselen Türk sinema işleyimi için giderek taşınması güç bir yük oldu. Aynı zamanda işleyimde çok yönlü bir tıkanıklığa yol açtı. Bu yük ve tıkanıklık hem işlikler, hem sinemacı kadrosu, hem de sinema salonları yönünden ortaya çıktı. Bu durumda bir yandan işlikler, kapasitelerinin kaldıramayacağı sayıda filmi işlemek zorunda kaldı. Bir yandan sinemacılar kadrosu, güçlerini, sayılarının, yeteneklerinin kaldıramayacağı sayıda fümeye bölmek zorunda kaldılar. Bir yandan da sinema salonlarının sayısında, film sayısının artışıyla orantılı bir gelişme olmadığından bir tıkanıklık oldu. Artan yabancı filmlerin sözlendirilmesinin yanında, işlikler, yılda 200’ü aşan yerli filmi işleyebilmek

¹⁸ Bölgelere göre kullanılan yerleşik belli kalıplar vardı. Örneğin Samsun bölgesi dinsel motiflerin ağır bastığı, fedakârlık ve iman örneklerinin ağır bastığı filmlere daha meyilliysen, Adana bölgesinin talebi kavgaya içeren sahnelerdi (Abisel, 2005: 107).

için, elli filme bile yeterli olmayan olanaklarını zorladılar. Bunun sonunda, yıkanması, kurgulanması, seslendirilmesi, yazılanması, çoğaltımı, vb. birbirinden baştan savma olan filmler piyasaya sürüldü. Yılda ancak 50 kadar yerli filmin yapımına yetebilecek işlik, işlemelik, uygulamalı donatım, uygulaman, sanatçı kadrosu, bunun dört katına yükselen yapım çalışmasına koşuldu. Yılda yirmi filmde oynayan oyuncuların, yılda iki düzine oyunluk yazan oyunluk yazarlarının, yılda bir düzine film çeviren yönetmenlerin ortaya çıktığı görüldü. Dolayısıyla filmlerin niteliğinde de buna koşut olarak hızlı bir düşüşle karşılaşıldı.

Nitekim çok film üretmek demek sağlam temeller üzerine kurulmuş bir endüstrinin işareti değildir ve Türk Sineması'nın o yıllarda işler gibi gözüken bu sağlıksız sistemi (çek, bono, bölge işletmeciliği) ilerleyen yıllarda tam anlamıyla çökmüştür. Endüstrinin temellerinin kurulabilmesi açısından sağlam fırsatlar sunan bu dönem, yapımcıların sinemayı kısa vadeli kâr alanı olarak görmesi, kazanılanların hızla tüketilmesi ve sinema dışı alanlara aktarılması, gerekli örgütlenme ve altyapı eksikliği gibi birçok sebeple değerlendirilmemiş ve Türk sinema endüstrisi bunların eksikliğini ileriki yılların kriz yıllarında fazlasıyla hissetmiştir (Abisel, 2005: 105).

1970'li yıllara gelindiğinde siyah/beyazdan renkli filme geçişle film yapım maliyetlerinin yükselmesi, ülke ekonomisinde yaşanan dengesizlikler, sektörde yaşanan film enflasyonu ile Türk Sineması uzun yıllar içinden çıkamayacağı kriz yıllarına giriş yapmıştır. Bölge işletmecilerine ve yıldız oyunculara dayanan sistem çökmüş, 70'li yılların ortasında günü kurtarmak isteyen yapımcılar ucuz maliyetli karate ve seks filmlerine yönelmiş, seyirci sayıları hızlı bir şekilde düşüşe geçmiş ve salonlar tek tek kapanmaya başlamıştır. Bu yılların sonlarında yaşanan döviz krizi ve televizyon etkisi ile endüstri tam anlamıyla bunalıma girmiştir.

1980'lere ciddi bir para sıkıntısı ile giriş yapan yapımcıların bir kısmı çareyi filmlerinin video haklarını satmakta bulmuş, böylece bir süre ayakta kalabilmişlerdir. O yıllarda popüler hale gelen video sistemi kısa süre içinde satın almadan video pazarı için film üretimine dönüşmüş, hatta yeni yapım şirketleri kurulmuştur. Ancak bu firmaların çoğu ortaya çıkan fırsatı değerlendirmek isteyen, ucuza mal olan filmlerle çok para kazanmayı hedeflemiş şirketlerdir (Abisel, 2005: 121). Video sistemi, şirketlerin iflas etmesini geciktirmiş olsa da, zaten kaybedilmiş denebilecek seyirciyi

sinemadan daha da uzaklaştıran ve varlığını sürdürmeyi başarabilen sinema salonlarını oldukça olumsuz etkilemiştir. Video sistemi nakit para girişiyle belli bir oranda yerli film yapan firmalarda bir canlanmayı sağlamış olsa da bu durum çok uzun sürmemiş, 1986'nın sonlarında birbirinin tekrarı olan, düşük ses ve görüntü kalitesine sahip bu filmlere seyircinin ilgisi azalmış ve buna bağlı olarak video dağıtımçıları yapımcılara avans vermeyi yavaş yavaş kesmişlerdir (Abisel, 2005: 124). Sonuç olarak 70'li yıllarda baş gösteren kriz 80'li yıllarda artarak devam etmiş, 1980'de 941 olan salon sayısı, 1989 yılında 383'e düşmüştür (Erkılıç, 2003: 156) ve salonların çoğu Amerikan dağıtım şirketlerinin tekeline girmeye başlamıştır. 1989 yılında 210 yabancı filme karşılık 13 yerli yapım vizyona girebilmiştir (Evren, 1997: 105).

1986 yılında yürürlüğe giren ve yabancı film şirketlerin kendi dağıtım şirketlerini kurmasına olanak veren 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu 1990'lı yıllar ve sonrasını doğrudan etkilemiş, bu tarih itibariye Türkiye'de dağıtımçılık Warner Bros ve UIP ile Twentieth Century Fox'un tek dağıtımıcısı olan Özen Film'in hakimiyetine girmiştir (Çetin Erus, 2007: 10). Bu durum yerli filmlerin gösterim yapacak salon bulmasını zorlaştırmış, 1989-1996 yılları arasında çekilen 483 filminden 385'i gösterime girememiştir (Scognamillo, 2010: 368). 1996 yılındaysa sadece 21 kentte toplam 300'e yakın sinema salonu mevcuttur ve bunlardan birkaçı dışında salonlar Türk filmine kapalı haldedir (Makal, 1996: 78). 1991 yılında Türk sinema tarihinde ilk kez devlet film endüstrisine el uzatmış, Kültür Bakanlığı'nın 1990 bütçesinden Türk Sineması'na bir altyapı hazırlamak ve filmler yaptırmak amacıyla 14 milyar liralık bütçe Maliye Bakanlığı'na sevk edilmiştir. 1992 yılına gelindiğinde Kültür Bakanlığı %50'si hibe, %50'si 5 yıl vadeli ve %15 faizli olmak üzere film başına 500 milyon TL'lik bir kredide karar kılmış, bu destekten bir dizi film yararlanmıştır. Ancak 1997 yılında çıkarılan bir kararname ile %0 olan yerli film rüsumu %10 çıkartılırken, %25 olan yabancı film rüsumunun %10'a düşürülmüştür (Scognamillo, 2010: 371-372). Yerli film ve yapımcılarının önüne bir zorluk olarak çıkan bu karar, film yapımı için finansman sağlanmasını daha da zorlaştırmıştır. Bu noktada yapımcılar kendi olanaklarına, televizyon kanallarından alınacak gösterim avanslarına, çeşitli sponsorlara ve 1990'lardan başlayarak birçok Türk filmine destek sağlayan Eurimages'a başvurmuşlardır.

2000'li yıllara gelindiğinde, bir yapımcının kendi sermayesi dışında başvurabileceği kaynaklar Eurimages fonu, Kültür Bakanlığı desteği, filmin dağıtım geliri (sinema salonu televizyon kanalları, video pazarı), dağıtım şirketlerinin sağladığı sponsorluk ve ürün yerleştirme uygulamaları şeklinde sıralanabilir (Arslan, 2011: 24). Bu süreçte Türk filmlerinin pazar payında dalgalanmalar yaşanmakla birlikte 2002'den itibaren istikrarlı genel bir artış söz konusudur (Behlil, 2012: 21). Vizyona giren sayısız yabancı filmin karşısında azınlıkta kalsa da yerli filmlerin gösteriminde belli bir artış sağlanmış ve seyirci sayısında hissedilir bir artış -yabancı filmlerin seyirci sayısını geçen- yaşanmıştır. Buna bağlı olarak Türkiye genelinde salon ve ekran sayıları ile koltuk kapasiteleri oldukça artmıştır. Seyirci sayısındaki artış büyük bütçelerle çekilen, yerli sinemanın popüler kanadı ile sağlanmıştır. Öte yandan bu dönemde sanat sineması alanında faaliyet gösteren yönetmenler kendi yapım firmalarını kurmuşlardır. 90'lı yıllarda Türk Sineması'nı ayakta tutan Eurimages desteğine ek olarak Kasım 2004'te 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun ile 2005 yılından itibaren TC Kültür ve Turizm Bakanlığı kesintisiz olarak yerli projeleri desteklemeye başlaması, kendi yapım firmalarını kuran yönetmenler için başlıca finansmanlardan biri haline gelmiştir.

2000'li yıllardan sonra hem yerli film yapım, hem de seyirci sayısındaki artış devam etmiş, özellikle 2010'lu yıllarla birlikte daha çok hissedilen bu etki katlanarak artarken, yıl içinde en çok izlenen yapımları yerli filmler oluşturmuştur.¹⁹ 2014 yılında yayınlanan Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi Raporu'nda, 2013 yılında Türkiye'nin %58'lik bir oranla Avrupa'da yerli film pazar payı en yüksek ülke konumunda olduğu belirtilmektedir (Kanzler, 2014: 7). CJ Entertainment Turkey (CJ E&M), UIP, CGV Mars D. ve Warner Bros. son yıllarda film dağıtım pazarına hakim firmalar olarak gişe gelirlerin çoğunu elde etmektedir. Öte yandan Türkiye'de dağıtım ve gösterim ağına egemen olan bu şirketler ana akım sinema odaklıdır. Bu yapı içerisinde dolaşıma girmek istemeyen yönetmenlerin daha düşük bütçeli alternatif yapımlarını gösterim ve

¹⁹ 2010-2019 yılları arasında yıl içinde en çok izlenen filmleri görmek için bkz. <https://boxofficeturkiye.com/yillik/>

dağıtım ayağında desteklemek üzere 2013 yılında M3 Film ve Kariyo&Ababay Vakfı işbirliğiyle kurulan Başka Sinema, arthouse olarak nitelendirilen filmlerin gösterim ve dolaşımını arttırarak dağıtım ağındaki tekелci sistemi kırmaya çalışmaktadır. Son olarak Box Office verilerine göre 2019 yılında vizyona giren 406 filmin²⁰ 146'sı yerli²¹, 260'ı yabancı filmlerdir. En çok izlenen ilk 10 filmin 6'sını yerli filmler oluşturmaktadır. Bu durum Türk Sineması'nın 2000'li yıllardan sonra üretim ve seyirci bazında yakaladığı artış ivmesini koruduğunu göstermektedir.

Türkiye'de sinema erken başlamasına karşın, başta yeterince önemsenmediği, sonrasında salt kâr amaçlı bir yatırım alanı olarak görüldüğünden endüstrinin oluşması için gerekli ve sağlam temelli koşullar sağlanamamış ve kriz ortamlarını aşamamıştır. Geçmişin sorunlu işleyişleri tam anlamıyla çözülmeden yeni bir yapı kurulmaya çalışılmış, bu anlamda belli aralıklarla kriz döngüsüne giren bir yapı ortaya çıkmıştır. Bugün gelinen noktada Türkiye'de popüler sinema alanında dağıtım ve gösterim tek elde toplanmış, hatta üretim dahi tekelleşme noktasına -ki bu merkezileşme ister istemez anlatılarda tektipleşmeyi de beraberinde getirmiştir- gelmiştir. Dolayısıyla kâr odaklı düşünce varlığını korumakta, endüstride çok ciddi maddi gelirler sağlanmasına rağmen, kaynaklar çoğunlukla kalitenin arttırılmasına ya da sanata yatırılmamaktadır. Diğer tarafta sanat sineması alanında faaliyet gösteren yönetmenler ise, Eurimages ve bakanlık destekleri ile film yapımlarına devam etmekte, Eurimages'dan destek alabilenler küresel pazara açılabilme imkânı yakalasa da, Türkiye'deki dolaşımları (Eurimages desteği almış ya da almamış olması fark etmeksizin) çoğunlukla bağımsız sinemalar ve festivaller aracılığıyla yapılabildiği için sınırlı kalmakta ve daha az seyirciye ulaşabilmektedir. Nitekim kitle tüketimine uygun olarak üretilen popüler yerli filmlerin çok fazla seyirciye ulaşması, iyi hasılatlar getirmesi, büyük bütçelerle çekilmesi sektörel anlamda yapılaşmanın sağlam temellere oturduğu ya da Türkiye'de güçlü bir sinema endüstrisi oluştuğu anlamına gelmemektedir.

²⁰ 2019 yılında vizyona giren tüm filmleri görmek için bkz. <https://boxofficeturkiye.com/yillik/?yil=2019>

²¹ 2019 yılında vizyona giren yerli filmleri görmek için bkz. <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2019>

2.3.1. Türkiye'nin Eurimages Üyeliği

Türk Sineması 1990 yılına, kriz içinde geçen 70'li ve 80'li yılların birikimi ile girmiştir. Ekonomik güç kaybı yaşayan Türk sinema endüstrisi, Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye pazarına girmesiyle çökme noktasına kadar gelmiştir. Krizin en şiddetli döneminde Eurimages üyeliği gerçekleşmiştir (Ulusay, 2003: 73). 1990 yılında kriz içindeki Türk Sineması'nın sorunlarına çözüm bulmak amacıyla toplanan Türk Sinema Kurultayı'nda alınan kararla, Türkiye'nin Eurimages hakkındaki kısmi anlaşmaya katılımı 9 Temmuz 1990 tarihinde Bakanlar Kurulu'nda kabul edilmiş, 29 Ağustos 1990'da 20620 sayılı resmi gazetede yayımlanarak yürürlüğe girmiş ve 1999 yılında AB'ye tam üyelik adaylığı onaylanan Türkiye'nin 2000'de tam üyelik süreci başlamıştır. Bu tarihten sonra sinemacılar için yeni bir finansman kaynağı olan Eurimages, film üretimindeki artışta önemli bir belirleyici olarak, Türk sinemasının kriz dönemini atlatmasında en önemli etkenlerin başında gelmiştir. Yapım alanında önemli bir kaynak olmasının yanı sıra dağıtım ve sinema salonlarına da destek sağlayan Eurimages bu anlamda Türk Sineması için bir kapı aralamıştır. Atilla Dorsay 1995'lerden sonra yaşanan film yapımındaki artışın Eurimages desteği sayesinde olduğunu söylemektedir (Dorsay, 2004: 16). Öte yandan birkaç komşu ülkeyle yapılan sınırlı ve az sayıda bir ortak yapım geçmişi olan Türk Sineması, Eurimages üyeliği ile birlikte bu alandaki pratiğini ve ilişkilerini geliştirmiş, farklı Avrupa ülke sinemalarının film yapım pratikleriyle tanışmış ve bu sayede dış pazar potansiyelini arttırmıştır (Ulusay, 2008: 145). Ortak yapımlar filmin diğer Avrupa ülkelerinde gösteriminin önünü açarak, ulusal sinemanın uluslararası alanda tanınmasında etkili olmuştur (Yılmazok, 2010: 94).

2.3.2. Türk Sinemasının Eurimages Deneyimi ve Ortak Yapımlar

Avrupa'nın sağladığı finansman ve buna bağlı ortaya çıkan ortak yapımlarla birlikte filmlerin Avrupalı mı olduğu ve hangi filmin hangi ülkeye ait olduğu tartışılmaya başlanmış, filmlerin neye göre tanımlanacağı konusunda fikir ayrılıkları

yaşanmıştır. Thomas Elsaesser, ortak yapımların belirsiz bir kimliğe sahip olduklarını ve ulus sineması denen şeyin Avrupa sınırları dahilinde eridiğini belirtmektedir (Elsaesser, 2005: 75-76). Konuya etnik bakış ve ortak yapımların yol açabileceği oryantalist eğilimler üzerinden yaklaşan Randall Halle, bu filmlerin ulusal bir filmin unsurlarını taşıyor olsalar da hepsinin Avrupalı ortak yapımlar olduklarını, çoğunun Europa Cinemas ağına dağıtımına girdiğini ve Avrupa film festivallerini dolaştığını, buna karşılık filmlerde bunun yok sayılarak yapımların İran, Senegal, Güney Afrika, Türk yapımları gibi ulusal bağlama yerleştirildiğini söylemektedir (Halle, 2010: 315). Bu anlamda ortak yapım gerçeği yok sayılarak anlatılar ulusal bağlama yerleştirilmekte, dolayısıyla hikâyeler bir bakıma ötekinin gerçekliğinde hapsedilmektedir. Halle'nin ifadesiyle (2010: 304);

“Avrupa değerleri perspektifinden bakıldığında, filmler izleyiciye o yabancı toplum hakkında eleştirel müdahale için zemin sağlar. Bu nedenle ortak yapım stratejisi, Avrupalı ve Amerikalı izleyicilere kendilerinden tamamen farklı insanlar hakkında duymak istedikleri masalları anlatarak onları köşe başında ya da koridorun sonunda yaşayan uzak yabancılar olarak tutarak oryantalizm döngüsü kurma riskini doğurur.”

Temel olarak ortak yapımların Avrupalı ve Kuzey Amerikalı seyircilere hitap etmesi gerektiğini söyleyen Halle, ek olarak bahsettiği oryantalizm döngüsünün Avrupa ortak yapım fonları özelinde dört şekilde işlerlik kazandığını söylemektedir. Bunlar; “(1) Yerel film endüstrilerinde kriz olan bölgelere geliştirme desteği götüren Avrupa fonları; (2) fonların götürüldüğü yerde ortaya çıkan bir durum olarak, geliştirme politikalarındaki kültürü sahiplenme; (3) bu desteklerle çekilen filmlerin, yerli filmlerin aksi takdirde yapamayacağı şekilde bir yerel kültür eleştirisi sunması; ve (4) bu Avrupa finansmanının bölgesel birlikten ziyade farklılık ve düşünsel bölünmeyi teşvik etmesi ve üretmesi” şeklindedir (Halle, 2010: 317). Nitekim, Eurimages ve Türk sineması ilişkisi düşünüldüğünde, bu anlamdaki sorunları Türk sineması özelinde de tartışmak bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

1990 sonrasında Türk Sineması'nın popüler ve sanat kanadında olmak üzere, iki yönetmen tipine bağlı olarak ortaya çıkan iki farklı anlatım tarzı, Türk Sineması'nın çizgisini belirleyerek bugünkü yapısını ortaya çıkarmıştır. Eurimages'ın belirlediği

kriterler desteklenecek filmlerin seçilmesi için önemlidir ve “Avrupa sinemasının hükümetler tarafından ya da uluslararası ortak yapımlar yoluyla desteklenmesi, sanat sinemasının desteklenmesi anlamına gelmektedir” (Ulusay, 2003: 80). Nitekim Türkiye’de bir sanat sineması alanından Eurimages’a kadar söz etmek çok mümkün değildir. Türk Sineması’nı 1990 yılından bugüne 30 yıldır fon sağlayan Eurimages’ın desteklediği filmler incelendiğinde birkaç örnek dışında hepsinin sanat sinemasının kodlarını taşıyan filmler olduğu görülecektir. Bu anlamda Eurimages daha çok sanat filmlerini destekleyen bir yapı olarak Türkiye’de sanat ya da başka bir deyişle yönetmen sineması alanının yapılanma ve gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Nejat Ulusay (akt. Diker, 2015: 176), Eurimages sonrası yapılan filmlerle birlikte, toplumun belli bir kesimini konu edinen, bireyselliğin ön planda olduğu ve birbirine benzer temalı öykülerde artış olduğunu ifade etmekte, bu filmlerin genellikle bireysel bir tutum sergileyen ve özellikle iletişim eksikliği, cinsellik ve yabancılaşma gibi konuların ön planda olduğu filmler olduğunu belirtmektedir. Bu filmler çoğunlukla Fransız sinemasını andırmaktadır ve bazı eleştirmenler de Eurimages fonunun Fransız tarzında sinema yapımını desteklediğini ve ortak yapımlar yoluyla Fransız tarzı anlatımı Avrupa’nın geri kalanına aşılacak istediğini savunarak bu konuya dikkat çekmektedir. Eurimages destekli filmlerin temalarının birbiri ile benzerlik içerdiğine vurgu yapan Nigar Pösteki (2005: 3-4), bu anlamda sanat filmlerinin yönetmenleri için bir zorunluluk mu yoksa tercih mi olduğunu sorgulamakta ve bu filmlerin yerli seyirciden çok yabancı seyirciyi hedefleyen festival filmleri olduğunun altını çizmektedir.

Desteklenen filmler en az iki ortak yapımcıyla gerçekleştirilen filmlerdir. Bu ortak yapımlar filmlerin yönetmeni ve ana yapımcısının Türkiye’den, yönetmeni Türkiye’den ancak ana yapımcının ortak yapımcı ülkeden ve Türkiye’nin ikinci ya da üçüncü ortak yapımcı olarak yer aldığı filmlerden oluşmaktadır. Yönetmenlerin ortak yapımlar için en çok tercih ettiği ülkeler ise Fransa, Yunanistan ve Macaristan’dır. Günaltay (akt. Yılmazok, 2010: 91-92), bu gerçekliğin ardında birkaç sebep bulunduğunu belirtmektedir. İlki yönetmenlerin hâlihazırda tanıdıkları ve iletişim içinde oldukları meslektaşları ve bulabildikleri uygun herhangi bir firmayı tercih ediyor olmasıdır. Tanışıyor olma durumlarında ortak yapımcının hangi ülkede

yaşadığı, rastgele tercihten daha önemlidir. Uygun bir şirketle kurulacak ortaklıklarda ise iki faktör belirleyici olmaktadır. Birincisi, daha büyük film endüstrisine sahip olan ülkelerdeki yapımcılar Türkiye’den yapımcılarla işbirliği yapmaya çok eğilimli olmadığı için, daha küçük ülkelerdeki yapımcılarla ortaklığa gidilmesidir. İkincisi ise bazı ülkelerin yasa ve yönetmelikleri nedeniyle ortak yapımı yürütmenin zor olacağı düşünüldüğünden, ülkelerin yasal ortamlarının göz önünde bulundurulmasıdır. Ek olarak Yunanistan ve Macaristan’ın diğer ülkelere kıyasla en fazla ortak yapımcı olarak tercih edilmesinde, hem coğrafi yakınlığın hem de post prodüksiyonun sağladığı maliyet avantajı da etkili olmaktadır (Yılmazok, 2010: 93). Çamur (2003) ve Cenneti Beklerken (2006) filmlerinin yapımı için Eurimages desteği alan Derviş Zaim de bu konuya değinerek Türkiye’den yapımcıların daha çok Balkan ve Orta Avrupa ülkeleri ile ortaklık kurduğunu söylemektedir. (Zaim, 2008). Zaim’e göre, Batı ve Kuzey Avrupalı yapımcılar genellikle kendi bakış açısına göre film çekmek istediği ve kendi koşullarını dayatma şartı ile Türkiye’yle ortaklığa gitmeyi tercih ettiği için Batı ya da Kuzey Avrupa ülkeleriyle bu tür bir ilişkinin kurulması zorlaşmaktadır (akt. Altunç, 2008: 41).

