

AKSANLI SİNEMADA SELF ORYANTALİST TUTUM: HÜSEYİN TABAK SİNEMASI

Buket AKDEMİR DİLEK
Marmara Üniversitesi, Türkiye
buketakdemir@marun.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-7809-2935>

Fatime Neşe KAPLAN
Marmara Üniversitesi, Türkiye
nese.kaplan@marmara.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-9363-1762>

<i>Atıf</i>	AKDEMİR DİLEK, B.; KAPLAN, F. N. (2022). AKSANLI SİNEMADA SELF ORYANTALİST TUTUM: HÜSEYİN TABAK SİNEMASI. <i>İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 14(3), 285-303.
-------------	--

ÖZ

Türkiye’den yurtdışına dış göç hareketinin en yoğun yaşandığı ülke Almanya’dır. Almanya’ya göç eden birinci kuşak göçmenler ilerleyen yıllarda aile birleşmesi hakkında faydalanarak ailelerini yanlarına almış ve yeni bir sosyal yapının temelini atmıştır. İkinci kuşak göçmen olarak adlandırılan ilk kuşak göç edenlerin çocukları Almanya ve Türkiye kültürleri arasında yetişmiştir. İki kültürden beslenerek yeni bir kimlik yapısı ortaya çıkarmışlardır. İkinci kuşak göçmen bireyler iki kültür arasında kalmanın yarattığı avantajları, dezavantajları vb. farklı durumları ifade edebilmek için sanatı bir araç olarak kullanmıştır. Özellikle sinema kendilerini ifade edebilmek için Türkiye kökenli ikinci kuşak birçok bireylerin tercih ettiği bir alan olmuştur. Naficy’nin aksanlı sinema kavramı içerisinde dâhil edebileceğimiz bu yönetmenlerin çekmiş olduğu filmler Almanya ve Türkiye’den izler taşımaktadır. Batı’da yani Almanya’da üretim yapan Türkiye kökenli yönetmenlerin çektiği filmlerde self oryantalist temsil ile Türkiye üzerine belirli etiketlendirmekler yapmaktadırlar. Bu çalışmada Almanya’da üretim yapan Türkiye kökenli ikinci kuşak yönetmen olan Hüseyin Tabak’ın filmlerinde self oryantalist temsil incelenmiştir. Yönetmen, Naficy’nin aksanlı sinema bileşenleri tablosunda belirtti özellikleri taşıyan uzun metrajlı filmlerinde Batı bakış açısı ile Doğu temsilini filmlerinde kullandığı ve bu şekilde self oryantalist yapıtı tespit edilmiştir.

Geliş tarihi: 24.05.2022 – Kabul tarihi: 18.06.2022, DOI:10.17932/IAU.IAUSBD.2021.021/iausbd_v14i3003

Araştırma Makalesi-Bu makale iThenticate programıyla kontrol edilmiştir.

Copyright © İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Anahtar Kelimeler: *Self Oryantalizm, Aksanlı Sinema, Almanya, Oryantalizm, Hüseyin Tabak.*

SELF ORIENTALIST ATTITUDES IN ACCENTED CINEMA: HÜSEYİN TABAK CINEMA

ABSTRACT

Germany is the country where the most intense migration from Turkey to abroad is experienced. The first generation immigrants who immigrated to Germany in the following years took advantage of the right to family reunification and took their families with them, laying the foundation of a new social structure. The children of the first generation immigrants, called the second generation immigrants, were brought up between the cultures of Germany and Turkey. They have created a new identity structure by feeding from two cultures. Second-generation immigrant individuals experience the advantages, disadvantages, etc. of being between two cultures. used art as a tool to express different situations. Especially cinema has become a field preferred by many second generation individuals from Turkey in order to express themselves. Films shot by directors, which we can include within the concept of Naficy's accented cinema, bear traces from Germany and Turkey. In the films shot by Turkish-origin directors who produce in the West, that is, in Germany, they make certain labels on Turkey with a self-orientalist representation. In this study, self-orientalist representation was examined in the films of Hüseyin Tabak, the second generation director of Turkish origin, who produced in Germany. It has been determined that the director uses the Western perspective and the Eastern representation in his feature films, which have the features stated in the table of accented cinema components of Naficy, and in this way he makes self orientalism.

Keyword: *Self Orientalism, Accented Cinema, Germany, Orientalism, Hüseyin Tabak.*

GİRİŞ

Aksanlı sinemada Self Oryantalist Tutum: Hüseyin Tabak Sineması adlı bu çalışmanın sorunu şu şekildedir; “Aksanlı sinema içerisine dâhil edilen Türkiye kökenli yönetmen Hüseyin Tabak’ın çekmiş olduğu filmlerde self oryantalist yönelimler var mıdır? Var ise aksanlı sinema filmleri içerisinde self oryantalist temsili ne şekilde üretmektedir?” Bu sorunun cevabı Tabak’ın filmlerinin eleştirel söylem analizi yapılarak ortaya çıkartılmaya çalışılacaktır.

Türkiye kökenli yönetmenler üzerine literatürde birçok çalışma mevcuttur. Ancak Naficy’nin aksanlı sinema kavramı ile self oryantalizmi bir araya getiren çalışmalar literatürde bulunmamaktadır. Türk sinemasında self oryantalizm üzerine kaynak olmasına karşın self oryantalizm ve sinema üzerine mevcut çalışma sınırlı sayıdadır. Bu nedenle ismi geçen çalışmanın sinema literatürü için yeni bakış açıları ortaya çıkartıp yeni çalışma alanları açmasını sağlaması ile sinema literatürüne katkı sağlamaktadır.

Önemli ideolojik anlatı araçlarından biri olan sinema hâkim ideolojinin elinde bilgiyi yayma gücüne sahiptir. Sinema endüstrisi üretim ve dağıtımda özellikle Batı olarak işaretlenen Avrupa ve ABD’nin üstünlüğündedir. Hollywood gibi popüler sinema anlayışının ana üreticisi olan Amerika ile sanat sinemasının ana üreticisi olan Avrupa elinde bulundurduğu film üretim ve dağıtım gücü sayesinde bilgi üretme ve yayma gücüne sahiptir. Batı olarak nitelendirilen Avrupa, Amerika kendinin ötekisi olarak karşısına koyduğu Doğuyu bilgi üretme ve yayma gücünün de etkisiyle istediği tarzda yaratabilmektedir. Geçmişte Batı tarafından üretilen oryantalist bakış günümüzde sinema için sıklıkla tercih edilen bir üretim alanıdır. Sinema endüstrisinde yapım ve dağıtım ağını elinde bulunduran Batı’da üretim yapmaya çalışan Doğulu sanatçılar Batı tarafından işaretlenen tarzda temsilleri yapmayı tercih edebilmekte ya da bu tarz temsile zorunlu bırakılmaktadır. Oryantalizmin Doğulu bireyler tarafından üretilmesi self oryantalizmi doğurmaktadır. Bu çalışmada temsil düzleminde self oryantalizm üretimi inceleneceği için filmler analiz edilirken eleştirel söylem analizi yöntemi tercih edilmiştir. Eleştirel söylem analizi ile filmler metin analiz ediliyormuşçasına sahne, renk, konu, diyalog vb. şekilde incelenecektir. Bir yönü ile ideolojik bir söylem olan ve Doğuyu yani Türkiye’yi ötekileştirmek için tercih edilen bir temsil olan self oryantalizm ne şekilde üretildiği eleştirel söylem analizi ile ortaya konulacaktır.