1990-2018 yılları arasında Eurimages’dan destek alan 92 yapım şu şekildedir:^{22/23}

Film Adı	Yönetmeni	Yıl	Katkı (€)
Ateş Üstünde Yürümek	Yavuz Özkan	1990	198.184
Çıplak	Ali Özgentürk	1990	304.898
Robert’in Filmi	Canan Gerede	1990	228.674
Mavi Sürgün	Erden Kıral	1991	457.347
Seni Seviyorum Rosa	Işıl Özgentürk	1991	228.674
Şahmaran	Zülfü Livaneli	1992	213.429
Aşk Ölümünden Soğuktur	Canan Gerede	1993	304.898
Mektup	Ali Özgentürk	1994	152.449
İstanbul Kanatlarımın Altında	Mustafa Altıoklar	1995	182.939

²² Tabloda yer alan bilgilere ulaşmak için bkz. <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>

²³ Yalancı Dünya (Ümit Ünal, 2003), Dilan (Canan Gerede, 2004), Palto (Kutluğ Ataman, 2004).

Kuşatma Altında Aşk	Ersin Pertan	1995	182.939
Sen de Gitme	Tunç Başaran	1995	213.429
Hamam	Ferzan Özpetek	1995	123.484
Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	1996	213.429
Akrebin Yolculuğu	Ömer Kavur	1996	167.694
Avcı	Erden Kıral	1996	137.204
Eşkiya	Yavuz Turgul	1996	137.204
Nihavend Mucize	Atıf Yılmaz	1996	152.449
Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan	1996	182.939
Hoşçakal Yarın	Reis Çelik	1997	239.040
Güneşe Yolculuk	Yeşim Ustaoglu	1997	167.694
Parçalanma	Canan Gerede	1997	259.163
Yara	Yılmaz Arslan	1997	106.714
Harem Suare	Ferzan Özpetek	1998	487.837
Kaçıklık Diploması	Tunç Başaran	1998	182.939
Sevgilim İstanbul	Seçkin Yaşar	1998	167.694
Romantik	Sinan Çetin	1998	167.694
Balalayka	Ali Özgentürk	1999	67.078
Güle Güle	Zeki Ökten	1999	243.918
Melekler Evi	Ömer Kavur	1999	138.729
Büyük Adam Küçük Aşk	Handan İpekçi	2000	304.000
Hiçbir Yerde	Tayfun Pirselimoglu	2001	275.000
O da Beni Seviyor	Barış Pirhasan	2001	280.000
Sır Çocukları	Aydın Sayman, Ümit C. Güven	2001	200.000
Çamur	Derviş Zaim	2002	250.000
Karşı Pencere	Ferzan Özpetek	2002	400.000
Gönderilmemiş Mektuplar	Yusuf Kurçenli	2002	190.000
Bulutları Beklerken	Yeşim Ustaoglu	2002	350.000
Yazı Tura	Uğur Yücel	2002	320.000
Karşılaşma	Ömer Kavur	2002	250.000
İnat Hikayeleri	Reis Çelik	2003	75.000
Meleğin Düşüşü	Semih Kaplanoğlu	2003	275.000
Yalancı Dünya	Ümit Ünal	2003	260.000
Yolda	Erden Kıral	2003	238.370
Kalbin Zamanı	Ali Özgentürk	2003	266.000
Eğreti Gelin	Atıf Yılmaz	2004	210.000
Dilan	Canan Gerede	2004	250.000
İklimler	Nuri Bilge Ceylan	2004	200.000
Palto	Kutluğ Ataman	2004	225.000

Aziz Ayşe	Efe Uluç	2005	42.145
Cenneti Beklerken	Derviş Zaim	2005	220.000
Kader	Zeki Demirkubuz	2005	200.000
Takva	Özer Kızıltan	2005	210.000
Yumurta	Semih Kaplanoğlu	2006	150.000
Eve Dönüş	Ömer Uğur	2006	200.000
Eve Giden Yol	Semir Aslanyürek	2006	200.000
Bir Ömür Yetmez	Ferzan Özpetek	2006	578.500
Yengeç Oyunu	Ali Özgentürk	2007	150.000
Üç Maymun	Nuri Bilge Ceylan	2007	235.000
Hayat Var	Reha Erdem	2007	200.000
Pandoranın Kutusu	Yeşim Ustaoglu	2007	200.000
Usta	Bahadır Karataş	2008	250.000
Bal	Semih Kaplanoğlu	2009	180.000
Bir Zamanlar Anadolu'da	Nuri Bilge Ceylan	2009	330.000
Bizim Büyük Çaresizliğimiz	Seyfi Teoman	2009	150.000
Gelecek Uzun Sürer	Özcan Alper	2010	150.000
Labirent	Tolga Örnek	2010	200.000
Araf	Yeşim Ustaoglu	2010	220.000
Kalandar Soğuğu	Mustafa Kara	2011	100.000
Yangın Var	Murat Saraçoğlu	2011	220.000
Gözetleme Kulesi	Pelin Esmer	2011	140.000
Woman and Man	Aslı Özge	2011	150.000
Evliya Çelebi ve Ölünsüzlük Suyu	Serkan Zelzele	2012	220.000
Ben O Değilim	Tayfun Pirselimoglu	2012	150.000
Şarkı Söyleyen Kadınlar	Reha Erdem	2012	250.000
Yozgat Blues	Mahmut Fazıl Coşkun	2012	160.000
Nefesim Kesilene Kadar	Emşne Emel Balcı	2013	120.000
Kış Uykusu	Nuri Bilge Ceylan	2013	450.000
Mavi Bisiklet	Ümit Köreken	2014	158.000
Buğday	Semih Kaplanoğlu	2014	450.000
Kor	Zeki Demirkubuz	2014	150.000
Mustang	Deniz Gamze Ergüven	2014	180.000
Abluka	Emin Alper	2014	150.000
Albüm	Mehmet Can Mertoğlu	2015	190.000
İşe Yarar Bir Şey	Pelin Esmer	2015	100.000
Tereddüt	Yeşim Ustaoglu	2015	210.000
Ahlat Ağacı	Nuri Bilge Ceylan	2016	450.000
Kardeşler	Ömür Atay	2017	100.000

Görölmüştür	Serhat Karaarslan	2017	100.000
Saf	Ali Vatansever	2017	90.000
Sibel	Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti	2017	190.000
Kız Kardeşler	Emin Alper	2017	180.000
Okul Tıraşı	Ferit Karahan	2018	100.000

Tablo 1. 1990-2018 yılları arasında Eurimages’den destek alan Türk filmleri

Türk sinemasının yaklaşık 30 yıllık Eurimages geçmişine bakıldığında, destek alan filmlerin çoğunun yapımcı-yönetmenler tarafından çekilen ve sanat kategorisinde sınıflandırılan filmlerden oluştuğu görölmektedir. 56 farklı yönetmenin destek aldığı bu süreçte, Eurimages, özellikle alternatif anlatıları tercih eden yönetmenler için önemli bir finansman kaynağı olmuştur. Fondan, hâlihazırda film yapan yönetmenlerin faydalanmasının yanı sıra, ilk filmleri için destek alan yönetmenler de dikkat çekmektedir. Öte yandan Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Ferzan Özpetek, Ömer Kavur, Canan Gerede, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Emin Alper gibi yönetmenlerin destek konusunda Eurimages’la sık çalıştıklarını söylemek mümkündür.

Klasik anlatı kalıplarından yararlanan İstanbul Kanatları Altında (Mustafa Altıoklar, 1996), Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996), Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1997), Güle Güle (Zeki Ökten, 2000), Eğreti Gelin (Atıf Yılmaz, 2005), Mutluluk (Abdullah Oğuz, 2007) ve Yangın Var (Murat Saraçoğlu, 2011) filmleri dışında desteklenen filmler, ana akım dışında kalan “festival filmleri”dir. Klasik anlatı yapısına sahip filmler seyirci tarafından ilgiyle karşılanmış, buna karşılık festival kategorisine giren filmlerin çoğu dağıtım imkânlarıyla da ilişkili olarak gişede çok büyük rakamlara ulaşamamışsa da, uluslararası arenada dolaşıma girmişler ve bazıları önemli ödüller de almışlardır. Bu anlamda Eurimages, alternatif konuları anlatmak isteyen, zaman zaman bu nedenle destek bulamayan ve ticari olarak başarılı olma şansı zor olan projeler için de bir çıkış yolu olmuştur. Dolayısıyla Eurimages destekli filmlerin gişe hasılat gelirleri de heterojen bir dağılım göstermektedir. Bir milyondan fazla seyirciye ulaşan Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996) ve Güle Güle (Zeki Ökten, 2000) gibi filmler izleyicinin beğenisini kazanırken, destek alan filmlerin çoğunluğu 100.000’den az seyirci tarafından izlenmiştir. Çıplak (Ali Özgentürk, 1993), Sen de

Gitme (Tunç Başaran, 1995), Parçalanma (Canan Gerede, 1999), Yara (Yılmaz Arslan, 1998), Sevgilim İstanbul (Seçkin Yaşar, 1999), Karşılaşma (Ömer Kavur, 2003), İnat Hikayeleri (Reis Çelik, 2004), Meleğin Düşüşü (Semih Kaplanoğlu, 2005), Yolda (Erden Kıral, 2005) ve Hayat Var (Reha Erdem, 2008) filmleri ise sinematografik yapımlar için çok düşük bir rakam sayılan 10.000'den az izleyici almıştır.²⁴ 1990-2009 yılları arasında yerli film başına giriş ortalama 244.187'dir ve Eurimages destekli filmlerin Türk filmlerinin ortalaması 187.581'ken bu desteği almayan filmlerin ulaştığı rakam 252.814'tür (Yurdatap ve Yavuz, 2004: 25).

Eurimages üyeliği ile birlikte ortak yapım sayısının hızla yükselmesi Türk sineması açısından yeni bir tartışmayı, ulusal sinema tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Desteklenen filmlerin ulusallık tartışması, ortak yapımcıların filme, oyunculuktan teknik kadroya, ham filminden ışık kaynaklarının sağlanmasına ve post prodüksiyon işlemlerine kadar çeşitli aşamalarda katkıda bulunması ve Eurimages'ın katkıda bulunduğu projelere hem kültürel açıdan hem de pratikte yapmış olduğu Avrupalılık vurgusundan kaynaklanmış, sonuçta uluslararası nitelikte olan bu filmlerin hangi ülkeye ait olduğu konusunda farklı fikirler ileri sürülmüştür. Ulusay, Barış Pirhasan'ın Usta Beni Öldürsene (1996) filmini bu duruma verilebilecek en ilginç örnek olarak göstermektedir. Filmin kadrosunda toplam 16 oyuncu yer almış, bunlardan 11'i Macaristan ve Almanya gibi ortak yapımcı ve İrlanda ile Birleşik Krallık gibi yapımda ortak olmayan ülkelerden gelmiştir. Filmdeki Türk oyuncular (Haluk Bilginer, Meltem Cumbul, Tuncel Kurtiz, Hale Soygazi, Cem Özer) yardımcı rollerde ya da misafir oyuncu olarak yer almışlar, ayrıca filmin teknik kadrosu da ortak yapımcılar tarafından oluşturulmuştur. Film Macaristan'daki stüdyolar ve dış mekânlarda İngilizce olarak çekilmiş, Türkiye'de altyazılı olarak vizyona girmiştir (Ulusay, 2008: 145-146). Bu anlamda Eurimages destekli yerli yapımlarda çokulusluluk ve farklı kimliklerin karakterler özelinde belirleyici olduğu pek çok örnek mevcuttur. Örneğin Robert'in Filmi'nde (Canan Gerede, 1990) başrol Amerikalı

²⁴ Sonraki yıllarda çekilen Ben O Değilim (Tayfun Pirselimoglu, 2013), Şarkı Söyleyen Kadınlar (Reha Erdem, 2013), Nefesim Kesilene Kadar (Emine Emel Balci, 2015), Albüm (Mehmet Can Mertoğlu, 2016), Kardeşler (Ömür Atay, 2018) ve Saf (Ali Vatansever, 2018) filmleri de gişede 10.000'den az seyirciye ulaşmıştır.

bir fotoğrafçıdır, film ayrıca Beyoğlu'nda bir gece kulübünde sahneye çıkan John adında New Yorklu bir karaktere daha yer vermektedir. Hamam (Ferzan Özpetek, 1995) filminin yabancı karakterlerini adı belirtilmeyen ve film boyunca hiç görülmeyen ancak anlatıda merkezi bir konuma sahip olan bir kadın, yeğeni Francesco ve onun eşi Marta olmak üzere farklı kuşaklardan üç İtalyan karakter oluşturmaktadır. Tunç Başaran'ın 1930'ların Antakya'sında geçen bir hikayeyi anlattığı filmi Sen de Gitme'de (1966) yabancı karakterleri Yunanlı ailenin kızı Triyandafalis, ve onun aşık olduğu Pierre adındaki Fransız subay oluşturmaktadır. Yabancı karakterler örnekleri çoğaltılabilecek olmakla birlikte Seni Seviyorum Rosa'da (Işıl Özgentürk, 1992) filme de adını veren karakter Rosa, Zeki Ökten'in Güle Güle'sinde (1999) Galip'in yıllar önce bir kez görüp aşık olduğu Rose, Balalayka'da (Ali Özgentürk, 1999) göçmen öteki şeklinde cinsel sömürü nesnesi haline getirilen Rus kadınlar, İstanbul Kanatlarımın Altında (Mustafa Altıoklar, 1996) filminde İtalyan Franceska şeklinde farklı anlatılarda yer almıştır. Bazı filmlerde “yabancı” karakterin geldiği, döndüğü veya gitmek istediği mekân olarak da anlatılarda yer bulabilmektedir. Karakterler ya da mekânlar üzerinden anlatıya yerleşen/yerleştirilen bu kalıplar, filmlerin ulusallığını sorgulatmasının ötesinde, filmlerin senaryosuna müdahale edilip edilmediği veya en başta avantaj sağlayacağı düşünülerek yönetmenleri güdümleyen bir konu olup olmadığı noktasında düşündürücüdür. Öte yandan destek alan filmlerin Avrupa kültürünü ne kadar yansıttığı da tartışmalıdır. Nigar Pösteki, Avrupa'nın kültürel çeşitliliğini yansıtmak, Avrupa kimliğini geliştirmek adına destek alan yönetmenlerin Batı'ya ulaşmak yerine, tam tersi olarak içlerine kapanıp, anlatıların merkezine Doğu'yu yerleştirdiğini söylemektedir. Örneğin Türk Sineması'nın Avrupa'daki temsilcileri gibi gösterilen Fatih Akın ve Ferzan Özpetek filmlerinde sürekli olarak Doğu'ya yolculuk derdi vardır ve bu anlatılarda Türkiye Batı'nın bakışı ile yorumlanmaktadır. Bu noktada denilebilir ki, Türk filmleri Avrupalı olmanın karşılığını verememektedir ki zaten sinemacılar için Avrupa kültürüne hizmetten ziyade finansal kaynak sağlamak ön plandadır. Pösteki'ye (2005: 4-5) göre hem Eurimages'dan destek alarak Avrupa kültürüne hizmet edeceğini taahhüt eden, hem de Avrupa'ya ya da Avrupalı olmaya dair film yapmayan bir sinema söz konusudur.

Avrupa destekli Türk filmlerinin oryantalist bir yaklaşıma sahip olduğu noktasındaki eleştiriler ise Eurimages’a sık başvuran yönetmenlerden biri olan Ferzan Özpetek’in Hamam (1997) filmiyle birlikte yapılmaya başlanmıştır. Aslında bu filminden önce destek alan filmlerin anlatılarında da Batılı bir bakışla Doğu’ya yönelme durumu mevcuttur fakat Hamam her şeyi kesin çizgilerle ayıran ve oryantalizmin en açık kodlarını kullanan bir örnek olarak bu tartışmaları başlatır.

“Filmin İtalyan karakterleri, Şarkiyatçı bir soğuk ve rasyonel Batılı imgesine dair ne varsa hepsine sahiptir. Ve elbette Roma’yla tam bir karşıtlık oluşturan İstanbul, Şark’ın kadim, baştan çıkarıcı erotik çekiciliğini, tatlı tembelliğini temsil eder. Film İstanbul’un eski, labirenti andıran, dar ve mahrem sokaklarının; sünnet düğünlerinin, hamamın şehvani atmosferinin ve aşırılıklarda gezen diğer tensel zevklerinin sırlarını açığa çıkarma arayışı içindedir. Hamamın kendisi bir sefa ve sükûnet yuvası olarak resmedilmiştir ve açıkça Avrupa’nın “öteki”sini sembolize eder (Diken ve Laustsen, 2016: 44).”

Belirgin bir oryantalist bakışla Avrupa’nın “ötekisi”ni imleme, Ferzan Özpetek’in diğer destek aldığı filmi Harem Suare’de (1999) de kendini göstermektedir. İlk filmi olan Hiçbir Yerde (2002) için Eurimages’dan yapım desteği alan Tayfun Pirseliimoğlu Batı’nın oryantalist bakışı ile ilgili şu sözleri söylemektedir:

“Ortak yapım o kadar kolay bir iş değil tabii. Eurimages benim filmime destek verdi ve Eurimages’ın tarihinde bir yönetmenin ilk filmine vermiş olduğu destek benim filmimle oldu. Benden sonra başkalarına da verdiler ama bildiğim kadarıyla ilk benim filmime verdiler. Bunlar giderek artacak, çünkü Türkiye yavaş yavaş kapalı bir kutu olmaktan sıyrılıyor. Bunun nedenleri değişik olabiliyor. Politik durumu, o coğrafyanın çalkantılı olması vb. fakat bunun şöyle bir handikapı var; Türkiye’ye ilişkin konuların belli standartlar içinde algılanması gerektiğine dair durumu. Örneğin yapımın bir Kürt sorunuyla ilgili olması, çok rahat destek almasını sağlayabiliyor. Onun dışında çok daha değişik bir soruna ilişkin bir konu çok da fazla ilgi çekmeyebilir” (Pirseliimoğlu, 2002).

Eurimages’dan destek alan filmler genel anlamda sanat sinemasının kodlarını içeren ve bu anlamda ana akımdan ayrılan bir üsluba sahiptir. Eurimages desteği ile birlikte Türk Sineması’nda yeni biçimsel arayışlar meydana çıkmış, bununla birlikte o güne kadar işlenmeyen/işlenemeyen meseleler filmlerin konusunu oluşturmaya, gösterilmeyen/gösterilemeyen karakterler anlatılarda görünür olmaya başlamıştır.

Daha açık bir ifadeyle, Eurimages desteği alan filmlerle birlikte Türkiye’de uzun yıllardır tartışılan politik meseleler Işıklar Sönmesin (Reis Çelik, 1996), Hoşçakal Yarın (Reis Çelik, 1998), Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999), Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001), Hiçbir yerde (Tayfun Pirselimioğlu, 2002), Yazı Tura (Uğur Yücel, 2004) gibi filmlerle ortaya konulmaya başlanmış ve Sevgilim İstanbul (Seçkin Yaşar, 1999), Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999), Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001), O da Beni Seviyor (Barış Pirhasan, 2001), Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoğlu, 2003), Yazı Tura (Uğur Yücel, 2004), Eve Giden Yol (Semir Aslanyürek, 2006) gibi filmlerle de Türkiye’de “öteki” olarak işaretlenen Kürt, Alevi ve LGBTİ gibi azınlık kimlikleri temsil edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla Türkiye’de yapım ve dağıtım olanağı bulabilmesi oldukça zor olan projelerin desteklenmesi noktasında da Eurimages’in önemi yadsınamaz bir gerçektir.

Levent Yılmazok, Eurimages destekli ve oryantalist eğilime sahip olduğu üzerinde tartışılan filmleri etnik ve dini kimlikler ile cinsiyet temsilleri özelinde incelediği çalışmasında, Eurimages destekli filmlerle birlikte ülkede tabu olarak kabul edilen konuların ele alınmaya başladığını ve bu konuların eleştirel ve zaman zaman da oryantalist bir perspektiften anlatıldığını söylemektedir. Türk milliyetçiliği ve Türkiye’deki farklı etnik, dini, cinsel kimlikler Eurimages destekli ortak yapımlar tarafından temsil edilmiş, bu yapımlar bazen tarafsız olmakla birlikte, çoğu zaman eleştirel bir bakış açısı ortaya koymuşlardır. Örneğin Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoğlu, 2003) Karadeniz’de yaşayan Yunan kökenli bir kadına odaklanarak, Türk milliyetçi ideolojisini eleştirerek sorgulamakta, Sevgilim İstanbul (Seçkin Yaşar, 1999) Yunan kimliğinin dışlanmasının çeşitli yönlerine dikkat çekmektedir. Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001), Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999), Yazı Tura (Uğur Yücel, 2004), Mutluluk (Abdullah Oğuz, 2007) filmleri yine Türk milliyetçiliği bağlamında Kürt kimliği sahibi olmanın zorluklarını çeşitli yönleriyle anlatarak Kürt sorununa işaret etmektedir. O da Beni Seviyor (Barış Pirhasan, 2001) ve Eve Giden Yol (Semir Aslanyürek, 2006) ise Alevi kimliğine ve topluluklarına karşı ön yargıyı, Sünni-Alevi tartışması kapsamında ortaya koymaktadır. Eurimages destekli filmlerin en kapsamlı kültürel göstergeleri ise çeşitli dua uygulamaları, semboller ve ayinler olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle Takva (Ömer Kızıltan, 2006)

ve İstanbul Kanatları Altında (Mustafa Altıoklar, 1996) İslam dininin farklı yönlerini sorunlaştırarak aktarmaktadır. Türk toplumunda kadın temsiliyi öne çıkaran Kaçıklık Diploması (Tunç Başaran, 1996), Çıplak (Ali Özgentürk, 1991) ve Mutluluk (Abdullah Oğuz, 2007) filmleri ise ataerkil düzen nedeniyle daha çok kadınların toplumdaki olumsuz durumunu ortaya koyan ya da toplumsal cinsiyet rollerini sorunsallaştıran filmler olmuşlardır. Ayrıca Eurimages desteğinden sonra LGBTİ kimliklerinin gösterimi artmış, bu filmler Türkiye’de’ki, eşcinseller arasındaki sorunlu ilişkileri ve onlara karşı olan ön yargıyı dile getirmişlerdir (Yılmazok, 2012: 236-239).