Aksanlı sinema filmleri içerisinde self oryantalist öğelerin izine düşen bu çalışmada filmler analiz edilirken Eleştirel söylem analiz yöntemi kullanılacaktır. Eleştirel söylem analiz dil ve söylem üzerine analizler yapan bir araştırmadır. Toplumsal ve siyasal konuları açıklığa kazandırmak amacıyla bu çalışma, söylem

ve dil düzleminde analize gitmektedir (Söylem & Danış, 2019: 536). Eleştirel söylem analizi üzerine çalışmalar yapan Dijk'e göre eleştirel söylem analizi ideolojik, sosyolojik, tarihsel, ırksal vb. olgular üzerine yoğunlaşan bir analiz yöntemidir. Filmler toplumsal gerçekliğin izinde ideoloji ve politika üzerinden incelenmektedir (Büyükkantarcıoğlu, 2006: 94). Eleştirel söylem analizi ve sinema üzerine çalışmalar yürüten Levent Doyuran disiplinler arası çalışma ile eleştirel söylem analizinin sinemaya uyarlanabileceğini söylemektedir. Genel olarak yazılı metinlere uygulanan eleştirel söylem çözümlemesini film çözümlemesine uygularken filmin yapı taşları olan plan, sekans, diyalog, anlam, renk vb. öğelerin incelenmesi gerektiğini belirtmektedir (Doyuran, 2018: 304-315). Doyuran'ın belirttiği üzere eleştirel söylem analizini filme uyarlanması mümkündür. Oryantalizm, self oryantalizm gibi ideolojik, politik ve sosyolojik incelemeler yapılacak olan bu çalışma için eleştirel söylem analizi verileri ortaya koymak ve aksanlı sinema ile self oryantalizm arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak için tercih edilmektedir.

KAVRAMSAL OLARAK SELF ORYANTALİZM

Kelime anlamı olarak self oryantalizm kendi kendine oryantalizm olarak tanımlanmaktadır. Oryantalizm üzerine öncü çalışmalara imza atan Edward Said'in oryantalizmin kavramının ortaya çıkışını Batı tarafından Doğu toplumlarını işaretlemek, onlar arasında ayırım yaratmak üzerinden açıklamaktadır. Oryantalizm ilerleyen dönemlerde kanıksanarak Doğulu toplumlar tarafından benimsenen bir bakış haline gelmiştir. Oryantalizm temsil düzleminde ilk olarak Batılı toplumlar tarafından Doğu ve Doğulu bireyleri genel olarak birinci derecede nesne konumuna getirmeyi amaçlamış ve bu temsil şeklinde başarılı olmuştur. İlerleyen yıllarda kavram üzerine araştırmalar ve tartışmalar artmış, III. Dünya ülkeleri olarak adlandırılan ülkeleri ifade etmek için tercih edilen bu temsil çeşidi ikinci nesne olgusu üzerinden tanımlanmıştır. III. Dünya ülkelerinde başlayan ikinci nesne olgusu oryantalizm yerine self oryantalizm kavramı üzerinden açıklanmıştır. Oryantalizm Batı bakışının Doğu'ya çevrildiği bir icat iken self oryantalizm Batı elinde icat edilen silahın Batı bakışında kendini temsil etmesidir. Batı'nın arzu duyduğu düşman öteki veya otantik fantastik tarzda imlenen Doğu-Doğulu kültür üreticisi tarafından Batı'nın bakış açısı ile kendini imlemektedir (Çiftci, 2013: 6).

Doğulu kültür üreticileri Batı'nın Doğu için uygun gördüğü etiketler üzerinden kendini açıklaması self oryantalizmdir. Self oryantalizm denilen şey oryantalist kurgulamayı özne olan Batı'nın değil nesne konumundaki Doğu ve Doğulu'nun üretmesidir (Bezci & Çiftci, 2012: 146). Oryantalizm Batı tarafından üretilen bir kavram olarak Doğu'nun kurgusal inşası yani Batı'nın nesnesi iken self

oryantalizm Doğu'nun Batı bakışında kendini nesne olarak inşa etmesidir. Doğulu kültür üreticileri Batı'nın onlar üzerinde imlediği ona atfettiği oryantalist özellikleri içselleştirerek self oryantalist temsile bilinçli ya da bilinçsiz olarak başvurmaktadır.

Self oryantalizm ilk olarak Doğu Asya'da ortaya çıkmıştır. Batı tarafından benimsenen Doğu ve Doğulu etiketlemeler Avro-Amerikan izleyicilerin beklentilerini giderebilmek amacıyla kullanılmıştır (Golden, 2009: 9). Self oryantalizm kavramı oryantalizm kavramında olduğu gibi hâkingüç yani hegemonya ile doğrudan ilgilidir. Doğulu toplumlar Batı'nın kolonializm nesnesi olarak self oryantalizm etkisinde kalmaktadırlar. Modernleşme hareketinin gündün güne hız kazanması ile oryantalizm düşüncesi self oryantalizm olarak yayılmaya başlamıştır (Çiftci, 2013: 29,30). Dünya'da modernleşme hareketinin etkisi ile Batı'ya ayak uydurmayı amaçlayan Doğu olarak işaretlene toplumlar, self oryantalist imlemeyi kendilerini Batı'ya kabul ettirebilmek için bir araç olarak kullanmıştır.

Oryantalist temsili sürdürme Batılı kültür üreticilerinde olduğu gibi Asya kökenli yazarlar tarafından da sürdürülmektedir. Hâkimideoloji olarak kabul gören Batı ideolojisi ortaya konan eserlerde ve ürünlerde kendini göstermektedir. Bu tarz temsiller anlatı ve anlatı ürünlerini doğrudan etkilemektedir (Ko, 2019: 72). Tanımlara bakıldığında self oryantalizm kısaca Doğu'nun Batı tarafından işaretlenen tarihsel ve kültürel özellikleri kabul etmesi yani Batı'nın bakışında kendini inşa etmesidir. Doğu ve Doğulu'nun gerçekleştirdiği bu temsil Batı karşında güçsüzlüğü ve öteki olma halini yinelemekte ve Batı herhangi bir çaba göstermeden hegemonik üstünlüğünü devam ettirmektedir.

Self oryantalizm kavramı oryantalizmde olduğu gibi yeniden keşfetmeyi mümkün kılmaktadır. Doğu ve Doğulu'yu söylem düzleminde inşa etmektedir (Feighery, 2012: 271, 272). Yerli kültür üreticileri ürettikleri eserlerde talebi arttırmak amacıyla self oryantalist temsili kullanmaktadır. Batı'nın Doğu'yu öteki olarak inşası eleştirilmektedir. Batı'nın kendi fantezi dünyasında üretilen hayali bir coğrafya yaratımına yapılan eleştiri yerli kültür üreticilerinin self oryantalist temsil kullanımı ve bu kullanıma suç ortaklığı olarak okunabilmektedir. Self oryantalizm, oryantalizmin yeniden ambalajlanıp farklı kişiler aracılığı ile sunulmasıdır. Self oryantalizmi üreten yerli kültür üreticilerinin kullandığı araçlar içinde hâkinözü destekleyen yasalar, moda, televizyon, sinema vb. vardır. Self oryantalist ürün üreten Doğulu yerli kültür üreticileri ya da III. Dünya ülkelerinin taşıyıcı elitleri Batı'nın bakış açısından kendini anlatma yoluna gitmektedir. Oryantalist Doğunun elinde self oryantalist bakış açısını sürdüren popüler kültür ürünleri arasında sinema en güçlü araçtır (Bezci & Çiftci, 2012: 256-159). Doğu

ve Doğulu yönetmenlerin Batı'nın etiketlemeleri doğrultusunda kendini ifade eden ve Batı bakışında bir temsil yoluna giderek sinema üreten yönetmenler ve eserler temsil şekli nedeniyle self oryantalisttir.

Üçüncü dünya ülkelerinin içinde yer aldığı Batı'nın ötekisi olarak konumlandırılan ülke sinemalarında bu tarz temsiller yapılmaktadır. Batı'ya sinemasını kabul ettirmek için Doğulu birçok yönetmen self oryantalist temsil şeklini tercih etmekte ya da zorunlu olarak kullanmaktadır. Self oryantalist etiketlemeler Doğulu kültür üreticilerinin sürekli tercih ettiği bir temsil çeşidi olduğunda bu etiketleme olmaktan sıyrılıp ülke ve kültür için değer yargısı haline gelmektedir. Doğu ve Doğulu olarak self oryantalist temsil yapan ülke sinemaları arasında Lübnan, İran vb. birçok ülke sineması gösterilebilir. Bu ülkelerin genel özelliğine bakıldığında tarihsel olarak ülke sinemalarının yapım ve dağıtım aşamasında ekonomik krizler yaşadığı ve yurtdışı desteği ile belirli dönemlerde film üretimine gittiği görülmektedir. Bu ülkelerin film üretimi sırasında özellikle Batı ülkelerinden ödenek olarak film üretimini gerçekleştirmesi kimi zaman yönetmenleri self oryantalist tutuma mecbur bırakmaktadır. Örneğin Lübnan'da iç savaş sonrasında film üretiminde sıkıntı yaşayan yönetmenler Avrupa ülkelerinden destek almıştır. Batılı ortak yapımcılar özellikle savaşın yıkıntılarının, hayata tutunmanın, dini çatışmanın konu edildiği filmlere destek vermiştir (Day, 2021: 274,275). Lübnan sineması üzerine çalışmalar yapan George Ki ülke sinemasının yalnızca uluslararası fonlar ile üretilen filmlerden oluştuğunu bu nedenle ulusal bir sinema olmadığını belirtmektedir (Khatib, 2008: 29,30). Lübnanlı yönetmenlerce çekilen filmlerin bu tarzda kendilerini üretmesi self oryantalist temsildir.

Aynı örnek İran sineması içinde geçerlidir. Batılı fonlardan destek alabilmek için İranlı sinemacılar Batı için çekici kendi hikâyelerini Batı'nın istediği şekilde imtiyazlar vererek göstermektedir (Kirel, 2004: 102-103). İran sinemasında kendini uluslararası hale getirmek Batılı entelektüeller tarafından kabul görebilmek için Batı'nın bakışında kendilerini yeniden üretmektedir. Ülke sinemalarında Batı desteli çekilen filmlerde self oryantalist olduğu gibi aksanlı sinema olarak üretim yapan Doğulu bireylerin ürettiği eserlerde de benzer temsil şekli görülebilmektedir.

KAVRAMSAL OLARAK AKSANLI SİNEMA

Kelime anlamı karşılığı telaffuz olan aksan kelimesi bireylerin hangi bölgeden geldiği, nereyi temsil ettiği ile alakalı konuşma telaffuzu üzerinden çıkarım yapmayı sağlamaktadır (Cyrstal, 2008: 3). Aksan kavramı dil düzleminde değerlendirilmenin yanında sosyal ve politik olarak değerlendirilmektedir. Bireylerin kullandıkları aksan sosyal ve kültürel özellikleri ile alakalı mesaj vermektedir. Aksan içerisinde bireylerin dini, yerli ve politik özellikleri görünür

hale gelebilmektedir (Kültür, 2017: 5). Alıntılardan anlaşılacağı üzere aksan tarihsel, sosyolojik ve sanatsal birçok alanda karşımıza çıkabilecek bir kavramdır. 20. yüzyılın en önemli sanat üretim alanlarının biri olan sinema içerisinde bu terim kendine özel bir alan yaratmıştır. Bu yaratılan alan aksanlı sinemadır.

Hamid Naficy tarafından kavramsal hale getirilen aksanlı sinema içerisinde geçen aksan kavramı tellafuzdaki aksanla alakalı değildir.

Aksanlı sinema içerisindeki aksan kelimesi film üreticilerinin yaşadıkları coğrafya değişikliği ile alakalıdır. Aksanlı sinema olarak ifade edilen bu filmler Naficy'nin *Aksanlı Sinema* isimli kitabında belirtilen aksanlı sinema bileşenleri tablosu içerisinde yer alan maddeleri taşıyıp taşımama durumuna göre tanımlanmaktadır (Naficy, 2001: 4, 5). Naficy'yi tarafından belirtilen aksanlı sinema tablosu incelendiğinde bir filmin aksanlı film olabilmesi için belli başlı tema, biçim ve üretim şekline sahip olması gerekmektedir.

Aksanlı sinema üzerine akademik çalışmalar yapan Asuman Suner aksanlı sinemayı egemen ideoloji olarak kabul edilen Batı anlatı yapısı ve ideolojisine karşı azınlık tarafında yer alan kişilerin kendi etik anlayışlarına bağlı olarak açıklamaya giden sinema olarak tarif edilmektedir. Yönetmenlerin çekmiş oldukları filmlerin aksanlı sinema kategorisinde yer almasının nedeni yerinden edilmişlikleri üzerinden dünyayı algılama ve yorumlama yolunu seçmelerindedir (Suner, 2006: 258). Suner yapmış olduğu çalışmada yerinden edilmişlik vurgusu yaparken yurtdışında yaşamını sürdüren kişileri kastetmektedir. Kendi anavatanından, kültüründen uzakta film üretimi yapan bireyleri aksanlı sinema içerisine sokmaktadır.

Naficy'nin *Aksanlı Sinema* kitabında ayrıntılı olarak tanımlaması ve aksanlı sinema kavramı bünyesinde ulus aşırı sinema, diaspora ve postkolonyal/etnik kimlik sinamacıları barındırdığını belirtmesi ile kavramı genişletmektedir. Aksanlı sinema kavramı ulus aşırı sinema, diaspora sineması, göç sineması gibi birçok farklı kavramı bir çatı altına almaktadır. İsmi geçen sinemalar, özele indirildiğinde belli başlı yanları ile birbirinden ayrılıyor olsalar dahi genel olarak aynı yöne bakan sinema anlayışlarıdır ve bu nedenle aksanlı sinema altında toplanabilmeleri mümkündür. Aksanlı sinema özellikle yönetmenin kendi anavatanına bakışı ile ilgilidir. Bu kavramlar ışığında açıklama yoluna gidilen ulus aşırı sinema ağırlıklı olarak Doğu'dan Avrupa coğrafyasına göç eden göçmenler tarafından üretilmektedir.