Can Diker, Eurimages fonu tarafından desteklenen ve aynı zamanda ulusal ve uluslararası festivallerden ödül almış yönetmenlerin filmlerini, Batı merkezci filmlerin unsurlarından olan varoluşçuluk, bireysellik ve self-oryantalizm kavramları çerçevesinde incelediği çalışmasında örneğin Aşk Ölümünden Soğuktur (Canan Gerede, 1995) filminin çoğunlukla geleneksel yaşam tarzının sorunlarına dikkat çektiğini, filmde Bergen karakterini bekleyen mutlu bir sonun ve aslında geleneksel toplumlarda bu tarz bir dramın sonu olmayışı gösterilerek, modernitenin her zaman ilerlediği, geleneksel olanınsa hiç ilerleme kaydetmediği görüşünün vurgulandığını söylemektedir. Bu anlatımla doğrusal olarak Çıplak filminde erkek karakterler geleneksel yapıdan vazgeçip modern değerleri benimsemekte ve söz konusu modern-geleneksel çelişkisi burada daha da belirginleşmektedir. Mavi Sürgün’de (Erden Kıral, 1993) hem geleneksel hem de modernin bir arada oluşunun imkansızlığı anlatılmakta, Pandora’nın Kutusu’nda (Yeşim Ustaoglu, 2008) yine modern-geleneksel ekseninde şehir hayatına kültürel bir eleştiri yapılmakta, Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan, 2008) geçmişinden ders almayan karakterlerin sosyal bir ilerleme kaydedemeyeceğinin, ilerleyemeyen toplumların ise modernitenin tarihsel ilerlemesinden geri kalacağına altını çizerek, Batı dışı toplumu Batı’dan geri bir konuma yerleştirmektedir. Güneşe Yolculuk, Türk ve Kürt kimliklerinin diğerlerinin gözünde birbirleri için ne anlama geldiklerini anlatarak, hükümet politikaları üzerinden bir ötekiliği anlatmakta ve örtülü bir şekilde Avrupa hayranlığı sergilemektedir. Kader (Zeki Demirkubuz, 2006) ise özellikle genç nüfusun rasyonellikten uzak olduğuna işaret etmekte ki tüm bunlar Diker’e göre Batılı bir anlatım tarzı sonucunda oluşan kendi kendine oryantalizme işaret etmektedir (Diker, 2015: 300-305).

Bu noktada Türkiye'nin 30 yıllık Eurimages deneyimine bakıldığında, 90'lı yılların kriz içindeki Türk Sineması için kritik bir çıkış yolu ve yönetmenler için önemli bir finansman kaynağı olduğunu, yapım sayısını arttırdığını; özellikle de ortak yapımlara verdiği destekle o güne kadar içine kapalı bir sinema olan Türk Sineması'nın uluslararası alanda temsil edilebilir hale gelmesinin önünü açtığını söylemek mümkündür. Dikkat çeken nokta -daha önce yapılan çalışmaların da göstermiş olduğu gibi- destek alan filmlerle birlikte politik meselelerin anlatılara konu olması ve ülke içinde "alt-öteki" kimlikler olarak gösterilen Kürt, Alevi, LGBTİ ve diğer "azınlık" gruplarının temsil edilmesindeki artıştır. Belirtmek gerekir ki, politik meselelere hiç değinmeyen filmler olduğu gibi, anlatının baştan sona politik zemine oturtulduğu filmler (Güneşe Yolculuk, Işıklar Sönmesin, Eve Dönüş gibi), öte yandan politik meselelere daha arka planda değinen ya da gönderme yapan anlatılar (Mustang, Sibel gibi) mevcuttur. Dolayısıyla denilebilir ki, elbette Eurimages destekli tüm filmlerde "öteki" kimlikler temsil edilmemekte ya da politik meseleler konu edilmemektedir, ancak Eurimages desteği ile birlikte bu tarz anlatılarda belirgin bir artış yaşanmıştır. Öte yandan hemen hemen tüm filmlerde çeşitli konular üzerinden merkeze alınan modern-geleneksel çatışması ise, Doğu ve Doğu insanını tarihin belli noktalarına hapseden ve nihai olarak da Batı'nın ileri düzeyini, gelişmişliğini, özgürlüğünü imleyen bir unsur olarak önemli bir görünüm sunmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EURIMAGES DESTEKLİ TÜRK FİLMLERİNDE SELF ORYANTALİZM İNCELEMESİ

3.1. Araştırmanın Amacı

Sinema kayda alınan görüntülerin basitçe bir araya getirilip, insanların boş vakitlerini dolduran, eğlendiren bir araç olmanın ötesinde işlevlere sahiptir. Bu işlevlerin başında gelenler ise egemen ideolojileri yayma, egemen ideolojiyi yaymanın doğrudan getirdiği biz-öteki algısından doğan stereotipleri yerleşik hale getirme ve bu çerçevede sistemin devamlılığını kültür ürünleri üzerinden sağlamaktadır. Sinemaya yüklenen bu işlevi, ana akım sinemanın yanında bugün kültürel ürünlerin küresel dolaşım ağına eklenilen fonlamalar ve fonlama sistemlerinin iş birliği sağladığı festival ağı çerçevesinde de düşünmek gereklidir. Bu anlamda fonlama sistemleri aracılığıyla filmlerde söz sahibi olabilen Batı(lı) sistem ülkelerin ulusal ve ulus-ötesi sinemalarının nasıl bir görünüm çizdiği, destek alan yönetmenlerin yerel bağlamda kendini nasıl temsil ettiği noktasında belirleyici olabilmekte, destek alan yönetmenler anlatılarını bilinçli ya da bilinçsiz olarak ön kabullerin çevrelediği bu sisteme dahil edebilmektedir. Örneğin İran sinemasının uluslararası festival bağı ve başarısı düşünüldüğünde belki de daha iyi anlaşılabilir bu eklenmeyi, bugün özellikle sanat sineması alanında Eurimages fonuyla bağımlı bir ilişkisi olan ve uluslararası festivallerde görünürlük yakalayan Türk Sineması özelinde de düşünmek önemlidir.

Eurimages destekli Türk sinemasını self oryantalist yaklaşım çerçevesinde inceleyen bu çalışmanın temel amacı da, sinema filmlerinin finansmanı, üretimi ve dağıtımını üzerinde kontrol sahibi uluslararası birliklerden biri olan Eurimages'ın desteklemiş olduğu Türk filmlerini self oryantalizm kavramı bağlamında incelemektir. Ayrıca bu amaçtan hareketle destekler, ortaklıklar ve festivaller aracılığıyla Batı sinema endüstrisine eklenilen yapımların Türk Sineması ve sinemacıları üzerinde nasıl bir eğilim yarattığını, başka bir ifadeyle Eurimages fonunun yerli yönetmenler ve

onların filmleri üzerinde self oryantalist bir bakış açısına yol açıp açmadığını (yol açıyorsa da bunun ne derece olduğunu) ortaya koymak ve Batı'nın Doğu'dan gelen ürünleri hangi koşul ve biçimlerde kabul ettiğini irdelemektir.

Eurimages, Türkiye'nin üye olduğu 1990 yılından bugüne Türk Sineması'nda önemli destekçilerinden biri olmuş ve özellikle sanat sineması türüne büyük katkı sağlamıştır. Bu duruma paralel biçimde özellikle 2000'li yıllardan sonra Eurimages'ın Türk Sineması üzerindeki etkileri ile destek alan filmleri farklı yaklaşım ve okumalarla ele alan çalışmalar yapılmıştır. Yapılan literatür taramasında Eurimages desteğinin Türk Sineması'nda yarattığı oryantalist eğilimleri ele alan belli başlı çalışmalar Levent Yılmazok'un "Eurimages and Turkish Cinema: History, Identity and Culture" ve Can Diker'in "Effects of the Eurimages Fund on the Content of Turkish Cinema After 1990s" başlıklı doktora tezleri olarak belirlenmiştir. Her iki çalışma da Eurimages'ın Türk Sineması'nda yarattığı oryantalist eğilimleri doğrudan ele almamakla birlikte, Türk Sineması'nda Eurimages etkilerine ilişkin kullandığı farklı yaklaşım ve metodolojilerle sinema literatüründeki boşluğu kapatma çabalarıyla kayda değerdir. Eurimages fonu tarafından desteklenen Türk Sineması'nı self oryantalist olgu çerçevesinde inceleyen bu çalışma da, Türkiye Sineması'nda Eurimages'ın etkilerini ele alan söz konusu çalışmalara katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

3.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın önemi, Türk sineması özelinde Eurimages'ın self oryantalist eğilimi harekete geçiren bir yapı olup olmadığını araştırması, böylelikle Batı fonlamaları ve uluslararası festival ağlarının ulusal sinema endüstrileri zayıf olan ülke sinemaları -çoğunlukla üçüncü dünya ülkeleri- ile bağımlı ilişkisinin sinemada biz-öteki, yani Batı(lı)/Doğu(lu) karşıtlığına tekrar tekrar imkân veren oluşumlar olup olmadığını ortaya koymasından ileri gelmektedir. Araştırma ayrıca, Eurimages destekli Türk filmlerinde Türkiye'ye dair hangi anlamlar üretildiğini, temsil pratiklerinin hangi yönde olduğunu, Eurimages gibi Türk Sineması için çok önemli bir yerde duran Batılı bir fonlamanın güdümlü veya güdümsüz olarak self oryantalist eğilimler yaratıp yaratmadığını, küresel festival ağında öne çıkarılan ve görünür

kılınan filmlerin Batılı seyirciye yerele dair neler söylediği ve dolayısıyla destek alan filmlerin belirli sebeplerle dolaşıma sokulup sokulmadığını göstermek açısından önemlidir.

Bunların yanı sıra Eurimages'ın Türk sinemasına etkilerine dair çalışmaların oldukça az olması, buna karşılık hem Avrupa kaynaklı fonlamaların Türk sineması ile ilişkisini self oryantalist bir yaklaşımla araştıran bir çalışmanın hem de doğrudan Türk sinemasında self oryantalizmi ele alan bir çalışmanın henüz yapılmamış olması literatüre bir katkı sunabilme noktasında önem arz etmektedir. Ayrıca araştırma, sosyal bilimlerin pek çok alanına giren oryantalizm-self oryantalizm kavramları ile sinemayı irdelemesi, dolayısıyla sinemanın farklı alanlarını bir araya getirmesiyle farklı bakış açılarına imkân vermekte, bu anlamda çalışmanın multidisipliner alanda, özellikle sinema, oryantalizm, oryantalizmin ikincil okumalarından olan self oryantalizm ve kültürel çalışmalar alanında yapılacak yeni araştırmalara fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Batı'nın oryantalist bakışının çeşitli fonlama ve uluslararası festival ağı ile Türk Sineması'na etkilerini inceleyen bu çalışmanın kapsamını AB sinema fonu olan Eurimages'ın desteklediği Türk filmleri oluşturmaktadır. Fon olarak Eurimages'ın seçilme sebebi Avrupa sinema fonları arasında Türk/Türkiyeli yönetmenlerin en fazla yararlandığı destek olması ve dolayısıyla belli bir noktada Türk Sineması'nı şekillendiren güce sahip olmasıdır. Türkiye Eurimages'a 1990 yılında üye olmuş ve 1990'dan bugüne 92 yerli kurmaca yapım Eurimages desteği ile çekilmiştir. Gerek filmlere erişim zorluğu gerekse dönemsel farklılıklardan dolayı çalışma kapsamında destek alan tüm yapımları incelemek mümkün değildir. Bu nedenle çalışma dönemsel olarak son beş yılı kapsayacak şekilde 2014-2018 olarak sınırlandırılmıştır.¹ Bu

¹ 2019 yılında Eurimages'dan destek alan *Snow and the Bear* (Selcen Ergun) ve *When I'm Done Dying* (Nisan Dağ) ile 2020 yılında destek alan *Kerr* (Tayfun Pirselimoglu) filmleri bu araştırmanın yapıldığı sırada henüz gösterime girmedikleri ya da filmlerin yapım aşaması tamamlanmadığı için çalışma kapsamının son yılını 2018 olacak şekilde sınırlandırmak zorunluluk olmuştur.

sınırlandırmanın amacı son dönemde çekilen filmlerden veri toplayarak çalışmanın içerdiği sorulara ilişkin cevapların, yani araştırmanın güncelliğini koruyabilme kaygısıdır. Ayrıca çalışmanın 2014-2018 yılları ile sınırlandırılmasının bir diğer sebebi, bu yıllar aralığında Türk sinemasının hem seyirci hem de hasılat anlamında yükselen bir grafik çizmesi, bu anlamda Türk Sineması için son 30 yılın en önemli yılları olarak değerlendirilebilecek olmasından kaynaklanmaktadır.

2014-2018 yılları arasında Mavi Bisiklet (Ümit Köreken, 2014), Buğday (Semih Kaplanoğlu, 2014), Kor (Zeki Demirkubuz, 2014), Mustang (Deniz Gamze Ergüven, 2014), Abluka (Emin Alper, 2014), Albüm (Mehmet Can Mertoğlu, 2015), İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer, 2015), Tereddüt (Yeşim Ustaoglu, 201), Ahlat Ağacı (Nuri Bilge Ceylan, 2015), Kardeşler (Ömür Atay, 2017), Görülmüştür (Serhat Karaarslan, 2017), Saf (Ali Vatansever, 2017), Sibel (Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti, 2017), Kız Kardeşler (Emin Alper, 2017), Okul Tıraşı (Ferit Karahan, 2018) olmak üzere destek alan 15 film arasından çalışmanın amacına uygun olarak, FIAPF'in "Competitive Feature Film Festivals" kategorisinde tanıdığı Avrupa film festivallerinden ödül almış filmler inceleme kapsamına alınmıştır.

Bu anlamda çalışma kapsamında incelenecek filmler şu şekildedir;

Film Adı	Yıl	Ödüller
Mustang	2014	Cannes Film Festivali - Europa Cinemas Label Ödülü Cesar Ödülleri - En iyi ilk film, en iyi senaryo, en iyi kurgu ve en iyi müzik ödülleri
Abluka	2014	Venedik Uluslararası Film Festivali - Jüri Özel Ödülü
Albüm	2015	Cannes Film Festivali - France 4 Vizyon Ödülü
İşe Yarar Bir Şey	2015	Tallin Black Nighst Uluslararası Film Festivali – En iyi senaryo ödülü

Görölmüştür	2017	Karlovy Vary uluslararası Film Festivali – FEDEORA tarafından en iyi film ödölü
Sibel	2017	Locarno Uluslararası Film Festivali - FIPRESCI, Ekümenik Jüri ve Genç Jüri ödülleri Cannes Sinema Buluşmaları Film Eleştirmenleri, Seyirci ve SCNF ödülleri

Tablo 2. 2014-2018 yılları arasında Eurimages desteği alan filmlerin FIAPF tarafından “Competitive Feature Film Festivals” kategorisinde tanımlanan Batı film festivallerinden aldığı ödüller

3.4. Araştırmanın Soruları

Bu çalışma temelde şu iki sorunun yanıtlarını bulmaya odaklanmıştır:

- Sinema filmlerinin finansmanı, üretimi ve dağıtımı üzerinde kontrol sahibi ve uluslararası bir güç olan Eurimages’ın desteklemiş olduğu Türk filmleri, Batı’nın oryantalist bakış ve beklentilerine göre şekillenmekte midir?
- Güçlü bir küresel pazar payı bulunan büyük Avrupa festivallerinde öne çıkarılan, görünür kılınan ve dolaşıma sokulan Doğu ve Doğu’ya dair anlatılarda, söz konusu Batı’nın bakış ve beklentilerine uygunluk var mıdır, bu anlatılar Batı’lı bakış tarafından bu nedenle mi takdir edilmektedir?

Bu iki soru çerçevesinde yapılandırılan bu çalışmanın sonucunda aynı zamanda Türk Sineması özelinde Eurimages’ın destek alan filmlerde “biz” ve “öteki” nasıl tanımlanmaktadır? Batı, Doğu’dan gelen ötekini hangi koşullarda kabul etmektedir? Büyük çaplı festivaller belli politikalar doğrultusunda egemen ideolojinin, dolayısıyla sistemin devamlılığına hizmet eden bir yapıda mıdır? sorularına da yanıtlar bulunabilecektir.

3.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmanın ilk iki bölümünde literatür taraması yönteminden faydalanılarak oryantalizm ve self oryantalizm kavramları, bu kavramların sinemada görünümü ile Türkiye’de yerleşme süreçleri ele alınmıştır. Çalışmada, Eurimages destekli Türk filmlerinde self oryantalist görünümler olup olmadığını tespit edebilmek için nitel araştırma yöntem ve tekniklerinden olan içerik analizi ve söylem analizini kullanılmıştır.

Kompleks bir konuya detaylı bir bakış açısı kazandırmak için yapılan nitel araştırmalar (Creswell, 2013: 48), araştırma sürecinin çeşitli aşamaları arasındaki karşılıklı etkileşimi, esnekliği ve ilişkiyi ön plana çıkarmaktadır (Maxwell’den akt. Yıldırım ve Şimşek, 2018: 81). Nitel araştırma yönteminin sunduğu tekniklerden biri olan içerik analizinde ise temel amaç, araştırma süresince elde edilen verileri açıklayabilecek kavram ve ilişkilere ulaşmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 242). İçerik analizini, Cohen ve Manion, iletişimin içeriğinden çıkarımda bulunma problemini geniş bir çerçevede incelemek için özellikle geliştirilmiş çok amaçlı bir araştırma yöntemi olarak tanımlamakta; Krippendorff, içerik analizinin, yazılı veya resimli bir belgeden beklenen mesajın nicelleştirilme işlemi olduğunu belirtmekte; buna paralel bir biçimde Simon ve Burnstein içerik analizinin, yazılı ve sözlü materyallerin sistemli şekilde analiz edilip insanların söyledikleri ve yazdıklarının açık talimatlara göre kodlanarak nicelleştirilmesi süreci olduğunu vurgulamakta; Aziz ise içerik analizinin, yazılan ve söylenenin hazırlanan açıklayıcı yönergeye göre ne kadar sıklıkla bulunduğunu saptama yöntemi olduğunu söylemektedir (akt. Tavşancıl ve Arslan, 2001: 19-20). Farklı araştırmacıların farklı yönleriyle açıkladığı içerik analizi tanımlamalarında ortak nokta, belli ölçütlere göre sınıflandırılan materyallerin sayısallaştırılması olduğudur. Bu ortak noktayı Berelson ve Holsti de (akt. Tavşancıl ve Arslan, 2001: 22-24), nesnellik, sistemlilik, genellik ve sayısallaştırma özelliklerini içerik analizi yönteminin sahip olması gereken temel özellikler olduğunu vurgulayarak öne çıkarmışlardır. Nesnellik; farklı gözlemcilerin aynı doküman üzerinde aynı sonuçları elde etmesi ile sağlanmakta, araştırmacının yalnızca kendi araştırmasının amaçlarına uygun olan verileri çözümleyerek diğer verileri ihmal etmesinin önüne geçen sistemlilik; varsayımların formüle edilmesi, evren ve örneklem ile çözümleme ölçeğinin belirlenmesini içermekte, genellik; vurguların kuramsal bir temele sahip

olmasını, içerik analizin ön şartı olan sayısallaştırma ise; içerik içindeki çözümlenebilir sınıflamaların sınırlarını ve hangi noktaların görece olarak vurgulandığı ya da ihmal edildiğinin ortaya konulması sağlamaktadır.

Nitekim kavramsal çerçeve doğrultusunda belirlenen ölçütlerle birlikte, Eurimages destekli Türk filmlerinde self oryantalizm olgusunu, sınırlılıklar kapsamında belirlenen filmler üzerinden analiz etmek için içerik analizi uygun bir yöntemdir. İçerik analizi için, Nihan Gider Işıkman'ın "Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller" adlı tezinde verileri analiz etmek üzere oluşturduğu kodlama formundan etkilenecek, bu çalışmada ortaya konan kavramsal-kuramsal çerçeve doğrultusunda, oryantalizm ve self oryantalizmin özelliklerinden çıkarılan ölçütlere göre bu araştırma için özel bir kodlama formu oluşturulmuştur. İçerik analizinin ilk aşaması olan verilerin kodlanmasıyla, farklı bölümlerde yer alan ve anlam bakımından ilişkili olan verilerin bir araya getirilmesi ve aralarında ilişki kurulması mümkün olmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 243). Bu anlamda karakter temsilleri, zaman, mekân, alt-ikincil kimlik temsilleri, dil, dini, kültürel ve ekonomik unsurlar, toplumsal cinsiyet temsilleri ile anlatıyı oryantalist temsil noktasında destekleyen temalar çerçevesinde bir araya getirilen verilerle oluşturulan kodlama formu aracılığıyla, biz-"öteki" temsilleri ortaya koyulabilecektir. Böylelikle çeşitli alanlarda Türkiye ve Türkiye'ye dair neyin gösterilip ve neyin gösterilmediğine ilişkin tercihler ve bu tercihlerin Batı'nın Doğu algısını destekler nitelikte olup olmadığı görülecek, nihai olarak Eurimages destekli Türk filmlerinin self oryantalist bir eğilimde olup olmadığı sonucuna varılacaktır. Öte yandan kodlama formu ile sistemlilik sağlandığı gibi aynı zamanda içerik analizin sahip olması gereken diğer temel özellikler olan sayısallaştırma, nesnellik ve genellik de sağlanmış olacaktır.

Öte yandan kodlama formundan sayısallaştırma ile sonuç elde edilemeyecek, yani filmlerde kullanılma sıklığından ziyade hangi bağlamlarda anlatıya dahil olduğu noktasında önemli olan ve Batı'nın Doğu'yu farklı kılmak, ötekiliği vurgulamak için sık sık başvurduğu unsurlar, politik içerik/karakter(ler), pedofili/tecavüz, egzotik hikâyeler ve muhafazakâr/tutucu toplum yapısı şeklinde kategorilere ayrılmış ve bu unsurlar söylem analizine tabii tutulmuştur. Psikoloji, sosyoloji, dilbilim, antropoloji,

edebiyat, felsefe, medya ve iletişim çalışmaları gibi çeşitli alanlardan beslenerek gelişen ve bu farklı disiplinlerin kuramsal bakış açılarına dayanan bir yöntem olan söylem analizi (Potter ve Wetherell'den akt. Çelik ve Ekşi, 2013: 105), Atay'ın da belirttiği gibi (akt. Çelik ve Ekşi, 2013: 105) dil kullanımının yalnızca biçimsel yönüne odaklanan dar kapsamlı bir analiz olmanın ötesinde, dilin daha büyük bölümlerini sosyokültürel bağlam içinde ele almayı sağlayan bir yaklaşımdır. Dolayısıyla iletişim alanında da veri sağlama yöntemlerinden biri olarak kullanılan söylem analizi, sinema aracılığıyla yaratılan temsillerde anlama odaklanarak aslında kastedilenin ne olduğunu analiz edebilme noktasında çalışma açısından uygun bir yöntemdir. Bu anlamda araştırmada kullanılan her iki yöntem de verilerin sonuçlarına objektif bir şekilde ulaşılması açısından önemlidir.