Aksanlı sinema içerisinde değerlendirilen filmlerde özellikle belirli mekanlar gösterilmektedir. Filmde ulusötesi yerler olarak adlandırılan sınır geçiş alanları olan tüneller, limanlar, havaalanları, otobüs terminali ve otobüsler, trenler yer

kaplamaktadır. Filmlerde yer alan karakterlerin ev arama, eve dönüş, kimlik arama yolculuklarında bu mekanlar onlara eşlik etmektedir. Klasik sinema anlayışı genel olarak mizansen, kurgu vb. üslup bileşenlerini kullanarak anlatılarını oluştururken aksanlı sinema daha melez metin üzerinden hikayesini anlatmayı tercih etmektedir. Film üreticisi olan yönetmen, senarist vb. üreticilerin yerinden edilmiş özler olarak kendi duygularını, kültürel yapılarını ve geleneklerini eserlerine yansıtarak otobiyografik bir üretime gitmektedirler. Sinema geleneklerinden ve göçün getirisi olan kültürel yapıyı harmanlayarak yeni bir tarz ortaya koymaktadırlar. Bu çift bilinçli olma hali aksanlı sinemanın kendine haz tarzını ortaya çıkartan öğeler arasındadır. Aksanlı filmlerin en belirgin özelliklerinden biri iki dilli hatta çokdilli, çok sesli ve çok kültürlü karakteri bünyesinde barındırmasıdır. Ayrıca anavatan ve geçmişe olan özlem görsel olarak fetişleştirilmekte aidiyet olgusu gösel işaretlerin vurgulanması, sözlü vokaller arasında yer alan yerli müzik kullanımı ile sağlanmaktadır. Ayrıca aksanlı sinema içerisinde değerlendirilen filmlerin özellikleri arasında mektup, dış ses gibi epistolarite araçları kullanılmaktadır. (Naficy, 2001:5-25). Kısaca özelliklerini açıklanan aksanlı sinema alıntılardan da anlaşılacağı üzere ulusötesi bir sinema anlayı içerisinde çeşitli nedenlerle ülkelerinden göç edip yeni bir coğrafyada eğitim gören ya da göç eden aile içinde büyüyen bireyler ile alakalıdır.

TÜRKİYE'DEN ALMANYA'YA GÖÇ VE SİNEMA

Üst paragrafta aksanlı sinema tanımlamasına uygun örnek olarak Türkiye gösterilebilir. Türkiye'den Almanya'ya 1960'larda başlayan göç hareketi doğrultusunda birçok birey çeşitli nedenlerden ötürü göç etmiştir. İlk dönem ekonomik nedenlerle başlayan göç hareketi, içerisinde siyasi ve sosyal nedenleri de barındırmaktadır. Almanya'da aksanlı sinema üretimi yapan Türkiye kökenli bireylerin sineması üzerinde açıklamaya gitmeden önce Türkiye- Almanya arasında yaşanan dış göç sürecinden bahsederek dönemin sosyal ve siyasal atmosferine ışık tutarak film çeken yönetmenlerin yetiştiği kültürel yapıyı anlamak faydalı olacaktır.

II. Dünya Savaşı'nın yaşattığı kayıp sadece savaşı kaybeden ülkelerden ibaret olmamıştır. Savaşın ardından Avrupa'nın genç nüfusunda büyük kayıp yaşanmış, bu durum sanayi içinde iş gücü eksikliğini doğurmuştur. Özellikle sanayi alanında gelişmiş ülkelerin başında gelip II. Dünya Savaşı'nı kaybeden ülkeler arasında olan Almanya eksik iş gücünü tamamlamak amacıyla 8 farklı Akdeniz ülkesinden misafir işçi kabulüne başlamıştır (Kaya, 2000: 34). Türkiye Almanya'ya misafir işçi gönderen ülkelerin başında gelmektedir. 1950'li yıllarda özel sektörün yükselmesine yönelik politikaya yönelen Türkiye devletçi ekonomi anlayışı geride bırakmıştır. Tarım ülkesi olan ülkede Marshall yardımları sonucunda tarımda

makineleşmeye gidilmesi, miras politikaları vb. nedenlerden ötürü Anadolu'da tarımla uğraşan kişiler iş bulamadığı için bireyler büyük şehirlere göç etmeye başlamıştır (Kula & Koluçak, 2016: 390). İlk olarak Anadolu'dan İstanbul, İzmir vb. büyük şehirlere başlayan göç hareketi 1960'lara doğru yönünü Avrupa'ya çevirerek dış göç hareketine dönüşmüştür. 1960'lı yıllarda başlayan göç hareketi ile birlikte 20-30 yaşındaki erkekler Almanya başta olacak şekilde Avrupa ülkelerine göç etmeye başlamıştır (Gökdere, 1978: 8). Ailelerini geride bırakarak çalışmak için Avrupa ve Almanya'ya giden vatandaşlar için 1961 yılında aile birleştirmesi imkanı verilmiş ve 1964 yılında yürürlüğe sokulmasıyla aile birleşmesi yaşanmıştır (Ünver, 2003: 193). Yeni yasa ile Anadolu'dan Almanya'ya giden kadın ve çocuklar bugünkü Almanya'daki Türkiye kökenli bireylerinin varlığı ve yeni karma kimliğin oluşumunun başlama nedenidir. Türkiye'den Almanya'ya göç eden bireylerin çocuklarının orada büyümesi ya da orada doğması ile yeni bir kültürel yapı ortaya çıkmıştır. İkinci kuşak göçmen olarak nitelendirilen bu bireyler birinci kuşak göçmen olan Almanya'ya sadece para kazanma amacıyla gelen babalarından farklı olarak Almanya'yı ikinci memleket olarak benimsemiştir. İkinci kuşak göçmenler, Türkiye'den göç eden birinci kuşak göçmen ailelerinin getirdikleri Anadolu kültürü ile yaşayıp eğitim gördükleri Avrupa kültürünü harmanlamaya çalışmışlardır. Bu iki kültür arasında kalma hali kimi kişilerce aradakalmışlık olarak tasvir edilse de bazı kişiler için bir beslenme kaynağı olarak görülmüştür. Beslenme kaynağı olarak gören kesim arasında sinema ile ilgilenen bireyler başı çekmektedir.