3.6. Araştırma Kapsamında Analiz Edilecek Filmlerin Künyesi ve Konuları

3.6.1. Mustang

3.6.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Deniz Gamze Ergüven

Yapım: Bam Film, Aurora Films, Vistamar Film Production

Ülke: Türkiye, Fransa, Almanya, Katar

Eurimages Desteği Aldığı Yıl: 2014

Vizyon Tarihi: 23 Ekim 2015

Dağıtımçı (Türkiye): M3 Film

Süre: 97 dakika

Toplam Seyirci Sayısı (Türkiye): 25.419

Hasılat: 279.015.60 TL

Ödüller: Australian Film Critics Association - Uluslararası En İyi Film (Yabancı Dilde), Cannes Film Festivali - Europa Cinemas Label Ödülü, Cesar Ödülleri - En İyi Senaryo, En İyi İlk Film, En İyi Kurgu ve En İyi Müzik Ödülleri, European Film Awards (Avrupa Film Ödülleri) - FIPRESCI ödülü, Goya Ödülleri - En İyi Avrupa Filmi, Lumieres Ödülleri - En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Sinematografi Ödülleri, Stockholm Uluslararası Film Festivali - En İyi Senaryo Ödülü, Saraybosna Film Festivali - En İyi Film Ödülü

3.6.1.2. Filmin Konusu

Mustang, 10 yıl önce anne ve babalarını kaybeden ve bu nedenle Karadeniz'in bir köyünde yaşayan babaanne ile amcasının yanında kalan beş kız kardeşin (Sonay, Selma, Nur, Lale, Ece) bir yaz tatili boyunca başından geçen olayları anlatmakta, merkeze taşra baskısını ve kız kardeşlerin bu baskıya karşı mücadelesini almaktadır. Film, taşrada muhafazakâr zihniyet yapısı içinde sıkışmış baskıcı toplumun eleştirisini, özellikle cinsel tabu meselesine odaklanarak modern-geleneksel, kent-taşra ikilemleri üzerine kurmaktadır. En küçük kız kardeş olan Lale'nin öğretmeninin İstanbul'a gidecek olması sebebiyle öğrencileriyle vedalaştığı sahne ile açılan filmde olaylar, okulun son günü kız kardeşlerin erkek arkadaşlarıyla sahilde oynadıkları bir oyunun kasaba halkı tarafından edepsizlik olarak karşılanması ile başlar. Bu olay üzerine babaanne eve dönen kızları cezalandırır, amca bekâret testine götürür, ardından kızlar toplumun bir kadından beklentilerine uygun hale gelmesi için (yemek yapmak, dikiş dikmek gibi) eğitilir, bu süreçte ataerkil kültürün temsilcileri olan babaanne ve amca tarafından ev, kızlar için bir hapisane haline getirilir ve cinselliğin tabu olduğu bu toplumda kız kardeşlerin hepsi tek tek evlendirilmeye çalışılır. Bu durum karşısında tüm kızların tepkisi farklı olacaktır. En büyük kız kardeş Sonay, gelen görücüleri kabul

etmez ve sık sık evden kaçma suretiyle buluştuğu erkek arkadaşıyla evlenmek istediğini söyler. Babaanne durumu kabul etmek zorunda kalır ve gelen görücülere Sonay'ın bir küçüğü Selma gösterilir. Ortanca kardeş Ece, başına gelecekleri bildiği ve ensest ilişki gibi sebeplerle intihar eder. Nur ve Lale'nin İstanbul'a kaçmayı başarmasıyla film sonlanır.

3.6.2. Abluka

3.6.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Emin Alper

Yapım: Liman Film, Paprika Films

Ülke: Türkiye, Fransa, Katar

Eurimages Desteği Aldığı Yıl: 2014

Vizyon Tarihi: 06 Kasım 2015

Dağıtımçı (Türkiye): Bir Film

Süre: 119 dakika

Toplam Seyirci Sayısı (Türkiye): 24.736

Hasılat: 239.824.99 TL

Ödüller: Venedik Film Festivali - Jüri Özel Ödülü, Asya Pasifik Film Ödülleri - Jüri Büyük Ödülü, SİYAD ödülleri - En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ödülleri, Altın Koza Film Festivali - En İyi Film, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kurgu, Adana İzleyici Ödülleri.

3.6.2.2. Filmin Konusu

Politik ve psikolojik bir gerilim filmi olan Abluka, 20 yıldır hapis yatan Kadir'in, cezasının bitmesine iki yıl kala, istihbaratta çalışma şartıyla tahliye edilmesiyle başlar. Yeni hayatında, kağıt toplayıcısı görünümünde, çöplerde patlayıcı madde yapımında kullanılan maddeleri tespit edip polise bildirmekle görevli olan Kadir, bir yandan kardeşi Ahmet'in yakınlarında, onun arkadaşları olan Ali ve Meral'in evini tutar. Kadir'in yaşamaya başladığı bu yoksul mahalle abluka altındadır ve mahalleye girişler polis kontrolü ile yapılabilmektedir. Karısı tarafından terk edilmiş Ahmet, belediyenin itlaf merkezinde çalışmakta, köpekleri öldürerek hayatını kazanmaktadır. Depresif bir ruh hali içinde olan Ahmet intiharın eşiğindedir ve ağabeyi Kadir'in iletişim kurma çabalarına karşılık vermez, filmin sonlarına doğru önce yaraladığı sonra tedavi etmek için evinde sakladığı köpeklerle birlikte evine kapanır. Film boyunca kardeşler arasında iletişimsizlik artarken, mahalledeki olaylar da artmaktadır. Şehirde bombalı saldırılar düzenleyen örgütün mahallede barındığı ve örgüt üyelerinden birinin Kadir ve Ahmet'in diğer kardeşleri olan Veli olduğu şüphesi ve Kadir'in hem kendisi hem de kardeşi için arzu nesnesi olan aynı zamanda örgüt üyeliğinden aranan Meral'in Ahmet tarafından saklandığını düşünmesinden doğan ve filmin atmosferine yansıyan paranoya halini getirir. Filmin sonunda Kadir şüpheleri üzerine Ahmet'i ihbar eder, polisle çatışmaya giren Ahmet hayatını kaybeder, Kadir ise örgüt üyelerince yakalanır.

3.6.3. Albüm

3.6.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Mehmet Can Mertoğlu

Yapım: Kamara Film, Asap Film, Parada Film

Ülke: Türkiye, Fransa, Romanya

Eurimages Desteği Aldığı Yıl: 2015

Vizyon Tarihi: 04 Kasım 2016

Dağıtımçı (Türkiye): M3 Film

Süre: 105 dakika

Toplam Seyirci Sayısı (Türkiye): 8.892

Hasılat: 70.297.95 TL

Ödüller: Cannes Film Festivali - France 4 Vizyon Ödülü, Adana Film Festivali - En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve En İyi Sanat Yönetmeni Ödülleri, Saraybosna Film Festivali - En İyi Film ve Cineuropa Ödülleri

3.6.3.2. Filmin Konusu

Albüm, sekiz yıldır evli olan ve çocuk sahibi olamayan, tarih öğretmeni Cüneyt ve devlet memuru eşi Bahar'ın evlatlık edinme hikayesini anlatmaktadır. Evlat edinmeye karar veren çift, bir yandan resmi prosedürleri yerine getirmeye çalışırken diğer yandan bu süreci çevrelerinden gizli tutmaya çalışmaktadır. Çünkü Cüneyt ve Bahar, evlat edinecekleri çocuğun ilerde kendilerini öz ebeveynleri olarak düşünmesini istemektedir. Film bu çerçevede, orta sınıf kavramını ve Anadolu insanını, bürokrasi, otorite, devlet, din, aile, toplumsal baskı gibi konular çemberinde sorgulamakta ve eleştirel bir söylem getirmektedir.

3.6.4. İşe Yarar Bir Şey

3.6.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Pelin Esmer

Yapım: Sinefilm, Mars Production, MitosFilm Production, Topkapı Film BV

Ülke: Türkiye, Almanya, Hollanda

Eurimages Desteği Aldığı Yıl: 2015

Vizyon Tarihi: 27 Ekim 2017

Dağıtımçı (Türkiye): Başka Sinema

Süre: 104 dakika

Toplam Seyirci Sayısı (Türkiye): 22.393

Hasılat: 210.544.72 TL

Ödüller: Tallin Black Nights Uluslararası Film Festivali - En İyi Senaryo Ödülü, Frankfurt Türk Film Festivali - En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülleri, İstanbul Film Festivali - FIPRESCI Ödülü, Adana Film Festivali - En İyi Senaryo Ödülü, SİYAD Ödülleri - En İyi Senaryo Ödülü

3.6.4.2. Filmin Konusu

İşe Yarar Bir Şey, yirmi beş yıl sonra ilk kez lise mezuniyet buluşmasına gidecek olan şair karakteri Leyla'nın Haydarpaşa'dan İzmir'e olan tren yolculuğunu konu almaktadır. Leyla, trenin kalkma saatini bir bankta oturmuş beklerken, hemşirelik son sınıf öğrencisi olan Canan ve Canan'ın babasıyla tanışır. Kızının iş görüşmesi için İzmir'e gittiğini düşünen Canan'ın babası Leyla'dan kızına göz kulak olmasını ister. Leyla ve Canan tren yolculuğu boyunca birbirine eşlik eder ve filmin ilerleyen dakikalarında Canan'ın İzmir'e boynundan aşağısı felçli olan ve bu nedenle ölmek isteyen Yavuz'un yanına, kendi yöntemleriyle onun bu isteğini yerine getirmek üzere gittiğini öğreniriz. Canan'ın İzmir'e gitme amacını öğrenen Leyla, Canan'ın bu yolculuğuna dahil olur.

3.6.5. Görülmüştür

3.6.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Serhat Karaarslan

Yapım: +90 Film Yapım, Silex Films, Departures Film GMBH

Ülke: Türkiye, Almanya, Fransa

Eurimages Desteği Aldığı Yıl: 2017

Vizyon Tarihi: 20 Eylül 2019

Dağıtımçı (Türkiye): Başka Sinema

Süre: 95 dakika

Toplam Seyirci Sayısı (Türkiye): 11.736

Hasılat: 154.521.70 TL

Ödüller: Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali - FEDEORA (Avrupa ve Akdeniz Film Eleştirmenleri Birliği) En İyi Film Ödülü, İstanbul Film Festivali - En İyi Senaryo ve En İyi Kurgu Ödülleri, Ankara Uluslararası Film Festivali - En İyi Senaryo Ödülü, SİYAD Ödülleri - En İyi Film Ödülü

3.6.5.2. Filmin Konusu

Görülmüştür, cezaevinde mektup okuma komisyonunda çalışan, bir yandan yaratıcı yazarlık atölyesine giden Zakir'in hayatının bir bölümüne odaklanmaktadır. Mahkûmlara gelen mektupları denetleyen ve gerektiğinde sansürleyen infaz memurlarından biri olan Zakir, bir gün, bir mektubun içinden çıkan bir kadının

fotoğrafından etkilenir ve bu fotoğrafı çalmak suretiyle alır. Bu fotoğraf üzerine hikâye yazmayla başlayan ve fotoğraftaki kadın Selma'nın hapis yatan eşini ziyarete geldiğinde ortaya çıkan karşılaşmalarla büyüyen Zakir'in takıntısı gün geçtikçe artar. Bir süre sonra Zakir, eşinin ailesiyle birlikte kalan Selma'nın evde şiddet gördüğü ve başına bir şey geleceği gibi düşüncelerle Selma'yı takip etmeye başlar.

3.6.6. Sibel

3.6.6.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti

Yapım: Mars Production, Les Films Du Tambour, Rıva Film Production GMBH

Ülke: Türkiye, Almanya, Fransa, Lüksemburg

Eurimages Desteği Aldığı Yıl: 2017

Vizyon Tarihi: 22 Şubat 2019

Dağıtımçı (Türkiye): Başka Sinema

Süre: 91 dakika

Toplam Seyirci Sayısı (Türkiye): 33.725

Hasılat: 410.163.43 TL

Ödüller: Locarno Uluslararası Film Festivali - FIPRESCI, Ekümenik Jüri ve Genç Jüri Ödülleri, Cannes Sinema Buluşmaları - Film Eleştirmenleri, Seyirci ve SCNF Ödülleri, Hamburg Film Festivali - Avrupa Sineması Ortak Yapımları Ödülü, Brüksel Akdeniz Filmleri Festivali - Büyük Ödül, Cineuropa ve Gen Jüri Ödülü,

Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali - Eleştirmenler Ödülü, Muret Film Festivali Genç Jüri - En İyi Film Ödülü, Adana Film Festivali - En İyi Film Ödülü, Ulusal Yarışma - En İyi Senaryo Ödülü

3.6.6.2. Filmin Konusu

Sibel, Karadeniz'in Kuşköyü'nde babası ve kız kardeşiyle birlikte yaşayan, küçükken geçirdiği ateşli bir hastalık sonucu konuşma yetisini kaybeden ve tüm köyün bildiği kuş dili ile iletişim kurmaya çalışan 25 yaşındaki Sibel'in hayatına odaklanmaktadır. Farklılığı nedeniyle yerel halk tarafından dışlanan Sibel, gündelik hayatını çay tarlası, ev işleri ve ormanlık bir dağ arasında geçirmektedir. Orman, Sibel için hem bir kaçış noktası hem de kendini kanıtlama güdüsünün tetikleyicisi olan kurdun peşine düştüğü yerdir. Sibel köyde herkesi korkuya sürükleyen ancak kimse tarafından da görülmemiş olan bu kurdu öldürdüğünde, toplum tarafından itibar kazanıp kabul edileceğini düşünmekte ve her gün bu motivasyonla tüfeğini alıp bu korku nesnesini aramaktadır. Bu arayışları sırasında karşılaştığı, kendini asker kaçağı olarak tanıtan Ali ile tanışması ve aralarındaki ilerleyen ilişki ise Sibel için kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır.

3.7. Film Çözümlemeleri

3.7.1. İçerik Analizi

3.7.1.1. Ana Karakterler

Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerdeki ana karakterler geleneksel/modern², eğitimsiz/eğitimli, alt-orta/yüksek tabaka özellikleri gösterip göstermemesi yönüyle incelenmiş ve 6 filmin 6'sında da geleneksel kadın ve erkek temsilleri ile eğitimsiz/alt-orta tabaka karakterlerin temsil edildiği görülmüştür. Geleneksel ve eğitimsiz kadın-erkek rollerinin/toplumun karşısına belirgin bir biçimde

² Çalışmanın bu bölümünde geleneksel ve modern karakter temsilleri incelenirken kılık-kıyafete bağlı dış görünüşten ziyade, düşünsel anlamda dünyayı algılayış, zihniyet ve kavrayış yapısı gibi özellikler geleneksellik ve modernliğin bir parçası olarak göz önünde bulundurulmuştur. Dış görünüme bağlı temsiller, kültürel unsurlar başlığında incelenmiştir.

modern olanı da koyan *İşe Yarar Bir Şey* dışındaki 5 filmde de ana karakterler -hatta yan karakterler de dahil olmak üzere- tümüyle geleneksel, eğitimsiz ve alt-orta tabaka karakterlerdir.^{3/4} Bu anlamda filmlerde geleneksel özellikler taşıyan, eğitimsiz ve yoksul karakterlerin ön plana çıkarıldığını söylemek mümkündür.

Filmler	Geleneksel kadın modeli	Modern kadın modeli	Geleneksel erkek modeli	Modern erkek modeli	Eğitimsiz/ alt-orta tabaka karakterler	Eğitilmiş/ yüksek tabaka karakterler
Mustang	✓	X	✓	X	✓	X
Abluka	✓	X	✓	X	✓	X
Albüm	✓	X	✓	X	✓	X
<i>İşe Yarar Bir Şey</i>	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Görölmüşür	✓	X	✓	X	✓	X
Sibel	✓	X	✓	X	✓	X

Tablo 3. Filmlerdeki Ana Karakterlerin Sosyal Durumları

³ Albüm filminde meslek kolu olarak yoğunluk gösteren memurluk, karakterlerin bir dereceye kadar eğitim aldığını göstermekle birlikte, karakterler gerçek anlamda eğitilmiş bir tablo çizmediği, hiçbir karakter açısından entelektüel bir birikimden bahsetmek mümkün olmadığı için eğitimsiz kategorisine dahil edilmiştir. Filmde eleştirilen bir nokta da halihazırda Türkiye’de orta sınıfın yüzeyselliği, tekdüzeliği gibi özellikleridir. Bu karakterlerin eğitilmiş olarak değerlendirilmesi durumunda da sonuçların değişmeyeceği, “eğitilmiş eğitimsiz” bir temsil sundukları belirtilmelidir.

⁴ Sibel filminin ana karakteri olan Sibel, sahip olduğu bakış açısıyla çoğu kez içinde bulunduğu toplumun geleneksel normlarından ayrılmakla birlikte aynı zamanda o toplumda kabul görmek için çaba sarf etmektedir. Öte yandan film boyunca karakterin düşünsel dünyasına ilişkin genel bir perspektif çizilmemekte, işlenen konu doğrultusunda yalnızca toplumsal cinsiyet temelinde bir bakış sunulmaktadır. Bu nedenle Sibel, geleneksel kategoride değerlendirilmiştir.

3.7.1.2. Mesleki Durum

Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerdeki karakterlerin mesleki durumları incelenmiş ve 6 filmde 1’inde işçi, 3’ünde memur, 1’inde öğretmen, 1’inde esnaf, 1’inde sanatçı, 1’inde avukat ve mühendis ve hepsinde diğer kategorisinde toplanan iş tanımlarıyla kodlanan meslekler olduğu görülmüştür. Diğer kategorisi içine alınan “ev hanımlığı”, İşe Yarar Bir Şey filmi dışında 6 filmde 5’inde görülmekte, bu anlamda filmlerde kadınların etkin iş hayatının dışında temsil edildiği ortaya çıkmaktadır. Öte yandan karakterlerin meslekleri çoğunlukla işçi, memur, esnaf gibi yüksek statüden uzak algılanan orta ve orta alt sınıfı temsil eden iş kollarıdır.

Filmler	İşçi	Memur	Öğretmen	Esnaf	Sanatçı	Avukat /Mühendis	Diğer (Öğrenci, Ev Hanımı, Muhtar,...)
Mustang							✓
Abluka		✓					✓
Albüm		✓	✓				✓
İşe Yarar Bir Şey					✓	✓	✓
Görülmüştür		✓					✓
Sibel	✓			✓			✓

Tablo 4. Filmlerdeki Ana Karakterlerin Mesleki Durumları

3.7.1.3. Mekân

Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerin geçtiği mekânlar incelenmiş ve 6 filmin 6'sında kapalı, karanlık ve sıkışık mekânların öne çıktığı, buna karşılık kullanılan açık mekânların 6 filmin 6'sında da çok az olduğu, dolayısıyla filmlerin bütününde geri planda kaldığı görülmüştür. Bununla birlikte Abluka filminde kullanılan açık mekânların tümü filmin atmosferi ve dekoruyla birlikte kapalı ve sıkışık olarak algılanmakta, aynı durum Mustang, Albüm, İşe Yarar Bir Şey, Görülmüştür ve Sibel filmlerinde de birkaç sahne farkıyla geçerli olmaktadır.

Filmler	Şehir	Taşra	Büyük Şehrin Kenar Mahalleleri	Kapalı/ Sıkışık Mekânlar	Açık mekânlar
Mustang	✓	✓		✓	✓
Abluka			✓	✓	✓
Albüm	✓			✓	✓
İşe Yarar Bir Şey	✓	✓		✓	✓
Görülmüştür			✓	✓	✓
Sibel		✓		✓	✓

Tablo 5. Filmlerin Geçtiği Mekânlar

Öte yandan filmlerin hikâyelerinin taşrada ya da büyük şehrin kenar mahallerinde geçtiği görülmektedir. Hikâyesi şehirlerde ilerleyen Albüm, Antalya dışında Burdur ve Kayseri gibi daha küçük şehirlerde geçmektedir. Filmde daha çok zaman geçirilen şehir Kayseri'dir.

Bir kısmı tren yolculuğunda geçen İşe Yarar Bir Şey'de trenin geçtiği Anadolu taşrasından ve ıssız-izbe mahallelerden uzun manzaralar sunulmakta, varış durağı olan İzmir de anlatının kısa bir bölümüne dahil edilmektedir.

Mustang ise Karadeniz'in bir taşra kasabası/köyünde geçmekte, filmin sonunda görülen İstanbul bir kaçış ve özgürlük mekânı olarak sunulmaktadır. Bu yönden taşra ve Anadolu-büyük şehir üzerinden geleneksel-modern kıyasıyla klişe bir anlatıma kaçılmaktadır. Bu klişe, taşra kavramının karşısına İstanbul'un, Anadolu'nun karşısına ise Avrupa'nın koyulmasından gelmekte, bu nedenle film genelleştirilebilecek bir gerçeklikten uzaklaşmaktadır (Cerrahoğlu, 2019: 533).

Benzer şekilde yine Karadeniz'in taşrasını mekân olarak belirleyen Sibel'de de Mustang'de olduğu gibi taşra kavramının tektipleştirildiği, anlatılan hikâyede geçen olayların taşraya sıkıştırıldığı ve tüm Anadolu taşrası bir aynılık göstermekteymiş gibi bir ön kabulün olduğu, nihai olarak da izleyene bu kabulün yansıtıldığı görülmektedir. Bu noktada Cerrahoğlu'nun (2019: 531) Mustang filmi özelinde sorduğu "filmdeki taşra hangi taşradır?, nerenin taşrasıdır?, Türkiye'de taşra olarak nitelendirilebilecek bütün bölgeler birbirinin aynı mıdır?" gibi soruları Sibel için de sormak kaçınılmaz olmaktadır.

Genel olarak filmlerde modernlikle bağdaştırılan metropol gibi büyük-gelişmiş şehir görünümü veren yerlerden ziyade, modernlikten uzak ve Batı-dışı ile ilişkilendirilen taşra, küçük şehirler ve büyük şehrin (İstanbul) kenar mahallerinin mekan olarak seçildiği söylenebilir.

3.7.1.4. Zaman

Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerin geçtiği mekânlar incelenmiş ve 6 filmin 6'sında kapalı, karanlık ve sıkışık mekânların öne çıktığı, buna karşılık kullanılan açık mekânların 6 filmin 6'sında da çok az olduğu, dolayısıyla filmlerin bütününde geri planda kaldığı görülmüştür. Bununla birlikte Abluka filminde kullanılan açık mekânların tümü filmin atmosferi ve dekoruyla birlikte kapalı ve sıkışık olarak algılanmakta, aynı durum Mustang, Albüm, İşe Yarar Bir Şey, Görülmüştür ve Sibel filmlerinde de birkaç sahne farkıyla geçerli olmaktadır.