Türkiye'den Almanya'ya göçün paralelinde Almanya'da azınlık gruplarının sayısında artış yaşanması ülkeye sosyal ve kültürel olarak uyum sağlama problemlerini doğurmuştur. Almanya'ya göç eden kitleler arasında en yoğun nüfusa sahip Türkiye kökenli sanatla ilgilenen bireyler eserlerinde uyum problemlerine değinmiştir. Özellikle sinema uyum problemini konu edinip bu sorunu geniş kitlelere yayma imkanı sağlamıştır (Asutay & Atik, 2012: 41). Almanya'da sinema alanında üretim yapan Türkiye kökenli bireylerin üretimi 1980 ve 1990'lı yıllarda başlamıştır. İkinci kuşak göçmen olarak isimlendirilen aile birleşmesi ile Almanya'ya giden ya da orada doğan iki kültür arasında yetişen çocuklar ile film üretimi başlamıştır (Akın, 2013: 13). Birinci kuşak göçmen olarak Almanya'da varlığını sürdüren ve Anadolu geleneklerini kendi evinde yaşatan kişilerin içersinde yetişen ikinci kuşak göçmenler, sosyal çevrelerinde Alman kültürü ve geleneğine dahil olmuştur. İki kültürlü yapının getirileri ile farklı bir kültürel inşa sürecine giren bu bireyler sinema gibi sanat araçları ile yaşadıkları çatışmaları, uyum sürecini görünür hale getirmeye çalışmışlardır. Özellikle 1990'lı yıllarda film üretimi

yapmaya başlayan Türkiye kökenli bu sanatçılar uluslararası sinema camiası tarafından fark edilmiştir. Türkiye kökenli yönetmenlerin çektikleri filmlerde uyum sıkıntıları, arada kalmışlık, yabancılaşma vb. sorunları hikayelerinde konu edinmişlerdir.

Almanya'da üretim yapan bu yönetmenler kendi yaşadıkları problemleri, deneyimleri filmlerinde kullanarak bir yandan otobiyografik eserle ortaya koymuşlardır. Bu nedenle yönetmenlerin çekmiş olduğu filmler sadece göçmen hikayesi olmak yerine farklı meselelerde ilgilidir (Gazioğlu, 2012: 64). Sinemada hikaye anlatıcılığına soyunan Türkiye kökenli sinemacıların ürettikleri eserler bu noktada aksanlı sinema kategorisine girmektedir. Almanya'da aksanlı film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmenlerden arasında Fatih Akın, Buket Alakuş, Sinan Akkuş, Yılmaz Arslan, Seyhan Derin, Yasemin Şamdereli, Yüksel Yavuz, İlker Çatak, Hüseyin Tabak ve birçoğu vardır.

İsmi geçen yönetmenlerin çektikleri filmlerin birçoğunda Naficy'nin aksanlı sinema bileşenlerinde belirlenen maddeler yer almakta ve filmlerinde sıklıkla sef oryantalist temsillere yer vermektedir. Yönetmenlerin Türkiye ve Almanya arasında kültürel bir köprü kurması ve iki kültür arasında tireli bir kimlik yapısını oluşturması filmlerinin aksanlı sinema içerisine dahil edilme nedenleri arasındadır. İsmi geçen yönetmenler aksanlı sinema anlayışı ile ürettikleri filmlerde bilinçli veya bilinçsiz şekilde oryantalist temsillere yer vermektedir. Almanya'da üretim yapan ismi geçen yönetmenlerin çektikleri filmlere bakıldığında neredeyse hepsinde ortak yapımcının desteği olduğu görülmektedir. Yönetmenlerin yapım aşamasında ekonomik olarak Alman yapımcılar tarafından desteklenmesi onların sinema anlatısı etkileyebilmektedir. Tıpkı Lübnan sinemasında Batılı yapımcılar yerel üretime destek verirken belirli konu temsiller çekilmesi zorunluluğu ile Alman yapımcılardan film üretimi için destek alan Türkiye kökenli sinemacılar için de geçerlidir. Bazı yönetmenler ekonomik olarak yeterince güçlü olmadığında yapımcıların yönlendirmesi ile film üretimine gidebilmektedir. Örnek olarak Fatih Akın sineması bu tespiti destekler niteliktedir. Akın'ın ilk film örneklerinden son filmine kadar geçen sürede anlatı yapısında belirgin şekilde değişiklik olduğu gözlenmektedir. Yönetmen uzun yıllar filmlerinde Türkiye'yi ve Türkiye kökenli bireylerin hikayelerini oryantalist etiketlerle yansıtmıştır. Fakat yönetmen ekonomik olarak güçlendiği son dönemlerde bu tür anlatılardan uzaklaştığı ve oryantalist etiketlemelerden sıyrıldığı görülmektedir.

Çalışmamızda ortaya koyduğumuz bu düşüncüyü güçlendirmek adına Almanya'da film üretimi yapan Türkiye kökenli yönetmen Hüseyin Tabak sinemasını incelemek faydalı olacaktır. Tabak'ın yönetmenliğinde çekilen uzun metrajlı kurmaca ve belgesel filmler eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılarak incelenektir. Kronolojik olarak eleştirel söylem analizi ile filmler self oryantalist temsil üzerinden incelenecek olan filmlerde self oryantalizmin kendini ne şekilde

ürettiği gösterilerek aksanlı sinemada self oryantalist tutum gözler önüne serilmeye çalışılacaktır.

TÜRKİYE KÖKENLİ AKSANLI YÖNETMEN HÜSEYİN TABAK

Türkiye'nin Kahramanmaraş şehrinden Almanya'nın Lembo kentine göç eden bir ailenin çocuğu olarak 1981 yılında dünyaya gelen Tabak çocukluğundan itibaren sinema ile içli dışlı olmuştur. Viyana Film Akademisi'nde metin yazarlığı ve çekim üzerine eğitim almıştır (Özkoçak, 2019: 446). Tabak'ın hayatına bakıldığında yönetmenin Türkiye'den Almanya'ya göç eden ailenin çocuğu yani ikinci kuşak göçmen bire olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. Yönetmen ile yapılan röportajlar izlendiğinde yönetmenin çok kültürlü bir kimlik anlayışı ile dünyaya baktığı "tireli" kimlik yapısını benimsediği görülmektedir. Yönetmen ailesinden aldığı ve kişiliğinin şekillenmesinde önemli yere sahip olan Anadolu kültürü ile doğup büyüdüğü, eğitim gördüğü coğrafyanın kültürünü bir araya getirmektedir.

2006 yılında Viyana Film Akademisi'nde eğitim hayatına başlamadan önce 2003 yılında setlerde çalışarak setlere ilk adımını atmış, 12 kısa film çekmiştir. Üniversite eğitimi süresince çektiği *Peynir* (2008) ve *Başla* (2010) filmi ön plana çıkmaktadır. Yönetmen *Peynir* filmi ile ödül kapısını aralamış, *Başla* filmi ile uluslararası camiada ödüller toplamıştır. 2012 yılında Âşık Veysel'in şiirinden referans alarak çektiği *Güzelliğin On Par' Etmez* filmi ile Altın Portakal dâhil bir-çok ödül almış, 2017 yılında Yılmaz Güney'in hayat hikâyesi ve sinemasının iz-line düştüğü *Çirkin Kral Efsanesi* ile uluslararası ödüllerini yenilerini eklemiştir.

BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde Hüseyin Tabak yönetmenliğinde çekilen *Balkonda-ki At* (2012) *Güzelliğin On Par' Etmez* (2012), *Çirkin Kral Efsanesi* (2017), *Çingene Kraliçe* (2019) filmleri çalışma kapsamında incelenip analiz edilecektir. Bu amaçla öncelikle yönetmenin çekmiş olduğu filmlerden kısaca bahsedilecek çalışmanın amacına uygun bölümler eleştirel söylem analizi ile analiz edilecektir.