Filmler	Günümüz	Geçmiş	Belirsiz
Mustang		✓ (2013 sonrası)	
Abluka			✓
Albüm			✓
İşe Yarar Bir Şey			✓
Görülmüştür			✓
Sibel			✓

Tablo 6. Filmlerin Geçtiği Zaman

3.7.1.5. Dil

Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerde kullanılan dil/diller incelenmiş ve 6 filmin 6'sında da İstanbul Türkçesi kullanıldığı görülmüştür. Abluka ve Görülmüştür filmlerinde bir iki karakter özelinde ortaya çıkan yöresel şive bir yöreye ait olmasından ziyade, daha çok Türkçe'nin bozuk, eksik ya da kaba konuşulması şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Filmler	İstanbul Türkçesi	Kürtçe	Lazca	Yöresel Şiveler	Diğer
Mustang	✓				
Abluka	✓			✓	
Albüm	✓				
İşe Yarar Bir Şey	✓				
Görölmüştür	✓			✓	
Sibel	✓				

Tablo 7. Filmlerde Kullanılan Dil

Filmlerde dil konusunda dikkat çeken nokta Karadeniz’de geçtiği açıkça belli olan, yörenin kültürüne, yaşam biçimine, zihniyetine dair çeşitli temsiller kuran Mustang ve Sibel filmlerinde ana ve yan karakterlerden, genç ve yaşlı kesime kadar herkesin düzgün bir Türkçeyle konuşmasıdır. Filmlerin hikâyesi dış görünüş, taşra baskısı, muhafazakârlık, geri kalmışlık gibi çeşitli yönlerle belli bir kesimi imlemekte, buna karşılık işaret ettiği kesimin dilini, şivesini ya da aksanını yok saymaktadır. Yöreye ait dil, şive ya da aksana hiç yer verilmemesi, bölgeye yabancılaşarak yaklaşıldığını ve her iki filmde de ortaya çıkan kültür-dil problemini yansıtmaktadır. Homojenite varsayımıyla “farklı kültürel değerlerin farklı toplumlarda yerleşik olduğunu kesin bir şekilde reddeden” (Yang Tong, 2015: 203) bu durum, farklılıkları bastırılmasına, dolayısıyla da kültürel özcülüğe işaret etmektedir. Kültürel özcülükle birlikte Avrupa-merkezli olarak oluşturulan tek tip yaşam halkası ise, tek bir toplumsallığın ismi, kökeni, tarihi ve dininin yanı sıra ilgili toplum içinde en fazla konuşulan dili homojenleştirici bir araç olarak içinde bulundurmakta (Çiftçi, 2013: 43), ki bu durum self oryantalist yaklaşımı tescillemektir.

3.7.1.6. Alt - Öteki Kimlik Temsilleri

Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerde egemen kimliğin karşısında alt-öteki olarak görülen kimliklerin temsil edilip edilmediği incelenmiş ve 6 filmin hiç birinde “öteki” kimliklerin karakter bazında temsil edilmediği görülmüştür. Buna karşılık Mustang, Abluka ve Albüm filmlerinde açıkça temsil edilmeyen “öteki” kimliklere karşı ötekileştirici söylemler mevcuttur.

Filmler	Kürt	Alevi	Ermeni, Rum	Hristiyan, Yahudi	LGBTİ+	Diğer
Mustang	X	X	X	X	X	X
Abluka	X	X	X	X	X	X
Albüm	X	X	X	X	X	X
İşe Yarar Bir Şey	X	X	X	X	X	X
Görülmüştür	X	X	X	X	X	X
Sibel	X	X	X	X	X	X

Tablo 8. Filmlerdeki Alt-Öteki Kimlik Temsilleri

Mustang filminde Sonay ve Selma'nın düğün sahnesinde Alevi semahı eşliğinde oynandığı görülmektedir. İzleyiciye filmin o dakikasına kadar -sonrasında da- ailelerin Alevi olduğuna dair herhangi bir bilgi verilmemiştir ve inandırıcılıktan uzak bu sahne ailelerin Alevi olup olmamasından bağımsız her iki durumda da sorunlu bir yaklaşım olmaktadır. Çünkü Alevi-Bektaşî kültürüne ait bir inanç ritüeli olan semah, dans edilen-eğlenilen müziğin yerine kullanılmakta, bunun yanında bu sahne

ile ailenin Alevi olduğuna dair bir gönderme yapılıyorsa da filmde Alevi temsili problemli hale gelmektedir.

Abluka filminde Kadir karakterinin mahalle sakinleri ile ilgili komisere sunduğu raporda “kömürcü Urfalı Arap kökenlidir, dükkânın önü sürekli kalabalıktır, bana karşı tavırları düşmancadır” şeklinde bir cümle geçmekte, bu anlamda düşmanca tavır Arap kökenli olana yüklenirken aynı zamanda filmin hikâye bağlamı içinde terörist göndermesi yapılmaktadır. Bunun yanı sıra filmde terör olayları tüm anlatıya yayılmakta ve bu durumla bağlantılı olarak doğrudan olmasa da arka planda Kürt meselesine değinilmekte, Türk-Kürt ilişkisi bağlamında kimlik çatışması dile getirilmektedir.

Albüm’de ise ötekileştirici söylem belli aralıklarla yinelenmektedir. İlki Bahar ve Cüneyt’in evlat edinmek amacıyla gördükleri ilk çocuk üzerinden ortaya çıkmaktadır. Çift çocuğu kapkara ve sevimsiz bularak Suriyelilere benzetmekte ve çocukla sosyal bir bağ kuramayacaklarını düşündükleri için reddetmektedir. Ardından Bahar ve Cüneyt’in evlerine gelen misafir, Cüneyt ile birlikte izledikleri futbol maçı sırasında takımlara ilişkin açılan muhabbette, 1990 yılında Rusya’ya gittiğinden bahsetmekte ve küfür eşliğinde “bunlar insan minsan değil, çoğunun evinde perde yok, ecnebi değiller mi işte” gibi cümleler kurmaktadır. Filmin sonunda ise Çad’a gitmeleri ihtimalinden bahseden Cüneyt’e Bahar “ne yapacağız yamyamların içinde, yurt dışında başka bir yer mi yok” cümleleriyle tepki vermekte, buna karşılık Cüneyt ise “Londra’da, Paris’te bizi bekliyorlar zaten” demektedir. Bu anlamda Albüm filminde hem yurtiçindeki hem de yurt dışındaki -Batı-dışı varsayılan Rusya ve Afrika’ya yönelik- “öteki”lere karşı nefret söylemleri dile gelmekte, öte yandan “Londra ve Paris’te bizi bekliyorlar zaten” vurgusuyla coğrafi anlamda bir uzaklığın ötesinde Doğu ve Doğu(lu)nun Batı’ya göre periferide olduğu onaylanmakta, ortalama bir Türkiyeli için Batı’nın imkânsızlığı dile getirilmektedir. Filmin akışında geçen söz konusu ırkçı yaklaşım ve söylemler eleştirel bir kaygıyla yerleştirilmiş olsa da, anlattığı Türkiye ve özellikle Batılı seyircinin alımlaması noktasında self oryantalist tutum içinde oluşunu aksi yönde etkilememektedir.

Bununla birlikte Mustang ve Görülmüştür filmlerinde transfobik ve homofobik söylemler olduğu da belirtilmelidir. Mustang’de Lale, yardım için Yasin’in çalıştığı yer olduğunu tahmin ettiği manavı aradığında, adını bilmediği Yasin’i dış görünüşüyle tarif etmekte ve uzun saçları olduğunu belirtmekte, telefonun ucundaki ses bunun üzerine “bizde ibne satıcı yok” şeklinde cevap vermektedir. Görülmüştür’de ise, memurlar arasında geçen bir konuşmada Kenan karakterinin LGBTİ+’yi “ibne travestiler” olarak açıklamakta ve “herifler mi karılar mı diyeceğiz?” şeklinde bir cümle kurmaktadır. Bu anlamda Mustang’de taşranın tutuculuğuna sıkıştırılan homofobi, Görülmüştür’de belli bir toplumsal sınıf kodları içinde yinelenmektedir.

3.7.1.7. Kültürel Unsurlar

Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerde belli başlı kültürel unsurların ne yönde temsil edildiği incelenmiş ve 6 filmin 6’sında da geleneksel kıyafetler ile geleneksel Türk mutfağının kullanıldığı görülmüştür. Bu anlamda filmlerde geleneksel olanın ön plana çıkarıldığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte İşe Yarar Bir Şey’de ana karakter özellikleri, meslek kodları ve mekân unsurlarında olduğu gibi burada da modern-geleneksel ekseninde ilerlediği görülmektedir.

Albüm filminde yer verilen Batı müziğine ne şekilde yer verildiği ise önemlidir. Bahar ve Cüneyt aracılığıyla Burdur’a yol alırken radyoda klasik müzik çalmakta ve bir süre sonra Bahar “değiştir şu kanalı, fenalık geldi içime” demektedir. Batı müziğine karşı herhangi bir Doğulunun yaklaşımı açısından Batı seyircisinin ön kabullerini onaylar nitelikteki bu sahne söz konusu temsille birlikte değerlendirilmelidir.

Filmler	Geleneksel Kıyafetler	Modern Kıyafetler	Geleneksel Türk Müziği	Batı Müziği	Geleneksel Türk Mutfağı	Dünya Mutfağı
Mustang	✓		✓		✓	
Abluka	✓				✓	
Albüm	✓			✓	✓	
İşe Yarar Bir Şey	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Görölmüşür	✓		✓		✓	
Sibel	✓				✓	

Tablo 9. Filmlerdeki Kültürel Unsurlar

3.7.1.8. Dini Unsurlar

Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerde yer verilen dini unsurlar incelenmiş ve İslamiyet dışındaki dinlere ve inançlara dair herhangi bir temsil ya da gönderme yapılmadığı, bununla birlikte 6 filmin 6’sında da dini kadın simgelerinin sık sık yer bulduğu, yine 6 filminden 5’inde cami, namaz, ezan gibi İslami öğelere yer verildiği görölmüşür. Filmlerde İslamiyet’e ilişkin çeşitli unsurlara göndermeler yapılması Batı’nın “ötekisi”ni temsil etme noktasında önemlidir ve her filmde -az ya da çok- İslamiyet’e çeşitli şekillerde referans verilmiştir.

Filmler	İslami Öğeler (Cami, namaz, ezan, abdest, kuran, çeşitli ayet...)	İslami Kadın Simgeleri (Başörtüsü, türban, ferace, burka...)	İslami Erkek Simgeleri (Sakal, cüppe, sarık, takke...)	Diğer dinlerin Simgeleri (Hristiyanlık, Musevilik)	Diğer (ateizm, deizm, paganizm...)
Mustang	✓	✓		X	X
Abluka	✓	✓		X	X
Albüm	✓	✓	✓	X	X
İşe Yarar Bir Şey		✓		X	X
Görölmüştür	✓	✓		X	X
Sibel	✓	✓		X	X

Tablo 10. Filmlerdeki Dini Unsurlar

Albüm ve Görölmüştür filmlerinde yan roller ve daha çok fonda, İşe Yarar Bir Şey’de yine fonda rastlanan kapalı/başörtülü kadın temsiline, özellikle yoğun bir şekilde tutucu, geri kalmış, ataerkil bir toplum resmi çizen ve bu meseleleri hikâyenin merkezine alan Mustang ve Sibel’de sık sık başvurulmuştur. Bu anlamda geri kalmışlık, cahillik, muhafazakârlık ve bundan ileri gelen tutuculuk gibi toplumsal özellikler ile birlikte öne çıkarılan İslami yapı, Batı’da var olan algıyı onaylar niteliktedir.

İslami erkek simgelerindense İslami kadın simgelerinin ön plana çıkması dikkat çekici diğer bir noktadır. Bu anlamda dinsel farklılığın kapalı/başörtülü/türbanlı kadın üzerinden temsil edildiğini söylemek mümkündür. Başka bir açıdan İslamiyet’in kadın üzerindeki etkisinin gösterilmeye çalışıldığını söylemek mümkündür. Bu

bağlamda Doğu toplumlarının din etkisi altında kaldığı ve bu durumun yaşamlarını şekillendirdiği, özellikle kadın üzerinde belirgin bir baskı oluşturduğu ve özgürlüklerinin kısıtlandığı düşüncesi doğrultusunda oryantalist bakış açısı yansıtılmaya çalışılmıştır.

3.7.1.9. Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Uluslararasıdaki iktidar ilişkileri ile cinsiyetler arasındaki iktidar ilişkileri arasında bir tür diyalektik bağ vardır ve dolayısıyla “cinsiyetlendirilmiş kutuplar yalnız toplumsal cinsiyeti değil, diğer tahakküm biçimlerini de doğallaştırmaya ve yeniden üretmeye yaramaktadır” (Schick, 2001: 53). Bu açıdan Batılı karar mercileri tarafından fonlanan, onaylanan ve öne çıkarılan söz konusu filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsillerini görmek önemlidir. Oluşturulan kodlama formu çerçevesinde filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsilleri incelenmiş ve 6 filmin 6’sında da ataerkil/geleneksel toplum yapısı ile bu toplum yapısına uygunluk gösteren kadın-erkek rollerinin temsil edildiği görülmüştür.

Ataerkil yapı her filmde hissedilmekle birlikte Mustang ve Sibel doğrudan ataerkil ve geleneksel yapının etkilerine odaklanan filmlerdir. İşe Yarar Bir Şey’de diğer filmlerden farklı olarak daha eşitlikçi/modern bir çizgide temsil edilen Leyla karakteri öne çıkmakla birlikte, orada da toplumun ataerkil yapısına göndermeler yapılmakta ve nihayetinde yerleşik zihniyetin karakterin tersi yönünde olduğu anlaşılmaktadır.

Filmler	Ataerkil/ Geleneksel Toplum Yapısı	Eşitlikçi/ Modern Toplum Yapısı	Ataerkil/ Geleneksel Toplum Yapısına Uygun Kadın-Erkek Rolleri	Eşitlikçi/ Modern Toplum Yapısına Uygun Kadın-Erkek Rolleri
Mustang	✓		✓	

Abluka	✓		✓	
Albüm	✓		✓	
İşe Yarar Bir Şey	✓		✓	✓
Görölmüştür	✓		✓	
Sibel	✓		✓	

Tablo 11. Filmlerdeki Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

3.7.2. Söylem Analizi

Çalışmanın bu bölümünde, yerleşik kalıplara göre bir toplumun modern ya da geleneksel, Doğu(lu) ya da Batı(lı), medeni veya geri kalmış şeklinde tanımlanmasında etkili olan ve film anlatılarında gerek tema gerekse de hikâyenin belli noktalarında yer verilen belli başlı unsurlar söylem analizine tabii tutulmuş ve bu unsurların Batılı kabuller doğrultusunda self oryantalist bir eğilimde olup olmadığı değerlendirilmiştir.

3.7.2.1. Politik İçerik

Çalışma kapsamında çözümlenen filmlerin politik içerik ve/veya karakter(ler) barındırıp barındırmadığı incelenmiştir. Mustang, Abluka, Albüm, Görölmüştür ve Sibel’de gerek tema, gerek karakter(ler), gerek görsel, gerekse dil (özellikle konuşma/diyaloglar) ile yapılan göndermeler aracılığıyla politik meselelere değinilmiştir.

Beş kız kardeşin özgürleşme hikâyesinden yola çıkan Mustang, söz konusu özgürleşmeyi, özgürlükçü söylemler eşliğinde aynı zamanda politik bir düzleme taşımaktadır. Filmde görselleştirilen ve hikâye içine yerleştirilen politik içerikler,

babaanne karakterinin torunlarının açık bulduğu kıyafetlerini atmak için topladığı sırada bir tişört üzerinde görünen “Everyday I’m Çapulıng” yazısı, yine babaannenın atmak üzere aldığı anda görünen Delacroix’in “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosunun kartpostalı, dolabın içindeki afişte görünen #direngezi hashtadı, Lale’nin ders çalıştığı esnada odaklanılan “Hak ve Özgürlükler” başlıklı ünite ve filmin sonunda Lale ve Nur İstanbul’a kaçmayı başardığında Beyoğlu’ndaki Gezi Parkı’nı da kadraja alan bir sahne şeklinde sıralanabilir. Tüm bunların filmdeki hikâye akışına hizmet etmekten ziyade bir mesaj kaygısı ile yerleştirildiğı açıktır ve özellikle hak ve özgürlükler temelinde yapılan göndermeler, Batı dışı coğrafyaların baskıcı ideoloji ve iktidarları ile burada yaşayan insanların hak ve özgürlüklerden yoksun olduklarını dile getirmektedir. Dolayısıyla Doğı’nun bilindik bir resmini çizen bu ayrıntılar Diker’in de belirttiğı gibi (2016: 142) özgürlükçü bir okumayla irdelenmesinden önce filmin yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarında rol alan ekonomi politik bağılıklarını gündeme getirmektedir.

Hikâyesini baştan sona politik bir tema üzerine kuran Abluka, iktidar, bürokrasi özneleri ve sıradan insanlar üçgeninde devlet ve iktidarın paranoya haline sürüklediğı insanları “filmin panoptik evreni”ne (Altay Erişen, 2017) yayarken terör olaylarını merkeze alarak bir Türkiye alegorisi sunmaktadır. İstanbul’un kenar bir mahallesinde geçen olaylar Türkiye’nin Doğı’sundaki terör olaylarını imlerken, diğer yandan televizyonda sık sık gösterilen terör, çatışma ve bombalama eylemleri gibi haberlerle olayların şehrin diğer noktalarında da gerçekleştiğı bir evren çizmekte, dolayısıyla film “İstanbul’daki Kürt gettolarının distopik bir alegorisini çizmektedir” (Şen, 2019: 288). Filmde Kürtlere ve Kürt sorununa ilişkin ne açıkça ne de ima yoluyla bir gönderme bulunmamasına rağmen, “Kürtler ve Kürt sorunu anlatıyı sarmalayan bir hayalet gibi dolaşmakta” ve film nihayetinde “devleti paranoyaklaştıran Kürt sorununun Türklük ethosunda ortaya çıkardığı etkileri incelemektedir” (Şen, 2019: 287). Filmin doğrudan terör, dolaylı olarak anlattığı Kürt meselesi, Türkiye’nin AB süreci ve ilişkileri ile birlikte düşünüldüğünde, Batı’daki dinamikler açısından yeri daha da anlaşılır olacaktır.

Benzer şekilde Albüm, Görülmüştür ve Sibel filmlerinde de çeşitli şekillerde Kürt meselesine ve terör olaylarına göndermeler yapılmaktadır. Albüm’de açık olan televizyon kanalındaki siyasi tartışma programında taraflar arasında PKK ve Kürt sorununa ilişkin konuşmalar yapılmakta, bu sahneyle birlikte ana akım medyada yapılan siyasi tartışmalara bir eleştiri getirilmekle birlikte açık bir şekilde ülkedeki Kürt sorununa işaret edilmektedir.

Görülmüştür’de aynı bağlamda “örgüt, şebeke, PKK, bölücü, YPG” ekseninde memurlar arasında bir konuşma geçmekte, bu anlamda hem PKK hem de YPG’ye atıfla yine aynı şekilde Kürt sorununa değinilmektedir. Bunun yanı sıra film başlı başına politik olana içkin olarak anlamlandırılması gereken sansür meselesi üzerinden ilerlerken, diğer taraftan devletin baskı aygıtlarından olan hapishanelerin Türkiye’deki durumuna ilişkin temsiller sunmaktadır. Mahkûmların yazdıkları ve onlara gelen mektuplar -keyfi şekilde dahi- sansürlenmekte, bu anlamda devletin otoritesi de gündeme gelmektedir. Öte yandan film anlatısına Avrupa’da uzun yıllardır uygulanan, Türkiye’de ise henüz yeni uygulamalardan biri sayılabilecek pembe odalar dahil edilmiştir. Filmde pembe odalardan bahsedilirken gerçek hayatta da yaşanmış olan bir kadın cinayetinden söz edilmekte, ayrıca filmin hikâyesi bağlamında bu odada görüşmeye gelen Selma, eşi tarafından fiziksel şiddete uğramaktadır. Bu odaların film evreninde yalnızca cinsel birleşme odaklı olarak algılanması ise dikkat çeken diğer noktadır.

Sibel filminde ise Kürt sorununa hem televizyon haberleri hem de asker kaçağı, terörist, eşkıya demek arasında politik bir kaygıyla işlenen Ali karakteri ile işaret edilmektedir. Sibel’in her gün gittiği ormanda/dağda bir gün karşısına çıkan Ali kendini asker kaçağı olarak tanıtmakta ve bu yüzden o bölgede saklandığını söylemektedir. Ardından Ali’nin peşine düşen ve o bölgeyi bildiği için Sibel’i sorguya çeken jandarmalar Ali’nin çok tehlikeli biri olduğunu, eylemlere katıldığını, o köydekilerin ne zamandan beri teröristlere yataklık yaptığını sormaktadır. Muğlakta bırakılan Ali karakterinin Kürt sorunu ve terör olaylarının altını çizme kaygısı ile anlatıya yerleştirildiği açıktır ve öte yandan böyle bir muğlaklık yaratılmamış ve Ali sadece asker kaçağı olarak tanıtılsaydı dahi, “Türkiye’de askerden kaçanlar, askerlik

yapmak istemeyenler dağlarda, ormanlar da mı saklanmaktadır?” sorusunu sordurarak gerçeklikten uzaklaşıldığını göstermektedir.

3.7.2.2. Pedofili/Tecavüz

Çalışma kapsamında çözümlenen filmlerin pedofili ve/veya tecavüz meselelerini anlatıya dahil edip etmediği, ediyorsa da nasıl ifade ettiği incelenmiş ve sonuç olarak Mustang filminde pedofili/tecavüz, Görülmüştür’de tecavüz olaylarına yer verildiği, her ikisinin de ensest içerikli olduğu belirlenmiştir.

Mustang filminde amca Erol karakteri, geceleri kızların odasına girip çıkarken gösterilmekte ve cinsel istismarın öznesi olduğu, kızları taciz ettiği sezdirilmektedir. Görülmüştür’de ise Zakir gördüğü bir fotoğrafla peşine düştüğü ve hamile olduğunu anladığı Selma’nın evde büyük bir baskı altında olduğunu da göz önünde bulundurarak kayınpederi tarafından tecavüze uğradığı düşüncesine kapılmaktadır. Bu durum Zakir’in kafasında kurduğu ihtimaller olmakla ve kesinliğe kavuşmamakla birlikte, anlatı akışında bu ihtimalin kuvveti hissettirilmektedir. Her iki filmde de kadınlar tecavüz karşısında sessizliğe gömülmemekte, Mustang’de durumu bilen babaanne dahi oğluna “artık buna bir son ver” demekle yetinmektedir. Irvin Cemil Schick’in belirttiği gibi “cinsellikler biz ve onlar arasına sınırlar çekebilmek için üretilmiş” ve “cinsel anormallik sınır çizgilerini çekmek için bir dizi ölçüt sağlamış”, bu anlamda cinsel adap, ulus ile ulus dışı yani “öteki” arasındaki farklılıkları belirlemek için kullanılan alanlardan biri olmuştur (Schick, 2001: 49-50). Oryantalist tarihte cinsel ötekiliği tasvir etmek için bir alan ve araç olan harem, harem ağaları, cariyeler, hamamlar bugün zamansal ve mekânsal olarak uzaksa da, Doğu’yla birlikte anılan şehvet düşkünlüğü ve cinsel sapkınlık hali farklılaşmış görünmemekte, dolayısıyla “ötekiliği” sürdürmeyi devam ettirmektedir. Öte yandan Mustang filmindeki birkaç sahnede genç kadın bedenlerine yönelik çekimlerdeki seçimlerin kameranın röntgencilikinden yana olduğu görülmektedir. Röntgenci erkek bakışına göre konumlanan kameranın kullanımıyla desteklenerek kadınların cinsel olarak nesneleştirildiği bu sahneler ile klasik dönem oryantalizminde yapılan harem, cariyeler, köle, dansöz tablolarındaki erkek bakışı arasında bağ kurabilmek mümkündür.

3.7.2.3. Egzotik Hikâyeler

Çalışma kapsamında çözümlenen filmlerin Batı gözünde Doğu’yu daha da uzak, yabancı ve ayıksı kılacak çeşitli uygulama, gelenek ya da ritüellere yer verip vermediği incelenmiş ve sonuç olarak Mustang ve Sibel filmlerinin bu gibi ayrıntılarla desteklendiği görülmüştür.

Mustang filminde görücü usulü, kına gecesi, gelin alma, düğün konvoyu, “kız evi naz evi” öğretisiyle çeyiz sandığının üzerine oturma, havaya silah sıkma, geleneksel düğün eğlencesi, çarşaf adeti gibi arka arkaya sıralanan pratikler dizisi mevcuttur.

Sibel’de ise yine ayrıntılarıyla yer verilen bir kına gecesinin yanı sıra Narin karakteri ile de bağlantılı olarak ilkel ve doğaüstü inanışlara işaret eden Gelin Kayası Efsanesi’ne yer verilmektedir. Bu pratiklerin, gelenekler dizisinin, efsanelerin hepsi Batılı modern düşüncenin ve yaşamın çok uzağındadır ve nihayetinde ötekinin meşru zeminini oluşturmalarıyla oryantalizmin-self oryantalizmin nesneleri olmaktadır.

3.7.2.4. Muhafazakâr/Tutucu Toplum Yapısı

Çalışma kapsamında çözümlenen filmlerdeki muhafazakâr/tutucu toplum yapısına göndermeler yapan unsurlar incelenmiş ve özellikle Mustang, Albüm, İşe Yarar Bir Şey, Görülmüştür ve Sibel’de kimi zaman anlatı yapısını şekillendiren, kimi zamansa anlatıya ilâştirilen bir ayrıntı olarak toplumun tutucu yapısına atıflar yapıldığı görülmüştür. Öte yandan Abluka filminde de toplumun muhafazakâr, geleneksel ve ataerkil yapısı anlaşılmakta, fakat anlatı içinde bu yapıya açık göndermeler yapılmadığı ve daha çok hatta tamamen politik bir film olduğu için burada yer verilmemiştir.

Hikâyesini başlı başına taşranın geri kalmışlığı ve muhafazakâr zihniyeti ile eril tahakküm üzerine kuran Mustang filmindeki olayları başlatan, taşranın dedikoducu yapısı ve filmin diliyle namus bekçiliğidir. Sonay, Selma, Ece, Nur ve

Lale yaz tatiline girdikleri karne günü sahilde erkek arkadaşlarıyla deve güreşi oynamışlardır. Ardından eve döndüklerinde babaanne en büyük olan Sonay'dan başlayarak kızları teker teker bir odaya kapatır ve şiddetle cezalandırmaya başlar. Babaannelerinin niçin tepki gösterdiğini anlamayan kızlar ne olduğunu sorduğunda “herkesin diline düşürdünüz bizi, erkeklerin enselerine sürtünmüşsünüz, böyle oyun olmaz” gibi cümleler kurar. Yan komşuları Petek Hanım kızları oyun oynarken görmüş ve hemen babaanneye telefon ederek “kızların yoldan çıktı, erkeklerin enselerinde kendi kendilerini tatmin ediyorlar” demiştir. Kız kardeşlerin oynadıkları oyun nedeniyle ahlaksızlıkla suçlanması babaannenin gösterdiği şiddetle sonlanmaz. Babaannenin de üzerinde bir iktidarı olan amca eve döndüğünde “hanginiz orospuluk yapıyor” deyip kızları döver ve ertesi gün bekâret testine götürür. Amca için kızlar “bozuk çıkarsa” sorumlusu babaannedir ve eve döndüklerinde sonucu görüp rahatlayan babaannesine buna gerek olmadığını söyleyen Selma “hakkında en ufak bir kuşku olsaydı imkânı yok evlenemezdin” cevabını alır. Bu olaydan sonra kızlar eve kapatılır, evin duvarları yükseltilir ve demir parmaklıklarla çevrilen ev bir hapishaneyi andırır. Kızların “ahlakını bozabilecek” kıyafetler, telefon, bilgisayar, hatta sakız dahi yasaklanır ve ortadan kaldırılır. Diğer yandan kızlara dikkat çekmeyen, vücutlarını örten tek tip elbiseler dikilir ve kızlar toplumsal cinsiyet kalıplarının bir kadından beklediği üzere -yemek yapmak, dikiş dikmek, temizlik yapmak gibi- komşu kadınlarla birlikte “eğitilir”. Bu arada erkek seyircilerin bir önceki maçta olay çıkarmaları üzerine Trabzonspor’a ceza uygulaması olarak bir maç için sadece kadın ve çocuk seyircilerin kabul edilmesi tahkim kurulu tarafından onaylanmış, futbol maçlarına ilgi duyan Lale bu maça gitmek için amcasından izin alamayınca kızlar evden kaçmak suretiyle maçı izlemeye gitmişlerdir. Bunun fark edilmesiyle maç dönüşü evdeki ortam daha da kötüleşir ve çok geçmeden kızlar köy meydanında görücüye çıkarılarak teker teker en büyükten küçüğe doğru evlendirilmeye başlanır. Zorla ve çocuk yaşta evlendirilen kızların aynı zamanda eğitim hakları da ellerinden alınır, çünkü muhafazakâr ve baskıcı bu toplumda geleneksel bir değer olarak aile kurulması, kadınınsa doğurganlığı önemsenmektedir. Ama bundan da önce gelen şey kadının namusudur. Filmde sıkça vurgulanan namus kavramı Selma’nın evlendiği gece de tekrarlanmaktadır. Düğün sonrası eve gittiklerinde damadın ailesi kapıda çarşaf beklerken görülmektedir. Gelinlerinin iffetli, bakire olduğunu görmek hatta

duyurmak için kapıya dayanan aile çarşafı göremeyince Selma'yı bekâret testi yaptırmak için hastaneye götürür. Böylece Kandiyoti'nin de belirttiği gibi kadın bedeni ve cinselliği üzerinde kurulan kolektif denetimin nedenlerinden birinin “kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasında kurulan bağ” (Kandiyoti, 2013: 81) olduğu hatırlatılmış olur. Öte yandan kadına yönelik cinsellik temelli bu kalıpların Ece'nin intiharından hemen önceki yemek sahnesinde televizyondan duyulan Bülent Arınç'ın “Kadın afif olacak, iffetli olacak. Mahrem, namahrem bilecek, herkesin içinde kahkaha atmayacak, bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak” sözleriyle siyasal düzlemde de pekiştirildiği vurgulanmaktadır.

Peş peşe sıralanan bu olayların hepsi kadına yönelik cinsel kalıplara ve bunun sonucundaki beklentilere ilişkin unsurlardır. Mahalle baskısı, muhafazakârlık, tutuculuk, ataerkillik hepsi birbirini önceleyen unsurlar olarak sunulmakta ve filmin anlatmaya çalıştığı cinsellik tabusunun kadın erkek tüm kasaba/köy halkı için geçerli olduğu, daha da önemlisi kadınların ataerkil zihniyetin taşıyıcıları olduğu görülmektedir. Farklı düşünen, giyinen, hareket eden namussuzlukla suçlanmakta ve nihayetinde hayatı pahasına da olsa kurban edilmektedir. Anlatı akışında neredeyse her sahnede farklı olaylar üzerinden yinelenen muhafazakâr yapı bazı şeyleri dert edinip anlatmaya çalışmaktan çok, çoğunlukla abartılı bir yaklaşımla gerçeklikten kopuşlar ve kendi içindeki tutarsızlıklarla da birlikte, belli kaygılar nedeniyle bir araya getirilmiş, yerleştirilmiş algısı doğurmaktadır. Dedikodu, mahalle baskısı, “el alem ne der” düşüncesinden hareketle gösterilen şiddet, bekaret raporu, zorla ve erken yaşta evlendirme, aile içi istismar gibi tek başlarına belki etkili olabilecek fakat tümüyle olay örgüsüne dahil edilen bu olaylar Cerrahoğlu'nun da üzerinde durduğu gibi, baskı unsuru olarak okunabilecek tüm göstergelerin akışa “tıkıştırılması” görünümünü vermektedir. Cerrahoğlu'nun “uluslararası izleyici tarafından anlaşılamm korkusundan ileri gelen ortak yapım refleksi” (Cerrahoğlu, 2019: 530) olarak değerlendirdiği bu durumla birlikte modernin zıttı olarak Batı dışına ait geleneksel, muhafazakâr, tutucu yapı çok çeşitli olaylarla sık sık hatırlatılmıştır.

Albüm filmindeki geleneksel muhafazakâr yapı kodlama formundan kültürel unsurlar, sosyo-ekonomik faktörler ve toplumsal cinsiyet temsillerine ilişkin elde

edilen sonuçların yanı sıra, filmin konusunu oluşturan olaylardan da çıkarılmaktadır. Doğal yollarla çocuk sahibi olamayan Bahar ve Cüneyt çifti bu nedenle evlat edinmek istemektedir. Çift evlat edindiklerine ilişkin her türlü bilgiyi çevrelerinden saklamaya çalışır. Bahar doğum yapmış ve doğal yollardan bir çocuk sahibi olmuş izlenimi oluşturmaya gayret ederler. Film de temel olarak çiftin bu evlat edinme sürecini hem sosyal hem bürokratik anlamda eleştirel bir tavırla anlatmakta, öte yandan filmin temasını oluşturan bu durum toplum zihniyetinin baskıcı, geri kalmış, muhafazakâr yanlarına da gönderme yapmaktadır. Çocuk sahibi olamamak, kurallara sıkıştırılan aile ve özellikle de annelik kavramı, evlat edinmek toplum kabullerinin tabularındandır ve bu mekanizma bireylerin pratikteki eylemlerine yön vermektedir.

Hem modern hem de geleneksel olanı anlatı içine yerleştirmesiyle modern-geleneksel ekseninde karşılaştırmalı bir görünüm sunan *İşe Yarar Bir Şey* filminde muhafazakâr ve tutucu yapı anlatının merkezine oturmasa da, yani olayların itici kuvveti rolünde değilse de hem kodlama formu sonuçlarından anlaşılabilceği gibi hem de filmde geçen birkaç sahne aracılığıyla aktarılmaktadır. Konuyla ilgili dikkat çeken ve sinematik bir dille anlatıya katkı sunmanın ötesinde toplumun baskıcı yapısını vurgulamak için yerleştirilmiş gibi duran bir sahne mevcuttur. Filmin henüz ilk sahnelerinde Leyla trende yemekli vagonda otururken görülmektedir. Leyla kitabını okurken aynı zamanda birasını içip bir şeyler atıştırmaktadır. Bu sırada Anadolu'nun ücra köşelerinden geçen tren bir istasyonda durur ve o sırada kompartıman görevlisi yaklaşp Leyla'nın bulunduğu masadaki dışarıya bakan pencerenin perdesini kapatır. Leyla şaşırarak “n’oldu, niye kapatıyorsun?” diye sorduğunda görevli “ne olur ne olmaz taş falan gelir” cevabını verir. Bunun üzerine Leyla “içki yüzünden mi?” diye sorduğunda ise görevliden aldığı cevap “yani o değil de işte, taş falan gelmesin şimdi” olur. Yapay bir kaygıdan ileri gelen bu sahne toplumsal tahakküm pratiklerini anlatmak amacındadır. Öte yandan toplumun tutucu yanları Canan karakteri ile de dile getirilmektedir. Leyla ile konuşmaları sırasında aslında hemşire değil oyuncu olmak istediğini söyleyen Canan, erkek arkadaşı Murat'ın oyuncu olmasını hiç istemediğini söylemekte ayrıca ailesinin erkek arkadaşının varlığından haberdar olmasının sorun olacağını da belirtmektedir. Canan erkek arkadaşını dinlemeyeceğini, kursa gidip oyuncu olmaya çalışacağını söyleyerek

bir fark yaratsa da, bu ayrıntı geleneksel aile ve kadın-erkek ilişkilerinin baskıcı/kısıtlayıcı yapısına gönderme yapmasıyla önemlidir.

Görölmüştür filminde toplumun muhafazakâr/tutucu yapısı yine anlatının merkezinde olmamakla birlikte film büyük bölümünde Selma karakteri özelinde hissedilen eril şiddet, Mustang filminde olduğu gibi toplumun muhafazakâr kodları ile ilgilidir. Mustang'deki amca Erol karakterinde ortaya çıkan iki yüzlölük -namus kavramı ile kadını nesneleştirme, bir yandan kızlara bekâret raporu alırken diğeryandan taciz etme- Görölmüştür'de Selma'nın kayınpederinde aynı şekilde işlemektedir. Eşi hapiste olduğu için onun ailesi ile birlikte kalmak "zorunda" olan Selma'nın kayınpederi tarafından bir yere gitmesine, birileriyle görüşmesine "izin verilmemekte", annesiyle olan telefon konuşmaları dahi dinlenmekte ve mektubunda "gelini miyim, malı mıyım belli değil, daha fazla yaşamak istemiyorum bu evde mahremim yok" yazmaktadır. Belki de kayınpederinden hamile olan Selma, hem psikolojik hem de bedensel anlamda istismara uğramaktadır. Hem Mustang hem de Görölmüştür'de toplumun en önemli kavramlarından biri olan namus, sadece kadın cinsiyeti için geçerli olduğu gibi, tehlike dışardan değil içerden gelmekte, tehlikeyi yaratan öznelerse aynı zamanda baskı ve dışarıya karşı savunma işlevini üstlenmektedir.

Sibel filmi ise yine Mustang'ın sosyal/toplumsal yapısı ile çok benzerlik gösteren bir taşrada geçmektedir. Küçükken geçirdiğı bir hastalık sonucunda konuşma yetisini kaybeden Sibel, tüm köyün bildiğı kuş dili ile çevresiyle anlaşabilmekte ancak konuşamadığı için uğursuz göröldüğü gibi, kabul göröülenden farklı davranması nedeniyle -saçını örtmemesi, istediğı saatte eve gelebilmesi gibi- kız kardeşi de dahil olmak üzere tüm köy halkı tarafından dışlanmaktadır. Köydeki kadınlar için başını örtmek, belli bir saatten önce evde olmak yazılı olmayan kurallardandır -ki bu durum Türkiye'de kadınlar sokakta özgür değildir, bir kadın tek başına geç saatlerde sokaktaysa başına bir şey gelebilir algısını da desteklemektedir- ve Sibel gibi bunun aksi davrananlar kesin bir şekilde ötekileştirilmektedir. Öte yandan köydeki genç kızların tek hayali evliliğdir. Örneğın Sibel'in henüz lise öğrenimi gören kardeşi Fatma kendisine gelecek göröcünün, evlenecek olmanın sevinci içindedir. Bu durum içinde

yaşanılan toplumun öğretileri haline gelmiştir, erkeklerin yanı sıra kamusal alanın tamamen dışında kalan kadınlar da bu durumu desteklemekte, normalin bu olduğuna inanmakta, hatta 25 yaşında ve hala evlenmemiş olan Sibel'i bu nedenle de hoş karşılamamaktadır. Söz konusu eril tahakkümü Mustang'de olduğu gibi olayların itici kuvveti olarak merkeze alan Sibel'de de çeşitli olaylar peş peşe sıralanmaktadır. Toplumun baskıcı yapısının dile getirilmesindeki yapay kaygı ise, Fatma'nın Sibel'i takip ederek Ali ile buluştuğunu görmesi, bu durumu babasına söylemesi ve babasına inandıramayınca köydeki kadınlara anlatması üzerine gelişen olaylarla açığa çıkmaktadır. Sibel'in biriyle görüştüğünü öğrenen kadınlar tarlada çalıştıkları esnada hep birlikte toplanıp Sibel'i tekme tokat döverler, ardından Sibel tüm köy halkı tarafından namussuz ilan edilir, hatta Fatma'nın nişanı da bu yüzden bozulur ve Sibel'e yakın olan ve tolerans gösteren tek kişi olan babası bu olaydan sonra Sibel'i kısıtlamaya, ormana gitmemesini söylemeye ve hâkimiyetini hissettirmeye başlar. Bu anlamda filmde taşradaki muhafazakâr mahalle baskısı dile getirilmiş ve tutucu olarak nitelenen toplumlardaki namus kavramına da işaret edilmiş olur. Filmin merkeze aldığı bu olgu, ataerkil şiddet nedeniyle aklını kaybeden Narin karakteri ile de desteklenmektedir. Film bir yandan feodal düzene bir eleştiri getirmeye çalışırken diğer yandan kadınları ataerkil düzenin koruyucusu ve kollayıcısı olarak inşa etmekte, tıpkı Mustang'de olduğu gibi belki tek tek ele alınsa bir anlam bütünlüğüne kavuşabilecek olaylar belli kaygılarla anlatıya dahil edildiği için gerçekliklerden uzaklaşmaktadır.

Bütünsel anlamda değerlendirildiğinde Doğu toplumları ile özgülleşen muhafazakâr/tutucu ve baskıcı toplum yapısının filmlerde modern-geleneksel düzleminde ve daha çok ataerkil yapı, eril tahakküm ve dini inanç üzerinden anlatıldığı görülmektedir.

SONUÇ

“Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Self Oryantalizm Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi: 2014-2018” adlı bu çalışmada, sinema filmlerinin finansmanı, üretimi ve dağıtımı üzerinde kontrol sahibi ve uluslararası güçlerden biri olan Eurimages’ın desteklemiş olduğu Türk filmleri, Batı’nın self oryantalist bakış ve beklentilerine göre şekillenmekte midir? sorusuna yanıt aranmıştır. Bu bağlamda çağdaş kültür endüstrisinin sinema alanında işlerlik kazandığı uluslararası fonlama sistemleri ile bu fonlama sistemlerinin iş birliği kurduğu uluslararası film festivalleri ağının Batı-dışı anlatılarla olan merkez-çevre dinamikleri Türk Sineması özelinde tespit edilmeye çalışılmıştır.

Doğu toplumlarının kültürleri, dilleri, dinleri ile Doğu’nun tarihi, edebiyatı gibi çeşitli yönlerinin Batı tarafından araştırılmasını ifade eden akademik bir disiplin olan oryantalizm, Edward Said’in bilgi-güç-iktidar ilişkisini uyguladığı bir alan olmasıyla farklı anlamları içinde barındıran bir kavram haline gelmiştir. Bu anlamıyla oryantalizmin, Doğu’yu Batı’nın tahakküm ve sömürüsüne açan bir alan olduğu, her türlü oryantalist söyleminse Batı ile Doğu arasındaki hegemonik yapılanmayı ürettiği ya da meşrulaştırdığı kabul edilmiştir. Oryantalizmle aynı tutum içinde olan fakat Doğu(lu)’nun içselleştirdiği Batılı bakışı karşılamasıyla ondan bir adım ileride olan self oryantalizm ise sömürgecilik sonrası kurulan ulus-devletlerin modernleşme ve millileşme hareketlerinde Batı’ya karşı gelişen tutumlarıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Yüzyıllardır inşa edilen bir alan olan ve disiplinlerarası çalışmalara imkân veren oryantalizm, bugün yalnızca Batı tarafından değil, Doğu’nun bizzat kendisi tarafından da çeşitli alanlarda yaptığı üretimlerle bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde sürdürülmektedir. Sömürgecilik sonrası uluslaşma sürecine giren ülkelerin, sömürgecinin tahakküm pratiklerini benimseyen yerli kurucu/yönetici elitler tarafından şekillendirilmesi sonucunda ortaya çıkan self oryantalist tutum, Doğuların kendi toplumuna Batı’nın Doğu’ya ilişkin ön kabulleri ile yaklaşmasını incelemektedir. Bu anlamda modern/gayrimodern, gelişmiş/gelişmemiş gibi zıt kutuplarla olumsuz özelliklerin Doğu’ya yüklendiği ve böylece güç ilişkilerinin temellendirildiği oryantalist söylemin bir ileri adımı olan self oryantalist söylemde

kolonyal güç ilişkilerinin devam ettirilmesinde Doğu(lu) yalnızca nesne değil, aynı zamanda tahakküm ilişkilerinin sürekliliğini sağlayan özne konumundadır. Türkiye doğrudan bir sömürgecilik tarihine sahip olmamasıyla söz konusu ülkelerden farklılık gösterse de, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e uzanan uluslaşma ve modernleşme pratiklerinde self oryantalistleşme sürecini gözlemlemek mümkündür.

Bu anlamda birbirinden ayrı düşünölemeyecek olan oryantalizm ve self oryantalizm sosyal, politik, iktisadi, sanat ve edebiyat gibi çeşitli alanlarda yapılanmış, ideolojiyi de kapsayan geniş bir alanda güçlü temsiller üretme gücüne sahip olan sinema ise her iki disiplinin de içerdği tutumların küresel anlamda yayılımı için elverişli bir alan olmuştur. Sinema ve oryantalizm arasındaki ilişki, sinemanın henüz ilk yıllarından itibaren var olmakla birlikte, oryantalizmin içeriği ile ilgili olarak sinemadaki yansımaları da -muazzam bir değişiklik göstermese de- çeşitli evrelerden geçmiştir. Bugün oryantalist temsiller sinemada varlığını korumakla birlikte, özellikle 1990’lı yıllarla etkinliklerini artıran Batı merkezli fonlama ve festival sistemleri ile, Doğu’dan gelen “öteki” anlatıların Batı için farklı ve cazip olmasıyla self oryantalist temsillerde artış olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan normal şartlarda küresel bir gösterim ve dağıtım olanağı yakalayamayacak bu filmlere sağlanan finans ve uluslararası festivallerde görünürlük vaadinin self oryantalist bir tutuma teşvik edici bir unsur olabileceği de belirtilmelidir. Nitekim ulusal sinema endüstrilerinin zayıf olması nedeniyle küreselleşen fonlama ve festival ağına eklemelenen ve bu sayede uluslararası anlamda görünürlük kazanan Batı-dışı ülke anlatıları ile birlikte, söz konusu Doğu’dan gelen hikâyelerin destek alabilmek amacıyla Batı’ya cazip gelecek yerel unsurları barındırıp barındırmadığı ve Batı’nın “öteki” olanı hangi şartlarda kabul edip görünür kıldığı gibi meseleler zaman zaman tartışmaya açılan konular olmuştur.