Yönetmenin kurmaca türünde çektiği 1 saat 30 dakikalık *Das Pferd auf dem Bal-kon-Balkondaki At* (2012) film ilk analiz edilecek filmidir. Film Asperger send-romu olan Mika isimli çocuk, komşusu Sascha ve atı üzerine odaklanmaktadır. Hastalığı nedeniyle iletişim kurmada problem yaşayan Mika komşusu Sascha'nın evinin balkonunda tesadüf eseri bir at görür ve onunla iletişim kurmaya başlar. At ile arasında kurduğu arkadaşlık Mika'yı sosyalleşmeye doğru götürür. Mika ile arkadaşı Dana'nın at üzerinden komşuları ile kurduğu ilişki, aile bağları filmin ana hikâyesidir.

1 saat 26 dakika uzunluğundaki *Güzelliğin On Par' Etmeyiz* (2012) kurmaca filmi Türkiye'den Avusturya'ya siyasi nedenlerden ötürü göç etmek zorunda kalan Veysel ve ailesinin hayatından kesit sunulmaktadır. Veysel'in babası pişmanlık yasası sonrasında hapisten çıkmış, toplumsal baskılar nedeniyle ailesi ile ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Filmde, dilini bilmedikleri ülke olan Avusturya'da yaşananlar, Veysel'in okulda yaşadığı problemler, aile içi çatışma, göç etmenin bireyler üzerinde yarattığı etki, ilk aşk, iltica vb. konular üzerine durulmaktadır. Aşık Veysel'in ünlü şiiri "Güzelliğin On Par' Etmeyiz" referans alınarak hikâye kurgulanmış ve Veysel'in üzerinden göçmen ailesinin yaşadığı uyum problemi anlatılmaya çalışılmıştır. Altın Portakal Film Festivali'nden En İyi Film, En İyi Senaryonun içinde yer aldığı 6 dalda ödül kazanmıştır.

Yönetmenin son belgesel filmi olan *Çirkin Kral Efsanesi* (2017) 2 saat 2 dakika uzunluğundadır. Belgesel, Tabak'ın sinemasal anlatısını doğrudan etkileyen yönetmen olan Yılmaz Güney hayatı ve sinemasının izlerini aramaktadır. Güney'in çocukluğu, gençliği, politik geçmişi, sinema kariyerine belgesel ışık tutmaktadır. Yönetmen Yılmaz Güney çerçevesinde Güney'in iş arkadaşları, ailesi ve akrabaları ile yaptığı röportajlar ve filmde kesitlerle yer almıştır. Güney'in sinema hikâyesinin peşine düşen yönetmen bu belgesel ile Yunanistan tarafından düzenlenen 3. Beyond the Borders festivalinden En İyi Tarihsel Belgesel dalında ödüle layık görülmüştür.

Hüseyin Tabak'ın son filmi olan *Çingene Kraliçe* (2019) kurmaca tarzında 1 saat 57 dakika uzunluğundadır. İki çocuğu ile göç ettiği Almanya'ya ayakta durmaya çalışan çingene asıllı bir kadın olan Ali'nin mücadelesi anlatılmaktadır. İki çocuğu ile yaşayabilmek için birden çok işte çalışan Ali çalıştığı yerde boks denemesi yaparken tesadüfen keşfedilir. Filmde, Patronu boksta yeteneği olan kadının ringlere çıkmasını ve hayatını yoluna koymaya çalışmasının hikâyesine değinmektedir. Tallinn Film Festivali'nden En İyi Kadın Oyuncu ve Ekümenik Jüri ödülü, Avusturya Sinema Ödülleri'nden En İyi Erkek Oyuncu ödüllerine layık görülmüştür.

Hüseyin Tabak'ın çekmiş olduğu uzun metrajlı belgesel ve kurmaca filmlerinin hikâyeleri üst paragrafta belirttiği şekildedir. Kısaca hikâyelerine değinilen filmler izlenip incelendiğinde Filmler, Naficy'nin aksanı sinema için belirlediği bileşenlerle örtüştüğü ve self oryantalist temsilleri içinde barındırdığı görülmektedir. Naficy'nin aksanlı sinema bileşenleri ve self oryantalist temsiller referans alınarak filmde bu kavramın imlenme şeklini karakter, anlatı yapısı, konu-temsili, mekân kullanımları başlıklar halinde açıklayarak self oryantalizm ortaya koyma şekli aşağıdaki gibidir.

Karakterler

Aksanlı sinema bileşenleri üzerinden self oryantalizm kullanım şekillerine bakıldığında analiz edilen 4 filmde karakter kullanımında bu tarz temsil göze çarpmaktadır.

Balkondaki At filminde Mika'nın annesi Hindistan kökenli biridir. Aynı şekilde komşuları Dana ve ailesi de Hindistan kökenlidir. Mika, Dana ve anne çok kültürlü yapıları ile filmde var olmaya çalışmaktadır. Bu filmde çok kültürlü yapıyı destekleyici unsur olarak Türk taksici yerleştirmesi yapılmıştır.

Yönetmenin ikinci uzun metraj filmi olan *Güzelliğin On Par' Etmey* Türkiye, Avusturya ve birçok farklı ülkeden kimliği bünyesinde barındırmaktadır. Çok kültürlü yapı filmde Veysel'in ailesi, komşuları ile verilmektedir. Veysel'in çevresinde kendisinin dışında Türkiye'den göç eden bireylerin olması çok kültürlülüğü desteklemektedir. Filmin sonunda Veysel karakterinin hoşlandığı Ana karakterinin de göçmen çıkması ile çok kültürlülük vurgusunun yanında Batı'nın üstünlüğü görünür hale getirilmektedir. Batı coğrafyası Türkiye dâhil öteki olarak nitelendirilen ülkelerden göç almaktadır. Ayrıca Türkiye örneği üzerinden yaşadıkları ülkede hayati tehlikelerinin olduğunun üzerinde durulma Türkiye'nin can güvenliği için riskli bölge olarak temsilini göstermektedir. Filmde Türkiye'nin ötekisi olarak nitelendirilen Kürt ve Alevilik üzerinden kendi ülkesinin ötekisi olma, etnik kimlik konuları işlenmektedir. Türkiye ve onun ötekisi olan Kürt karakterin siyasi geçmişi nedeniyle kendi ülkesinde güvenliğinin olmaması vurgulanmaktadır. Bu vurgu Türkiye'nin sorunlarından birini göstermekten ziyade Batı'nın "Doğu Despottur" düşüncesini güçlendirmek için kullandığı görülmektedir.

Uzun metrajlı belgesel türünde çekilen ve Yılmaz Güney'in hayat hikâyesinin anlatıldığı *Çirkin Kral Efsanesi* filmi aksanlı belgesel olmasına rağmen aksanlı sinema bileşenlerini bünyesinde barındırmaktadır. Belgeselde Türk, Kürt, Fransız vb. birçok karakter konuşmacı olarak yer almaktadır. Farklı uluslardan ve kültürden karakteri bir araya getiren film çok kimliklidir. Yılmaz Güney'in kızı ile yapılan röportajda Fransa'da yaşarken farklı insanların kimliğine bürünmek zorunda kaldıklarını belirtmesi filmde kimlik vurgusunu yineleyen sahneler arasındadır. Filmde, *Güney'in* filmlerinde değindiği konular ve Kürt meselesi ile alakalı problemler Doğu despotluğunu işaretleyen söylemler üzerinden gerçekleştirmeleri ile self oryantalist bakış sergilenmektedir.

Hüseyin Tabak'ın son çektiği film olan *Çingene Kraliçe* birçok karakterin bir araya gelmesi ile çok kültürlü yapıyı içinde barındırmaktadır. Filmde dünyanın birçok bölgesinde öteki olarak nitelendirilen kültür ve kimliğinin başında gelen Romen'lerin hikâyesinin anlatılması ile öteki olanın dünyasına girilmektedir.

Anlatı Yapısı

Aksanlı sinemanın bileşenlerinden biri olan çok dilli yapı *Balkondaki At* filmde Türkçe, İngilizce, Almanya gibi birden çok dilin kullanımı ile verilmiştir. Filmin genelinde Mika karakteri sesli anlatıya yani hikâyeciliğe başvurarak olayları anlatmaktadır.

Güzelliğin On Par' Etmaz filmi yönetmenin önceki filminde olduğu gibi çok dillidir. Filmde Türkçe, Almanca konuşulmaktadır. Almanya'da doğup büyüyen Veysel'in komşusu Türkiye kökenli olmasına karşılık yaşadığı yerde doğduğu için Almancayı akışı şeklinde konuşmaktadır. Onun için Türkçe aksanlı konuşulan bir dildir. Bu karakter ile "tireli" kimlik üzerine değinilmekte ve "tireli" kimlik görünür kılınmaktadır. Ayrıca bu filmde self oryantalist öge olarak yerli müzik kullanımına başvurulmaktadır. Filmin adı da dahi birkaç sahnede türküler kullanılmıştır. Anadolu'dan gelmişliği vurgulamak adına tercih edilen türkülerde sazlı ve vürmalı enstrümanların belirgin olması doğu müziklerine gönderme yapmakta ve self oryantalist temsili doğurmaktadır.

Çirkin Kral Efsanesi filminde birden çok dil kullanılmaktadır. Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Kürtçe dilleri bir arada kullanılarak çok dilli yapı oluşturulmaktadır. Yönetmen Hüseyin Tabak filmde Yılmaz Güney'in peşine düşen karakter olarak başrolde yer almakta ve filmin hikâye anlatıcılığını üstlenmektedir. Tabak'ın sözlü anlatımı ve gözünden filmin hikâyesi akmaktadır.

Yönetmenin son filmi olan *Çingene Kraliçe*'de birçok farklı dil bir arada kullanılmıştır. Türkçe, İngilizce, Almanca, Romence dilleri bir arada kullanılarak çokuluslu ve çok kültürlü yapı yeniden görünür kılmıştır. Filmin başrolünde Romen bir kadının yer alması kanının kimliği nedeni ile yerleştiği ülkede yaşadıkları üzerinden göçmenlik ve Batı'nın oryantalist bakışının eleştirisi yapılmaktadır. Ali evde çocuklarına anadillerini değil Almanca konuşmalarını dayatmaktadır. Bunun nedeni göç ettikleri ülkede kendilerini daha rahat kabul ettirebilmektedir.

Konu Temsil

Aksanlı sinemanın önde gelen temaları arasında yer alan ait olmama *Balkondaki At* filminde atın evin içinde yaşaması ile verilmektedir. Gündelik hayatta atın evin içinde yaşamasın hayatın olağan akışına uygun değildir. Filmde atı bu şekilde kullanmaları ait olamamayı vurgulamak adınadır.

Güzelliğin On Par' Etmaz filmi aksanlı sinema içerisindeki bileşenlerinden olan konu- tema özelliklerinden ev arama yolculuğu, sürgün edilme, yer değiştirme

konuları işlenmektedir. Veysel ve ailesi siyasal nedenlerden ötürü kendi memleketlerinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Aile dilini dahi bilmedikleri bir ülkede siyasal mülteci olarak gelmektedir. Memleketlerini ani şekilde terk eden ailenin sürgün edilmelerinin onlar üzerinde yarattığı etki konu edilmektedir. Filmde siyasal mülteci olarak yer değiştirmeleri self oryantalist bakış açısı ile verilmektedir. Veysel'in babası ve annesinin Batı yetkililer ile yaptığı konuşmada Türkiye'de her an öldürülme tehlikelerinin olduğu, mahkemede aklansalar dahi toplum tarafından ölüm tehditlerine maruz kaldıkları söylemlerinde bulunarak oryantalist söylemin temel etiketlerinden biri olan "Doğu Despottur" vurgusunu yapılmaktadır. *Güzelliğin On Par' Etmez* filminde self oryantalist bir diğer temsil cinsiyet üzerinden yapılmaktadır. Oryantalist bakış açısının Doğu'ya yüklediği ataerkillik, Türkiye kökenli kadınların aile içinde konuşması, okuma yazma bilmemeleri gibi belirli sahnelerle gösterilmektedir. Oysaki ataerkil bakış Doğu gibi Batı'da da hâkim olan bir bakıştır. Batı'nın ötekisi olma halini vurgulamak amacıyla Doğu'nun kadın üzerinde vurguladığı baskı Tabak tarafından belirli sahnelerle gösterilerek self oryantalizmi görünür kılmaktadır.

Çirkin Kral Efsanesi Türkiye'den siyasal nedenlerden ötürü göç eden bir sanatçının hikâyesini öğrenmek için yollara düşen bir yönetmenin hikâyesini anlatması ile aksanlı sinemanın yol hikâyesi teması ile örtüşmektedir. Belgesel türünde olan filmde yönetmenin yol hikâyesi ve Yılmaz Güney ile birlikte Anadolu ve kültürün keşfinin hikâyesi anlatılmaktadır. Filmin konusu içerisinde Kürk meselesi üzerinde özellikle durması filmin belirli sahnelerinde ilkokul çocuklarının Öğrenci Andını okurken görüntüsünün verilmesi despot Doğu vurgusunu yinelemek içindir. Öğrenci Andı bazı akademik çalışmalarda belirtildiği üzere 1930'lı yıllarda tek millet, tek kültür olma ideolojisine küçük yaşta bireylere benimsetmek amacıyla eğitim içerisine entegre edilmiştir (Kartal, 2019:28). Alıntıda da anlaşılacağı üzere kimi kesim için totaliter bir yapıya sahip olan Öğrenci Andının Batı tarafından bu şekilde okunması ve yorumlanması normaldir. Yılmaz Güney'in sinemasal yolculuğunun anlatıldığı filmde bu sahnenin yer alması despot Türkiye imajını oluşturmak için tercih edilen self oryantalist bir temsildir.

Çingene Kraliçe filminde Roman bir kadının kendi ülkesini terk edip çocukları ile başka ülkeye yerleşmesi ve çocukları ile yeni bir ülkede ayakta durmaları, ev aramaları anlatılmaktadır. Ali karakterinin çocukları ile hayatta kalma hikâyeleri anlatılmaktadır. Ali öteki olarak gittiği ülkede çocukları ile mücadele etmektedir. Ali'nin kabul görebilmesi için iyi şekilde Almanca konuşması ve çocuklarının okulda başarılı olması gerekmektedir. Göçmen olarak yerleştiği toplum yani Batı, Ali karakterini öteki olarak görmekte ve Ali karakteri Batı'ya yetişebilmek için ekstra çaba sarf etmektedir. Batı'nın Ali'yi bu şekilde konumlandırması oryantalisttir.