Postkolonyal süreçlerle sömürünün çeşitli alanlar üzerinden yapılandırılmasıyla, kültür ürünlerine, özellikle de temsil gücü ile “öteki”nin kim olduğunu işaret edebilen sinemaya önemli işlevler yüklenmiş, sadece konvansiyonel değil alternatif anlatıların da bu sisteme dahil olduğu büyük bir ağ oluşmuştur. Alternatif anlatılar “festival filmleri” şeklinde Avrupa menşei uluslararası film

festivalleri etrafında şekillenmektedir ve büyük film festivalleri konvansiyonel sinema karşısında normal şartlarda gösterim ve dağıtım imkânı bulamayacak, bulsa dahi yeterli olamayacak filmlerin vitrini konumundadır. Cannes, Venedik, Berlin, Locarno, Karlovy Vary gibi A kategorisinde değerlendirilen büyük film festivallerinin seçkilerine dahil olan ve ödül alan filmler değerini ispatlamakta, aynı zamanda küresel festival ağının merkezi olan bu festivallerin bünyesindeki film marketler aracılığı ile diğer ülkelerin sinema salonlarında gösterim imkanı yakalamakta, yani küresel anlamda dağıtım olanağını bir anlamda garanti etmektedirler. Sinema endüstrisi zayıf olan Batı dışı ülkelerin anlatıları da fonlar ve festivaller yoluyla tanınma imkânı yakalamakta, ancak bu noktada ise festivallerin ekonomi politiği çerçevesinde gündeme gelen egemenlik-bağımlılık ilişkileri, bu çalışmanın sorunsallarından olan “öteki”nin nasıl temsil edildiğini, yani self oryantalist bir eğilim içinde olup olmadığını gündeme getirmektedir. Finansal destekler ve görünürlük vaadi ile Batı dışı anlatılar kontrol edilmekte, baskı, az gelişmişlik, otoriter yönetimler, fakirlik, yoksunluk, toplumsal cinsiyet rolleri, ekonomik ve siyasal anlamdaki eşitsizlikler, dinsel farklılıklar, muhafazakâr, ataerkil ve tutucu unsurlar gibi kültürel farklılıkların temsil edildiği filmler küresel pazara dağıtılmakta ve bu anlatılarda Doğuyla ilişkilendirilen tüm olumsuzluklar küresel ilişkilerden bağımsız, tamamen yerel bağlamlara hapsedilmektedir. Bu filmlerde anlatılan, Doğu’nun öyle olduğu ve öyle kalmaya devam edeceği için “Doğu” olduğudur. Böylelikle Batılı seyirci de bir anlamda yaşadığı katharsisle birlikte ne kadar özgür, rahat ve iyi koşullarda olduğunu düşünmekte, dolayısıyla küresel pazara açılan festival ağları nihai olarak Batı’daki olumsuzlukların üzerini örtmekte, bu anlamda sistemin devamlılığını sağlamadaki önemli araçlarından biri olmaktadır.

Etki alanını artıran Hollywood sinemasına karşı Avrupa sinemasını korumak ve Avrupa sinemasının görsel-işitsel endüstrisini geliştirmek amacıyla 1989 yılında Avrupa Konseyi bünyesinde kurulan Eurimages’a, Türkiye, sinema endüstrisinde kronik hale gelen kriz yıllarında, 1990’da üye olmuştur. En az 70 dakika uzunluğunda uzun metraj, belgesel film ve animasyonları destekleyen Eurimages’dan yirmi sekiz yıllık süre zarfında toplamda 92 yapım destek almış, bu süreçte ortak yapım deneyimi edinen Türk Sineması ayrıca Batı’da daha önceki dönemlere göre hatırı sayılır bir

görünürlük ve başarı elde etmiştir. Özellikle 2000’li yıllarla birlikte Avrupa’nın büyük festivallerinde önemli başarılar yakalayan ve böylece uluslararası alanda görünür olmaya başlayan Türk filmlerine bakıldığında, söz konusu filmlerin ortak yapımlar olduğu ve birçoğunun Eurimages fonu kapsamında üretildiği görülecektir. Bu anlamda ortak yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında Avrupa sinemasını destekleyen Eurimages, Türkiye’nin üye olduğu 1990 yılından itibaren, Avrupa festival ağı ile ilişkiler açısından Türk Sineması için en önemli araçların başında gelmiştir.

Kriz içinde olan Türk Sineması için bir çıkış sağlayan Eurimages, daha çok ülke içinde finansman bulamayan yapımcı-yönetmenlerin yararlandığı -bu yönetmenlerin sinemada içerik ve biçim tercihleri ve halihazırda Eurimages’ın daha çok sanat sineması alanını destekleyen bir fon olması ile bağlantılı olarak- bir fonlama olmuş, bu anlamda Türkiye’de sanat sineması alanının gelişmesinde de büyük bir rol oynamıştır. Eurimages üyeliği ile birlikte Türk Sineması’nda ortak yapımlar nedeniyle ulusal sinema tartışmaları gündeme gelmiş ve zaman zaman da Avrupa destekli filmlerin oryantalist bir yaklaşıma sahip olduğunu dile getiren eleştiriler yapılmıştır. Öte yandan Türk Sineması’nda Eurimages desteği ile birlikte bireysellik, yabancılaşma, cinsellik ve toplumun belli bir kesimini konu edinen kapalı anlatımların arttığı, yeni biçimsel arayışların ortaya çıktığı görülmüş ve Türkiye’de uzun yıllardır tartışılan politik meseleler -özellikle Kürt sorunu- ortaya konulmaya başlanmış, Kürt, Alevi ve LGBTİ gibi alt-ikincil / “öteki” olarak kabul edilen kimlikler temsil edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla normal şartlarda Türkiye’de yapım, dağıtım ve gösterim imkânı bulabilmesi oldukça zor olacak projelerin desteklenmesi noktasında da Eurimages önemli bir finansman kaynağı olmuştur.

Eurimages destekli Türk filmlerinde self oryantalist eğilimlerin var olup olmadığını araştıran bu çalışma güncel olandan veri toplanabilmesi amacıyla son beş yılı kapsayacak şekilde sınırlandırılmış ve 2014-2018 yılları arasında Eurimages desteği alan 15 film arasından FIAPF tarafından A kategorisinde tanımlanan Avrupa festivallerinden ödül almış filmler inceleme kapsamına dahil edilmiştir. Bu anlamda çalışmanın kapsamını karşılayan filmlerin Mustang, Abluka, Albüm, İşe Yarar Bir Şey, Görülmüştür ve Sibel olduğu belirlenmiştir. Öncelikle filmlerde self oryantalist

unsurların temsil edilip edilmediğini, edilmişse de bu temsillerin yoğunluğunu sistemli bir şekilde ortaya koyabilmek ve verileri sayısallaştırabilmek amacıyla, tezde ortaya konan kavramsal çerçeve doğrultusunda oryantalizm ve self oryantalizmin özelliklerinden yola çıkılarak çalışmaya özel kodlama formu oluşturulmuştur. Ana Karakterler, Mesleki Durum, Mekân, Zaman, Dil, Alt-Öteki Kimlik Temsilleri, Kültürel Unsurlar, Dini Unsurlar ve Toplumsal Cinsiyet Temsilleri şeklinde kategorilere ayrılan bu kodlama formu ile filmlerin incelemeleri bütünsel olarak çıkarılmış, anlam bakımından ilişkili olan veriler bir araya getirilmiş ve aralarında ilişki kurulmuştur. Bunun yanı sıra filmlerde görülme yoğunluğundan bağımsız olan, yani tek bir filmde yer alsa dahi self oryantalizme ilişkin kurduğu temsiller açısından incelenmesi gereken unsurlar Politik İçerik / Karakter(ler), Pedofili / Tecavüz, Egzotik Hikayeler ve Muhafazakâr / Tutucu Toplum Yapısı başlıklarıyla söylem analizine tabii tutulmuştur.

Kodlama formu ile yapılan çözümlemeden çıkan sonuçlara göre,

Araştırma kapsamında incelenen 6 filmin 6'sında da geleneksel kadın ve erkek temsilleri ile eğitimsiz/alt-orta tabaka karakterlere yer verilmiş; 6 filmin 6'sında da kapalı ve sıkışık mekânlar öne çıkmış ve anlatılar taşra, küçük şehir ve büyük şehrin kenar mahallelerine konumlandırılmış; 6 filmin 6'sı da belirsiz bir zamana yerleştirilmiş; 6 filmin 6'sında da İstanbul Türkçesi kullanılmış; 6 filmin hiçbirinde alt öteki olarak kabul edilen kimlikler temsil edilmemiş; 6 filmin 6'sında da geleneksel kültürel unsurlar vurgulanmış; 6 filmin 5'inde cami, namaz, ezan gibi İslami öğelere ve 6 filmin 6'sında da dini kadın simgelerine yer verilmiş; son olarak 6 filmin 6'sında da ataerkil/geleneksel toplum yapısı ile bu toplum yapısına uygun cinsiyet rolleri temsil edilmiştir.

Filmlerde hem kılık kıyafet hem de toplumsal yapı anlamında geleneksel özelliklerin öne çıkarılması; yüksek eğitim seviyesinden uzak mesleğe sahip karakter seçimleri ve özellikle kadınların emeğin yok sayıldığı bir alan olan ev içinde konumlandırılması; anlatıların çoğunlukla kapalı ve sıkışık mekânlar ile modern algıdan uzak küçük şehirlerde, taşrada ve kenar mahallelerde geçmesi; hikayelerin

barındırdığı olumsuzlukların her zaman yaşanmış, yaşanıyor ve yaşanabileceğine ilişkin olarak belirsiz zaman kullanımı; Karadeniz’de geçtiği açıkça belli olan ve çeşitli yönlerden yöre ve yöre halkına ilişkin imgeler yaratan Mustang ve Sibel’de bölgeye ait dilin-şivenin yok sayılarak herkesin düzgün bir Türkçe ile konuşması yönündeki tercih; filmlerin hiçbirinde alt-ikincil olarak görülen kimliklere ilişkin bir temsil olmamasına karşın farklı ırklara, inançlara, cinsel yönelimlere karşı ırkçı ve homofobik söylemlere yer verilmesi; yoğun bir şekilde gönderme yapılan İslami öğelerin özellikle kadın üzerinden temsili ve bu durumun ataerkil yapı ile desteklenmesi self oryantalist tutum açısından önemli noktalar. Batı’nın Doğu’yla ilişkilendirdiği, çoğu klişeleşmiş öğelerden olan bu olumsuzlukların Eurimages destekli Türk filmlerinde de tekrarlandığı görülmektedir. Batı ve Doğu arasındaki farklılıkları işaret eden bu unsurlarla aynı zamanda karşıt olumlu özellikler anlatılarda yer almamakla birlikte Batı’ya atfedilmiş olmaktadır.

Söylem analizinden çıkan sonuçlara göre ise, filmlerde politik içerik anlamında yoğunluklu olarak Kürt meselesine değinildiği, özellikle hak ve özgürlüklerden yoksun bir toplum yapısıyla birlikte baskıcı otoriter yönetimlere işaret edecek unsurlar bulundurulduğu; cinsel ötekilik ve sapkınlıklar bağlamında çocuk istismarı, pedofili ve tecavüz anlatılarına yer verildiği; örf, adet, gelenek, inanılan efsaneler gibi çeşitli şekillerde Batı’nın gözünden Doğu’yu uzak kılan öğelerin sergilendiği; din kaynaklı muhafazakârlığın ve buna bağlı tutucu bireysel özelliklerle bütüne yayılan sosyal davranışların, ataerkil yapı ile toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin anlatıları ağırlıklı olarak kuşattığı görülmüştür.

Sonuç olarak Eurimages destekli ve uluslararası Batı film festivallerinde ödül almış filmlerde “biz” ve “öteki” arasındaki farklılık vurgusunun Doğulu-Batılı, geleneksel-modern, gelişmiş-gelişmemiş karşıtlıkları içinde ortaya konulduğu, Türkiye’nin sosyal, kültürel, ekonomik anlamda geleneksel bir çizgide temsil edildiği, öte yandan baskıcı rejimler, muhafazakârlık ve bundan ileri gelen tutucu/kapalı toplum yapısı, ırkçı, milliyetçi, ataerkil, homofobik ideolojiler, cinsel sapkınlıklar, Doğuyla ilişkilendirilen egzotik, mistik hikâyeler, politik konulardan özellikle Kürt meselesi gibi aslında birbirine çok benzer konular üzerinden konumlandırıldığı görülmektedir.

Dolayısıyla 2014-2018 yılları arasında Eurimages desteği almış ve aynı zamanda uluslararası Avrupa film festivallerinde ödül alıp görünürlük yakalamış olan filmler self oryantalizm kodlarını taşımaktadır. Başka bir ifadeyle sinema filmlerinin finansmanı, üretimi ve dağıtımı üzerinde kontrol sahibi ve uluslararası bir güç olan Eurimages'ın desteklemiş olduğu Türk filmleri Batı'nın oryantalist bakış ve beklentileri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu durumla paralel olarak güçlü bir küresel pazar payına sahip büyük Avrupa film festivallerinde ödül alan, görünür olan ve böylelikle dolaşıma giren Eurimages destekli Türk filmleri Batı'nın Doğu'ya ilişkin belli bakış ve beklentilerini karşılamaktadır. Bu anlamda söz konusu filmlerin bu sebeplerle Batı tarafından takdir topladığını iddia edebilmek de mümkündür. 1990 yılından bu yana 30 yıllık süreçte destek alan filmlerin self oryantalist bir tutum içinde olduğunu söyleyebilmek için ise çok daha kapsamlı bir çalışmaya ihtiyaç vardır. Ancak 2014-2018 yılları arasında destek almış ve aynı zamanda festivallerde ödül almış Türk filmlerinde var olan self oryantalist bakış güncel dinamikler ve eğilimler noktasında bir bakış sunmaktadır. Sınırlandırılmış bir perspektiften belli başlı konu başlıkları çevresinde dönüp duran bu anlatılar, belli kalıplar ve ön yargılarla, çoğu zaman stereotipleşen karakterleri de içinde barındırarak, söz konusu hikâyeleri özelde Türkiye'ye genelde ise Batı-dışına hapsedmekte, dolayısıyla zihinlerde belli imajlar oluşturmakta ya da ya da halihazırda oluşmuş imajları destekleyerek sürdürülmesini sağlamaktadır. Sonuçta Batı merkezli bir denetime tabii olan bu anlatılar, doğrudan kendilerini oryantalize etmektedir. Bu anlamda Batı merkezli fonlar ve uluslararası festivaller doğrudan veya dolaylı olarak kültürel emperyalizmin sürdürüldüğü ve meşrulaştırıldığı alanlardır. Dolayısıyla Eurimages'dan destek alan Türk filmlerini yabancı fonlar ve bu fonların sağladığı festival bağının ekonomi politikinden bağımsız düşünmek de imkânsızdır.

Türk sinema endüstrisi sağlam temellere oturtulmadıkça, başka bir ifadeyle gerçek anlamda bir sinema endüstrisinden bahsedilemediği, dolayısıyla da ülke içinde elverişli yapım olanakları söz konusu olmadığı sürece yabancı fonlar sinemacılar için bir çıkış yolu olmayı sürdürecektir, Batı dışındaki baskıya, eril tahakküme, insan hakları ihlallerine, işkencelere, yokluğa, yoksunluğa, geri kalmışlığa, gelenekselliğe, kısacası “öteki” olana ilişkin konulara destek verilmeye devam edilecek, Batı dışını olumsuz

genel bir tahayyüle sıkıştırılan bu anlatılar Batılı seyirciye kendisinin ne kadar iyi şartlar içinde olduğunu düşündürecek, Batı ve Doğu arasındaki hayali sınırlar yeniden ve yeniden çizilecektir. Bu anlamda sinema endüstrileri güçsüz olan üçüncü dünya ülkelerindeki sinemacılar self oryantalist bir tutuma da teşvik edilmektedir. Öte yandan sorun, desteklenen anlatılardaki hikâyelerin Türkiye’de ya da Batı dışında yaşanmıyor olması değil; Batı dışı coğrafyayı klişelere sıkıştıran, tektipleştiren, belli başlı konulara odaklanan filmlerin desteklenmesi, görünür kılınmasıdır. Bu noktada da önemli olan Batı dışında yaşanan sıkıntılar, olumsuzluklar, sorunlar değil, “öteki” olanın ve “ötekiliğin” temsil edilmesi, Batılı kamuoyunun rahatlatılmasıdır. Eurimages desteği alan ve festivallerde görünür kılınan filmlerde temelde Türkiye’nin konumlandırılışını ortaya koyan bu çalışmanın Latin Amerika, Orta Doğu, İran gibi sinema endüstrileri dışarıya bağımlı olan üçüncü dünya ülke sinemaları özelinde yapılacak araştırmalar için de bir zemin oluşturabileceği belirtilmelidir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, N.: 2005 **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- ADANIR, F.: 2005 “Bulgaristan, Yunanistan ve Türkiye Üçgeninde Ulus İnşası ve Nüfus Değişimi”, **İmparatorluktan Cumhuriyete Türkiye’de Etnik Çatışma** (yayımlayan Eric Jan Zürcher), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 19-26.
- ADORNO, T.W.: 2003 “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, No: 36, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 76-83.
- ADORNO, T.W.: 2011 **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları.
- AHİSKA, M.: 2018 **Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, İstanbul, Metis Yayınları.

- AKÇAM, T.: 2008 “Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik** (yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekin), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 53-62.
- AHMAD, F.: 2006 **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- AKMAN, A.: 2008 “Milliyetçilik Kuramında Etnik/Sivil Milliyetçilik Karşıtlığı,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik** (yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekin), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 81-90.
- ALTAY ERİŞEN, B.: 2017 “Görsel İmgelerin Abluka Filminde Yaratıldığı Panoptik Evren”, **sinecine**, C. 8 No: 1 s. 61-78, <https://doi.org/10.32001/sinecine.536706>.
- ALİ, T.: 2018 **Edward W. Said İle Konuşmalar**, Çev. Nihansu Aydemir, İstanbul, Alfa Yayınları.
- ALTUNÇ, B.: 2008 **Türkiye’nin Ortak Film Yapım İlişkiler ve Eurimages**, Uzmanlık Tezi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, Ankara.

ANAZ, N.: 2012 “Siyasi Coğrafya’da Yeni Eğilimler ve Popüler Jeopolitik,” **Batı Medyasının Ortadoğu Tasavvuru: Popüler Jeopolitik, Oryantalizm ve Uluslararası İlişkiler** (yayımlayan Necati Anaz, Mehmet Özkan), İstanbul, İlke Yayıncılık, s. 17-38.

ARLI, A.: 2018 **Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin**, İstanbul, Küre Yayınları.

ARSLAN, E.: 2011 “2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sinemasında Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, No: 25, s. 17-32.

ARSLAN, U.T.: 2010 **Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema**, İstanbul, Metis Yayınları.

ASHCROFT, B.,
AHLUWALIA, P.: 2010 **Edward Said**, Çev. Deniz Keskin, Ankara, Elips Kitap.

- BALIBAR, E.: 2000 “İrkçılık ve Milliyetçilik”, Çev. Nazlı Ökten, **İrk, Ulus, Sınıf** (yayımlayan Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein), İstanbul, Metis Yayınları, s. 50-87.
- BEHDAD, A.: 2007 **Kolonyal Çözölme Çağında Oryantalizm**, Çev. Sibel Erduman, Berkay Ersöz, İstanbul, Chiviyazıları Yayınevi.
- BEHLİL, M.: 2012 “Türkiye’de Film Endüstrisi”, **Türkiye Sinemasının 22 Yılı** (yayımlayan Deniz Yavuz), s. 19-29, İstanbul, Antrakt Sinema Kitaplığı.
- BERKES, N.: 2012 **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BEŞİKÇİ, İ.: 2010 “Türk Siyasal Hayatı: Resmi İdeoloji, Kemalizm ve Kürtler,” **Resmi İdeoloji ve Kemalizm** (yayımlayan Alp Altınörs) , İstanbul, Akademi Yayın, s. 13-26.
- BEZCİ, B.,
ÇİFTÇİ, Y.: 2012 “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme,” **Akademik İncelemeler Dergisi**, C. 7, No: 1, s. 139-166.

BOOTH W.: 2007 “Reel Bad Arabs Takes on Hollywood Stereotyping,” **Washington Post**, <https://www.adc.org/washington-post-reel-bad-arabs-takes-on-hollywood-stereotyping/>

BULUT, Y.: 2003 “Edward W. Said ve Oryantalizme Dair”, **Divan: İlmî Araştırmalar**, No: 2, s. 169-189.

BULUT, Y.: 2007 “Oryantalizm,” **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.33, s. 428-437, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

BULUT, Y.: 2017 **Oryantalizmin Kısa Tarihi**, İstanbul, Küre Yayınları.

CARRIER, J.: 2014 “Oryantalizm: Tersine Dönmüş Bir Dünya,” Çev. Birgül Koçak, **Oryantalizm Tartışma Metinleri** (yayımlayan Aytaç Yıldız), İstanbul, Doğu Batı Yayınları, s. 464-497.

CERRAHOĞLU, Z.: 2019 “Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme”, **SineFilozofi**, 2019 Özel Sayı, s.518-535.

- CHATTERJEE, P.: 1996 **Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası**, Çev. Sami Oğuz, İstanbul, İletişim Yayınları.
- CLIFFORD, C.: 2014 “Oryantalizm Üzerine”, Çev. Ferit Burak Aydar, **Oryantalizm Tartışma Metinleri** (yayımlayan Aytaç Yıldız), İstanbul, Doğu Batı Yayınları, s. 134-158.
- COPEAUX, E.: 2008 “Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler,” Çev. G. Doğan, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik** (yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 44-52.
- CRESWELL, W.C.: 2013 **Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşım Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni**, Çev. Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- CURTIS, M.: 2015 **Şarkiyatçılık ve İslam: Avrupalı Düşünürlerin Orta Doğu ve Hindistan’daki Şark Despotizmi Üzerine Görüşleri**, Çev. Mehtap Çakır, İstanbul, Matbu Kitap.
- ÇELİK, H., EKŞİ, H.: 2008 “Söylem Analizi”, **Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi**, C. 27, No: 27, s. 99-117.

ÇELİK, T.: 2009

1990 Sonrası Türkiye’de ‘Yönetmen Sineması’ Alanında Film Üretim Süreci, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul.

ÇETİN ERUS, Z.:
2007

“Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”, **Selçuk İletişim**, C. 4, No: 4, s. 5-16

ÇIRAKMAN, A.:
2003

“Oryantalizmin Doğusu ve Oryantalist Bilgi,” **Toplumsal Tarih**, C. 19, No: 119, s. 78-83.

ÇİFTÇİ, Y.: 2013

Self Oryantalizm ve Türkiye’de Kürtler, Ankara, Orient Yayınları.

ÇORUK, Ş.A.: 2007

“Oryantalizm Üzerine Notlar,” **Sosyal Bilimler Dergisi**, C.IX, No: 2, s. 193-204.

DE VALCK, M.:
2007

Film Festivals From European Geopolitics to Cinephilia, Amsterdam, Amsterdam University Press.

DELLALOĞLU, B.: 2003 “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”, **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, No: 36, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 13-36.

DİKEN, B., LAUSTSEN, C.: 2016 **Filmlerle Sosyoloji**, Çev. Sona Ertekin, İstanbul, Metis Yayınları.

DİKER, C.: 2015 **Effects of the Eurimages Fund on the Content of Turkish Cinema After 1990s**, PhD Thesis, Yeditepe University Graduate Institute of Social Sciences, İstanbul.

DİKER, C.: 2016 “Batı-Dışı’nın Yeniden Üretimi: Mustang Filminin Dosyo-Politik Bağlamda Değerlendirilmesi”, **Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, No: 3, s. 127-164.

DİRLİK, A.: 2010 “Sömürgeciliği Tekrar Düşünmek: Küreselleşme, Post Kolonyalizm ve Ulus?”, **Dipnot**, No: 1, s. 179-204.

DİRLİK, A.: 1996 “Chinese History and the Question of Orientalism,” **History and Theory**, C. 35, No: 4, pp. 96-118.

DİRLİK, A.: 2005

Poskolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi, Çev. Galip Doğduaslan, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

DİRLİK, A.: 2017

Kriz, Kimlik ve Siyaset: Küreselleşme Yazıları, Çev. Sami Oğuz, İstanbul, İletişim Yayınları.