Mekân

Balkondaki At filminde çingene, Hintli, Alman, “tireli” kimlik gibi birçok farklı kültürden olan karakterler bir araya gelip müzik eşliğinde dans etmektedirler. Farklı karakterlerin mekân olarak göç edilen şehrin bir parçası olan apartmanda bir arada olmaları gösterilmektedir. Dekor alanı olarak inşa edilen apartmanda farklı kimliklerin bir arada uyumu apartman özelinde verilmektedir.

Güzelliğin On Par’ Etmey filminde mekân içerisinde geleneksel dekor ürünleri kullanımı olarak duvarda Hz. Ali portresi, evin içinde yapay çiçek gibi belirgin geleneksel motiflere rastlanmaktadır. Hz. Ali üzerinden Alevi mezhebi göndermesinin yapılması Türkiye’nin belirli tarihsel ve sosyolojik dönemlerinde ayrımcılığa maruz kalmış öteki olarak işaretlenmiş olanı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda mekân içerisinde doğu despotluğunu vurgulamak adına bu temsil kullanılarak self oryantalist yapılmaktadır.

Çirkin Kral Efsanesi filmi belgesel türü olması ve Yılmaz Güney’in hikâyesinin pelinden gitmesi nedeniyle sıkça Anadolu görselleri kullanılmıştır. Kırsal Anadolu manzaraları ele alınan kişinin de Anadolu kökenli olması nedeniyle tercih edilen mekân tasvirleri arasındadır. Belgeselin Nevruz kutlama sahnesinde yoğun insan kalabalığının gösterilmesi, yığın şeklinde insan topluluklarına yer verilmesi Batı’nın oryantalist Mekinlerde tasvir edilen kalabalık yığın Doğu tasvirleri ile benzerdir. Ayrıca Güney’in senaryosunu yazdığı hapiste olması nedeniyle Şerif Gören’in desteği ile çektiği *Yol* (1982) filminde belirttiği “Kürdistan” sahnesinde coğrafi olarak Türkiye için tartışmalı olan bu kelimenin kullanılması Türkiye’nin bu terim üzerinden despot tutumunun yinelenmesi yine Doğu olan Türkiye’nin despot rejimini yinelemek için kullanılmış olan self oryantalist bir temsildir.

Çingene Kraliçe filminde Romen ve bekar anne olan bir kadının göç ettiği ülkede ev bulmasının imkansızlığı üzerine geçen diyalog üzerinden aksanlı sinema işaretleme yapılmaktadır.

SONUÇ

Türkiye kökenli olup Almanya’da yaşamını sürdüren ve orada sinema üretimi yapan ikinci kuşak yönetmen Hüseyin Taban’ın çekmiş olduğu *Balkondaki At* (2012), *Güzelliğin On Par’ Etmey* (2012), *Çirkin Kral Efsanesi* (2017) filmleri Naficy’nin Aksanlı sinema bileşenleri ve self oryantalist bağlamında incelenerek analiz edilmiştir. Bu analizler sonucunda Naficy’nin çalışmasında belirttiği aksanlı sinema içerisinde yer alan bileşenlerin Tabak’ın sinemasında yer aldığı ve bu filmlerde Türkiye’nin Doğulu bir ülke olarak oryantalist etiketlemelere maruz bırakılarak self oryantalist temsil edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Dört film incelen-

diğinde filmler ortak yapımcı desteği ile çekilmiştir. Filmler, Filmakademie Wien, Produktionsgesellschaft ve birkaç Avusturya ve Alman film yapımcılarının ortaklığında filmler üretilmiştir. Yönetmen destek maddi destek aldığı belirli filmlerde self oryantalist temsili belirgin şekilde kullanmaktadır.

Balkondaki At filmi dışında kalan bütün filmlerin senaryosunu yazan yönetmenin filmlerine bakıldığında genel olarak aksanlı sinemanın belirli öğelerini kullandığı, self oryantalizmi belirli bir çerçeveye içerisinde yaptığı görülmektedir. Yönetmen aksanlı sinema bileşenleri içerisinde çokdilli yapı çok kültürlü yapı, hikaye anlatıcılığı, ev arama yolculuğu, evsizlik konuları, epistolarite aracı olarak mektup, telefon, video kasat vb. kullanımı, farklı kültürler arasında gidip gelme “hibritlik”, otobiyografik anlatım, film üretim aşamasında çok uluslu çalışma öğelerine başvurmuştur.

Aksanlı sinema bileşenlerin içerisinde ortak self oryantalist kodlar yerleştirilmiştir. Bu ortak kodlar Batı'nın üstün bakışı karşısında öteki olan Türkiye, Despotik Doğu'yu görünür hale getirmek amacıyla tercih edilen kürt meselesi konusu, ataerkil Doğu imajını yineleyen temsil, tekinsiz can güvenliğinin olmayan ülke, kalabalık yığın mekanlar gibi temsil şekilleri ile Türkiye self oryantalist bakış açısı ile temsil edilmektedir.

Hüseyin Tabak ve birçok aksanlı sinema ürünü veren Türkiye kökenli yönetmenler ürettikleri filmlerde self oryantalist temsillerin görülmesi; film üretimi ile ilgili birçok değişkene bağlı olmakla birlikte son kertede ekonomik, kültürel ve politik nedenlerle de ilişkilendirilecek bir ideolojik söylemi açığa çıkarmaktadır. Kimi zaman dışarıdan alınan maddi destekler nedeniyle kimi zaman yönetmenin iki kültür arasında kalma halinin yarattığı ruh hali ve özellikle Batı'da eğitim görüp oradan bakmaya alışılan bir coğrafya olması nedeniyle Doğu yani Türkiye sıklıkla bu yönetmenlerce self oryantalist temsil eşliğinde sergilenmektedir.

KAYNAKÇA

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

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

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

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

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

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

Day, K. (2021). Cinema in Lebanon, Syria, Iraq and Kuwait . O. L. i, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Cinema* (s. 364-405). London: Routledge.

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

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

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

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

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

Kartal, S. (2019). Türkiye Cumhuriyeti'nin Eğitim İdeolojisi ve "Andımız" Metni. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 6(12), 25-31.

Kaya, A. (2000). *Sicher in Kreuzberg Berlin'deki Küçük İstanbul Diasporada Kimliğin Oluşumu*. İstanbul: Buke Yayınları.

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

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

Ko, C. T. (2019). Self- Orientalism and inter-imperiality in Anna Kuzumi Stahl's Flores de un solo dia. *Latin American and Carribean Ethnic Studies*, 14(1), 70-89.

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

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

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

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

Söylem, S. Ç., & Danış, P. (2019). Söylem, Söylem Çözümlemesi ve Eleştirel Söylem Çözümlemesi: Tanımları ve Kapsamları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6(2), 527-552.

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

Ünver, C. (2003). Almanyaya Türk İşçi Göçü- Geçmişten Geleceğe Sorunlar, İmkanlar ve Fırsatlar. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 45, 177-226.