DORSAY, A.: 2004

Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, İstanbul, Remzi Kitabevi.

DUMONT, P.: 1995

“Tanzimat Dönemi,” Çev. Server Tanilli, **Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II** (yayımlayan Robert Mantran, Paul Dumont), İstanbul, Cem Yayınevi, s. 59-143.

DURGUN, S.: 2011

Memalik-i Şahane’den Vatan’a, İstanbul, İletişim Yayınları.

DÜNDAR, F.: 2007

“İttihat ve Terakki’nin Göç ve İskan Politikası (1913-1918),” **Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar**, No: 5, s. 221-230.

ELSAESSER, T.:
2005

European Cinema Face to Face With Hollywood, Amsterdam, Amsterdam University Press.

ERKAN, H.: 2009

Hollywood Sinemasında Oryantalizm, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.

ERMAN, F.: 2006

“Bir Yapımcının Gözünden Cannes”, (Çevrimiçi)
<http://www.radikal.com.tr/radikal2/bir-yapimcinin-gozunden-cannes-873875/>, 15 Aralık 2019.

EURIMAGES:

Eurimages: Promotion (development awards...), t.y. (Çevrimiçi)
<https://www.coe.int/en/web/eurimages/promotion>, 7 Nisan 2020.

Eurimages Member States, t.y. (Çevrimiçi)
<https://www.coe.int/en/web/eurimages/members>, 7 Nisan 2020.

Eurimages - What We Do?, t.y. (Çevrimiçi)
<https://www.coe.int/en/web/eurimages/what-we-do>, 7 Nisan 2020.

Eurimages Board of Management, t.y. (Çevrimiçi)
<https://www.coe.int/en/web/eurimages/board-of-management>, 7 Nisan 2020.

How to Become a Member of Eurimages, t.y. (Çevrimiçi) <https://rm.coe.int/how-to-become-a-member-of-eurimages-/1680944797>, 9 Nisan 2020.

Co-Production Funding History, t.y. (Çevrimiçi) <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>, 10 Nisan 2020.

Eurimages Cinemas Network, t.y. (Çevrimiçi) [https://www.coe.int/en/web/eurimages/eurimages-cinemas-network#{%2229844739%22:\[4\]}](https://www.coe.int/en/web/eurimages/eurimages-cinemas-network#{%2229844739%22:[4]}), 12 Nisan 2020.

EURIMAGES: 2018

Regulation 2019 – Distribution Support Programme Support for “marketing and publicity costs” for eligible films destined for distributors selected by Eurimages, (Çevrimiçi) <https://rm.coe.int/regulations-2019-distribution-support-programme-support-for-marketing-/1680943aa6>, 10 Nisan 2020.

EURIMAGES: 2020

Rules of Procedure of the Board of Management of the Support Fund for the Co-Production and Distribution of Creative Cinematographic and Audiovisual Works Eurimages, (Çevrimiçi)

<https://rm.coe.int/2020-rulesprocedure-en/16809c9e51>, 7 Nisan 2020.

Support for Co-Production Feature-Length Fiction, Animation and Documentary Films (Çevrimiçi)
<https://rm.coe.int/2020-coprodregulations-guide-en-prems/1680990cee>, 10 Nisan 2020.

2020 Guide Support for Cinemas (Çevrimiçi)
<https://rm.coe.int/sallesguide2020-en/16809e0a52>,
12 Nisan 2020.

ESEN, Ş.: 1996

“Türk Sinema Endüstrisi Oluşmalı”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (yayımlayan Süleyman Murat Dinçer), s. 25-30, Ankara, Doruk Yayınları.

ERKİLİÇ, H.: 2003

Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mışmar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Dalı, İstanbul.

EVREN, B.: 1984

“İlk Türk Filmi Üzerine Kuşkular”, **Gelişim Sinema**, No:2, s. 6-9.

EVREN, B.: 1997

Değişimin Dönemecinde Türk Sineması, İstanbul, Antrakt Yayınları.

FIAPF: 2020

“Competitive Feature Film Festival”, (Çevrimiçi)

http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp, 18

Mayıs 2020.

GEBRAEL, I.: 2017

Identity Representation: Self-Orientalism and Hyper-Nationalism in Arab Design, Master Thesis, AKV St. Joost, Netherlands.

GERMANER, S.,

İNANKUR, Z.: 1998

Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

GIDDENS, A.: 2018

Modernliğin Sonuçları, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

GİDER İŞIKMAN,
N.: 2009

“Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili,” **Marmara İletişim Dergisi**, No: 14, s. 175-191.

GOLDEN, S.: 2009

“Orientalisms in East Asia: A Theoretical Model”, **Inter Asia Papers**, Universitat Autonomo de Barcelona.

- GÖL, B.: 2008 “Amerikan Sinemasında Yeni Oryantalizm”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, No: 72, s. 18-21.
- GÖLE, N.: 1998 “Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen,” **Doğu Batı Dergisi**, No: 2, s. 65-73.
- GÖLE, N.: 2007 “Batı-Dışı Modernlik: Kavram Üzerine,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık** (yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları s. 56-67.
- GÖLE, N.: 2005 “Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı,” **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik** (yayımlayan Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- GÖKMEN, M., HAAS, T.: 2012 “Arap Dünyasına Dair Modern Oryantalizm Tasavvuru: National Geographic Dergisi (1990-2006),” **Batı Medyasının Ortadoğu Tasavvuru: Popüler Jeopolitik, Oryantalizm ve Uluslararası İlişkiler** (yayımlayan Necati Anaz, Mehmet Özkan), İstanbul, İlke Yayıncılık, s.39-56.
- GÜRBİLEK, N.: 2007 **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, İstanbul, Metis Yayınları.

HABERMAS, J.: 2003 “Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno”, Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi**, No: 36, İstanbui Yapı Kredi Yayınları, s. 85-108.

HABERMAS, J.: 2012 “Öteki” Olmak, “Öteki”yle Yaşamak, Çev. İlknur Aka, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

HALL, S.: 2014 “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik”, Çev. Hakan Tuncel, **Mülkiye Dergisi**, C. 38, No: 2, s. 133-150.

HALL, S.: 2017 **Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, Çev. İdil Dünder, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.

HALLE, R.: 2010 “Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism”, **Global Art Cinema** (yayımlayan Rosalind Galt ve Karl Schoonever), New York, Oxford University Press, s. 303-319.

HALLIDAY, F.: 2014 “Oryantalizm ve Eleştirmenleri,” Çev. Birgül Koçak, **Oryantalizm Tartışma Metinleri** (yayımlayan Aytaç Yıldız), İstanbul, Doğu Batı Yayınları, s. 78-106.

HALİD, R.: 1939

Deli, İstanbul, Semih Lütü Kitabevi.

HAYDEN, M.: 2014

“Sürekli Çoğalan Oryantalizmler: Eski Yugoslavya Örneği,” Çev. Birgül Koçak, **Oryantalizm Tartışma Metinleri** (yayımlayan Aytaç Yıldız), İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, s. 355-374.

HENTSCH, T.: 2016

Hayali Doğu: Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Politik Bakışı, Çev. Aysel Bora, İstanbul, Metis Yayınları.

HOBSON, J.: 2015

Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri, Çev. Esra Ermert, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

KAHRAMAN, H.:
2002

“İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm, Kemalizm, **Doğu-Batı Dergisi**,” No: 20, s. 153-178.

KANDİYOTİ, D.:
2013

Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Çev. Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, İstanbul, Metis Yayınları.

KANZLER, M.: The Turkish Film Industry Key Developments 2004 to 2013, (Çevrimiçi) <https://rm.coe.int/168078354f>, 3 Mayıs 2020

KARADAŞ, Y.: **Ziya Gökalp'te Şarkiyatçılık: Doğu'nun Batıcı Üretimi**, İstanbul, Anahtar Kitaplar.

KASABA, R.: 2005 “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm,” **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik** (yayımlayan Sibel Bozdağın, Reşat Kasaba), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

KEYDER, Ç.: 2005 “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu,” **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik** (yayımlayan Sibel Bozdağın, Reşat Kasaba), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

KEYMAN, F.,
MUTMAN, M.,
YEĞENOĞLU, M.: 1996 “Dünya Nasıl Dünya Oldu?,” **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark** (yayımlayan E. Fuat Keyman), s. 10-23, İstanbul, İletişim Yayınları.

KELLNER, D.: **Media Culture**, London, Routledge.
1995

KELLNER, D.: **Sinema Savaşları**, Çev. Gürol Koca, İstanbul, Metis Yayınları, 2011

KIREL, S.: 2006 “Küresel Seyircilik, Hollywood ve Öteki Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, No: 4, s. 51-69.

KIREL, S.: 2007 “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme,” **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması** (yayımlayan Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus), İstanbul, Es Yayınları.

KIREL, S.: 2010 **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.

KOÇAK, C.: 2009 “Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi** (yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 72-82.

KONTNY, O.: 2002 “Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine,” **Doğu Batı Dergisi**, No: 20, s. 117-131.

KÖKER, L.: 2007 **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul, İletişim Yayınları.

KÖMEÇOĞLU, U.: 2002 “Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül,” **Doğu-Batı Dergisi, Oryantalizm II**, No: 20 s. 33-50.

KULA, O.B.: 2018 **Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KUYUCAK ESEN, Ş.: 2010 **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı.

KUYUCAK ESEN, Ş.: 2012 “Türkiye Sinemasının 90’lı Yılları: Amerikalı Eşkıya Güle Güle”, **Türkiye Sinemasının 22 Yılı** (yayımlayan Deniz Yavuz), s. 30-35, İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.

LAUGHEY, D.: 2010 **Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar**, Çev. Ali Toprak, İstanbul, Kalkedon Yayınları.

LOCKMAN, Z.: 2016 **Hangi Ortadoğu?**, Çev. Burcu Birinci, İstanbul, Küre Yayınları.

LOOMBA, A.: 2005 **Colonialism / Postcolonialism**, London, Routledge.

MACDOUGALL, D.: 1999 **Transcultural Cinema**, New Jersey, Princeton University Press.

MAKAL, O.: 1996 “Türk Sinemasının Yarınında Avrupa İle İlişkilerin Önemi”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (yayımlayan Süleyman Murat Dinçer), s. 74-81, Ankara, Doruk Yayınları.

MAKDİŞİ, S.: 2010 “Edward Said ve Kamusal Entelektüelin Üslubu,” **Barbarları Beklerken** (yayımlayan Müge Gürsoy Sökmen, Başak Ertür), s.91-105, İstanbul, Metis Yayınları.

MAKDİŞİ, U.: 2014 “Osmanlı Oryantalizmi, Çev. Aytaç Yıldız, **Oryantalizm Tartışma Metinleri** (yayımlayan

Aytaç Yıldız), Ankara, Doğu Batı Yayınları, s. 271-315.

MANTRAN, R.: 1995 “Doğu Sorunu’nun Başlangıçları,” Çev, Server Tanilli, **Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II** (yayımlayan Robert Mantran, Paul Dumont), İstanbul, Cem Yayınevi s. 7-57.

MARDİN, Ş.: 1973 “Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics,” **Daedalus**, C. 102, No: 1, pp. 169-190.

MARDİN, Ş.: 1991 **Türk Modernleşmesi**, İstanbul, İletişim Yayınları.

MARDİN, Ş.: 2008 **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908**, İstanbul, İletişim Yayınları.

MILLAS, H.: 2008 “Milli Türk Kimliği ve ‘Öteki’ (Yunan),” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik** (yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 193-201.

MOLLAER, F.: 2019 **Kimlik, Tanınma Mücadelesi ve Şarkiyatçılık**, İstanbul, Metis Yayınları.

- MONACO, J.: 2000 **How to Read a Film**, New York, Oxford University Press.
- MUTMAN, M.: 1996 “Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı’ya Karşı İslam,” **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark** (yayımlayan E. Fuat Keyman), s. 25-69, İstanbul, İletişim Yayınları.
- ODABAŞ B.: 2006 “Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belges(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, No: 24, s. 20-212.
- ODABAŞI İ.A.: 2018 “Ayastefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi”, **Müteferrika**, No: 53, s. 93-104.
- ONARAN, A.Ş.: 1994 **Türk Sineması I. Cilt**, Kitle Yayıncılık.
- ONARAN, A.Ş.: 2013 **Muhsin Ertuğrul’un Sineması**, İstanbul, Agora Kitaplığı.

- ÖCAL, L.: 2013 **Film Festivalleri ve Anlatı**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖCAL, L.: 2018 “İzlediğin Senin Hikayen Mi?”, **Rabarba Şenlik**, No: 12, s. 58-59.
- ÖZGENTÜRK, A.: 2005 **10 Yönetmen ve Türk Sineması** (yayımlayan Ertekin Akpınar), s. 127-182, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- ÖZÖN, N.: 2010 **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**, İstanbul, Doruk Yayınları.
- ÖZÖN, N.: 1985 **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları.
- ÖZUYAR, A.: 2017 **Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- PARET, R.: 1968 **The Study of Arabic and Islam at German Universities: German Orientalist Since Theodor Nöldeke**, Stuttgart, F. Steiner.

PARLA, J.: 2018

Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik, İstanbul, İletişim Yayınları.

PARLA, T.: 1993

Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm, İstanbul, İletişim Yayınları.

PEARSON, R.: 2008

“Geçiş Sineması”, Çev. Ahmet Fethi, **Dünya Sinema Tarihi** (yayımlayan Geoffrey Nowell-Smith), İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s.42-63.

PEDERSEN, J.S.,
MAZZA C.: 2011

“International Film Festival: For the Benefit of Whom”, **Culture Unbound**, C. 3, No: 2, s. 139-165.

PİRSELİMOĞLU,
T.: 2002

(Çevrimiçi)
<http://bizimanadolu.com/archives/sanat/sanat6c.htm>,
10 Mayıs 2020.

PÖSTEKİ, N.: 2005

“Eurimages Destekli Türk Sineması ve Avrupalı Olmak”, **Bahçeşehir Üniversitesi Sinema Konferansı**, İstanbul.

- REFİĞ, H.: 2009 **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Dergah Yayınları.
- REFİĞ, H.: 2005 **10 Yönetmen ve Türk Sineması** (yayımlayan Ertekin Akpınar), s. 71-98, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- RUBIN, N.A.: 2014 “Edward W. Said,” Çev. Ferit Burak Aydar, **Oryantalizm Tartışma Metinleri** (yayımlayan Aytaç Yıldız), İstanbul, Doğu Batı Yayınları, s. 17-38.
- SAİD, E.W.: 2006 **Kış Ruhu**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları.
- SAİD, E.W.: 2017 **Medyada İslam: Gazeteciler ve Uzmanlar Dünyaya Bakışımızı Nasıl Belirliyor?**, Çev. Aysun Babacan, İstanbul, Metis Yayınları.
- SAİD, E.W.: 2017 **Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları**, Çev. Berna Yıldırım, İstanbul, Metis Yayınları.
- SAYGILI, K.: 2018 “İmparatorluğun Kültür Ajanları,” **Rabarba Şenlik**, No: 12, s. 46-53.

SCHICK, İ.C.: 2001

Batı'nın Cinsel Kıyısı, Çev. Savaş Kılıç, Gamze Sarı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

SCOGNAMILLO,
G.: 1996

Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

SCOGNAMILLO,
G.: 2008

Cadde-i Kebir'de Sinema, İstanbul, Agora Kitaplığı

SCOGNAMILLO,
G.: 2010

Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

SİBAİ, M.: 1993

Oryantalizm ve Oryentalistler, Çev. Mücteba Uğur, İstanbul, Beyan Yayınları.

SOYDAN, M.: 2008

Postyapısalcı Bir Okumayla Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Çözümlemesi, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Tv Sinema Anabilim Dalı, İzmir.

SÜPHANDAĞI, İ.:
2004

Batı ve İslam Arasında Oryantalizm, İstanbul, Gaye Kitabevi.

- SOMEL, S.: 2009 “Osmanlı Reform Çağında Osmanlıcılık Düşüncesi (1839-1913),” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi** (yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 88-116.
- SUNER, A.: 2005 **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayınları.
- ŞEN, S.: 2019 **Gemideki Hayalet: Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu**, İstanbul, Metis Yayınları.
- ŞENİ, N.: 2009 **Oryantalizm ve Hayırseverliğin İttifakı**, Çev. Elif Ertan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- TAVŞANCIL, E.,
ASLAN A.: 2001 **Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri**, İstanbul, Epsilon Yayıncılık.
- TEKELİ, İ.: 2007 “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**

(yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekingil),
İstanbul, İletişim Yayınları, s. 19-42.

TEKSOY, R.: 2007

Rekin Teksoy'un Türk Sineması, İstanbul, Oğlak
Yayıncılık.

TİMİSİ, N.: 2003

“Anadilde Yayın: Avrupa Birliği ve Türkiye,”
Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları
(yayımlayan Mine Gencel Bek), s. 97-134, Ankara,
Ümit Yayıncılık.

TOKER, N.,
TEKİN, S.: 2007

“Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve
Evreleri,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce:
Modernleşme ve Batıcılık** (yayımlayan Tanıl Bora,
Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları s.
82-106.

TRABOULSI, F.: 2010

“Şarklılara Şarkiyatçı Yaklaşmak: Edward Said’in
Öteki Mesajı,” **Barbarları Beklerken** (yayımlayan
Müge Gürsoy Sökmen, Başak Ertür), İstanbul,
Metis Yayınları, s.67-79.

TUNÇ, E.: 2006

Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005),
Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TURNER, B.S.: 2003

Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm,
Çev. İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Anka
Yayımları.

ULUÇ, G.: 2009

Medya ve Oryantalizm, İstanbul, Anahtar
Kitaplar.

ULUÇ, G.,
SOYDAN, M.: 2007

“Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme
Noktasında Harem ve Suare,” **Bilgi - Türk Dünyası**
Sosyal Bilimler Dergisi, No: 42, s. 35-53.

ULUSAY, N.: 2003

“Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk
Sineması”, **Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim**
Politikaları (yayımlayan Mine Gencel Bek), s. 59-
94, Ankara, Ümit Yayıncılık.

ULUSAY, N.: 2008

Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar,
Ankara, Dost Kitabevi.

ÜNÜVAR, K.: 2009 “İttihatçılıktan Kemalizme İhya’dan İnşaya”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi** (yayımlayan Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 129-142.

ÜSTEL, F.: 2004 **İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)**, İstanbul, İletişim Yayınları.

VASEY, R.: 2003 “Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması”, Çev. Ahmet Fethi, **Dünya Sinema Tarihi** (yayımlayan Geoffrey Nowell-Smith), İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s.75-8.

YANG TANG, K.: 2008 “From Philosophy of History to Political Philosophy: An Ideological Investigation of Globalization,” **International Review of Sociology**, C. 18, No: 2, pp. 197-209, doi:10.1080/03906700802087746.

YAVUZ, H.: 1998 **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**, Ankara, Boyut Kitapları.

YEĞENOĞLU, M.:
2003

**Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde
Kültürel ve Cinsel Fark**, İstanbul, Metis Yayınları.

YILDIRIM, A.,
ŞİMŞEK, H.: 2018

Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,
Ankara, Seçkin Yayıncılık.

YILDIZ, A.: 2001

**Ne Mutlu Türküm Diyebilene: Türk Ulusal
Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları**, İstanbul,
İletişim Yayınları.

YILMAZ, A.: 2002

Bir Sinemacının Anıları, İstanbul, Doğan Kitap.

YILMAZOK, L.: 2010

“Turkish Films Co-Produced Within Europe: The
Story After Twenty Years Experience in
Eurimages”, **Sinecine: Sinema Araştırmaları
Dergisi**, C. 1, No: 2, s. 87-108.

YILMAZOK, L.: 2012

**Eurimages and Turkish Cinema: History,
Identity, Culture**, PhD Thesis, Amsterdam Scholl
for Cultural Analysis, Amsterdam.

YURDATAP, K.,
YAVUZ, D.: 2014

Türkiye’de Sinema Sektörünün Görünümü,
İstanbul, SESAM Yayınları.

ZAIM, D.: 2018

“Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması,
Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul,”
<https://www.derviszaim.com/kitaplarim/>

ZAKZUK, H.: 2006

Oryantalizm Veya Medeniyetler Hesaplaşması,
Çev. Abdulaziz Hatip, Çev. İzmir, Yeni Akademi
Yayınları.

ZIZEK, S.: 2011

İdeolojinin Yüce Nesnesi, Çev. Tuncay Birkan,
İstanbul, Metis Yayınları.

ZURCHER, E.: 2000

Modernleşen Türkiye’nin Tarihi, Çev. Yasemin
Gönen, İstanbul, İletişim Yayınları.

ZURCHER, E.: 2005

**İmparatorluktan Cumhuriyete Türkiye’de
Etnik Çatışma,** İstanbul, İletişim Yayınları.

ZURCHER, E.: 2005

**Savaş, Devrim ve Uluslaşma: Türkiye Tarihinde
Geçiş Dönemi (1908-1928),** Çev. Ergun
Aydınoglu, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.

EK-1: Kodlama Formu

Ana Karakterler

- ☐ Geleneksek kadın modeli
- ☐ Modern kadın modeli
- ☐ Geleneksel erkek modeli
- ☐ Modern erkek modeli
- ☐ Eğitimsiz / alt-orta tabaka karakterler
- ☐ Eğitimli / yüksek tabaka karakterler

Mesleki Durum

- ☐ İşçi
- ☐ Memur
- ☐ Öğretmen
- ☐ Esnaf
- ☐ Sanatçı
- ☐ Avukat / Mühendis
- ☐ Diğer (ev hanımı, öğrenci, muhtar...)

Mekân

- ☐ Büyük Şehir
- ☐ Anadolu / Taşra
- ☐ Büyük şehrin kenar mahalleleri

☐ Kapalı-sıkışık mekânlar

☐ Açık alanlar

Zaman

☐ Günümüz

☐ Geçmiş

☐ Belirsiz

Dil

☐ İstanbul Türkçesi

☐ Kürtçe

☐ Lazca

☐ Yöresel şiveler

☐ Diğer

Alt-Öteki Kimlik Temsilleri

☐ Kürt

☐ Alevi

☐ Ermeni, Rum

☐ Hristiyan, Yahudi

☐ LGBTİ +

☐ Diğer

Kültürel Unsurlar

- ☐ Geleneksel kıyafetler
- ☐ Modern kıyafetler
- ☐ Geleneksel Türk müziği
- ☐ Batı Müziği
- ☐ Geleneksel Türk mutfağı
- ☐ Dünya mutfağı

Dini Unsurlar

- ☐ İslami öğeler (cami, namaz, ezan, abdest, Kuran, çeşitli ayetler...)
- ☐ Dini kadın sembolleri (başörtüsü, türban, ferace, burka...)
- ☐ Dini erkek sembolleri (sakal, cüppe, sarık, takke...)
- ☐ Diğer dinlerin sembolleri (Hristiyanlık, Musevilik)
- ☐ Diğer (ateizm, deizm, paganizm...)

Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

- ☐ Patriarkal / Geleneksel Toplum Yapısı
- ☐ Eşitlikçi / Modern Toplumsal Yapı
- ☐ Patriarkal / Geleneksel toplum yapısına uygun kadın-erkek rolleri
- ☐ Eşitlikçi / Modern toplum yapısına uygun kadın-erkek rolleri