Makale Türü: Kitap İncelemesi / *Book Introduction*
Değerlendirme Geliş Tarihi: 11.12.2025
Değerlendirme Kabul Tarihi: 15.02.2026

ÇİÇEK, Fatma (2026). Kitap Değerlendirmesi. Aksanlı Sinema ve Self-Oryantalizm "Tireli" Kimlikler Üzerine Bir İnceleme: Almanya'da Türkiye Kökenli Yönetmenler. *Tezkire Dergisi*. Yıl: 35 Sayı: 95. (335-349).

Aksanlı Sinema ve Self-Oryantalizm "Tireli" Kimlikler Üzerine Bir İnceleme: Almanya'da Türkiye Kökenli Yönetmenler

Fatma ÇİÇEK*

Buket Dilek AKDEMİR, 2023, *Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm: "Tireli" Kimlikler Üzerine Bir İnceleme: Almanya'da Türkiye Kökenli Yönetmenler*. Doruk Yayınları, 1. Baskı, s. 256, ISBN 978-625-6898-24-0, İstanbul.

Giriş

Sinemanın estetik bir üretim alanı olmaktan çıkıp aynı zamanda güçlü bir temsil ve iktidar aygıtı olduğu yönündeki düşünce artık tartışmalı olmaktan büyük ölçüde çıkmış görünmektedir. Nitekim görüntünün masum olmadığı, anlatının tarafsız bir dil üretmediği ve her temsil biçiminin kaçınılmaz olarak belirli bir dünya görüşünü duyurmaya çalıştığı yönündeki kabuller; özellikle postkolonyal ve kültürel çalışmalar literatüründe uzun süredir merkezi bir konum işgal etmektedir. Buket Akdemir Dilek'in *Aksanlı Sinema ve Self-Oryantalizm* (2023) adlı çalışması, tam olarak böylesi bir problem alanında konumlanmakta ve göç, diaspora ve aksanlı sinema bağlamında üretilen filmlerdeki self-oryantalist temsillerin izini sürmeyi amaçlamaktadır.

Almanya'da yaşayan Türk kökenli yönetmenlerin 1990 sonrası filmlerini merkeze alan çalışma, aksanlı sinema ile self-oryantalizm arasındaki ilişkiyi tartışmaya açarak sinemanın temsil işlevini eleştirel bir gözle yeniden düşünmeye davet etmektedir. Bu noktada özellikle Hamid Naficy'nin (2024) literatüre kazandırdığı "aksanlı sinema" kavramı, göçmen yönetmenlerin üretimlerinde ortaya çıkan tematik ve biçimsel özellikleri tanımlamak üzere temel

* Dr. Öğr. Üyesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Din Sosyolojisi ABD, fatmacicek@kilis.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-0356-2538

bir kuramsal çerçeve olarak kullanılırken; Edward Said (2021) sonrası gelişen oryantalizm tartışmaları da "self-oryantalizm" kavramsallaştırması üzerinden yeniden ele alınmaktadır.

Çalışma, yalnızca mevcut literatürü derleyen ya da yerleşik kabulleri tekrarlayan bir yapıya sahip değildir. Aksine, oldukça dikkate değer çıkarımlar yapan, mevcut temsil rejimlerine ilişkin kışkırtıcı sorular soran ve aksanlı sinemanın otomatik olarak muhalif kabul edilmesine yönelik güçlü itirazlar dile getiren bir metinle karşı karşıyayız. Bu anlamda kitap özellikle "temsil"in masumiyeti üzerine kurulu yaygın kabullerin gerçekte bir yanılsamaya dayandığını ortaya koymakta; yanı sıra eleştirinin sınırlarını ve imkanlarını tartışmaya açmasıyla yeni bir müzakere alanını başarıyla inşa etmektedir.

Oryantalizmden Self-Oryantalizme

Çalışmanın temel kuramsal-kavramsal çerçevesini oryantalizm ve self-oryantalizm tartışması oluşturmaktadır. Bu kapsamda yazarın oryantalizmi masum bir kültürel temsil biçimi olarak işaretlemek yerine, Batı tarafından üretilmiş ideolojik bir "silah" olarak tanımlaması, kitabın en çarpıcı kavramsal katkılarından biridir. Elbette Batı tarafından icat edilen bu silahın yönü başlangıcından bugüne Doğu'ya çevrilmiş ve zamanla yeni biçimler almış görünmektedir. Oryantalist bakışın içe döndüğü, silahı tutan elin nesneleştirilmiş Doğulu'nun bizzat kendisi olduğu self-oryantalizm ise Batı'nın icat ettiği bu silahın bu kez Doğu tarafından kendi üzerine doğrultulmasıdır. Temsilin bu şekilde tersine çevrilmiş bir şiddet aygıtı olarak düşünülmesi, çalışmanın temel teorik metaforlardan biridir. Bu çerçevede Doğu'nun kendi temsilini çarpıtması, Batı'nın bakışını içselleştirerek kendine yöneltmesi ve hatta bazen yazarın ifadesiyle "kendine göre daha Doğulu olanı" (Dilek, 2023, s. 71) ötekileştirmesi, self-oryantalizmin belki de en ayırt edici boyutunu oluşturmaktadır. Yani self-oryantalizm, burada Batı'ya öykünme ya da onu taklit etme pratiğini aşarak ve Doğu'nun kendi içinde yeni hiyerarşiler üreterek iktidar ilişkilerini yeniden dolaşıma sokması anlamına gelmektedir.

Yazarın özellikle vurguladığı bir diğer önemli nokta, self-oryantalist temsil üretiminin büyük ölçüde dini ve kültürel söylem üreticileri eliyle ve hegemonik bir karakter taşıyarak yeniden inşa edilmesidir. Yazarın "yerel kültür üreticileri" olarak kodladığı bu kesimler, Batı tarafından dolaşıma sokulmuş imgeleri çoğu zaman eleştirel bir mesafe koymaksızın pozitif biçimde yeniden üretmekte; böylece Batı dünyasında görünür olmanın ve kabul edilmenin bedelini, Batı bakışının taşıyıcısına dönüşerek ödemektedir. Bu bağlamda temsil edilen imgelerin tarihsel ve toplumsal gerçekliği yansıtmaktan ziyade, büyük ölçüde hegemonik ve kurgusal olduğu çıkarımına vurgu yapılmaktadır.

Ne var ki bu güçlü ve heyecan verici argümanların metnin ilerleyen bölümlerinde zaman zaman kendisiyle çeliştiği görülmekte ve okuyucuyu yazarın tam olarak nerede durduğu noktasında kafa karışıklığına sürüklemektedir. Örneğin *"Türkiye'de Self Oryantalizm"* başlığında Cumhuriyet modernleşmesi süreci ele alınırken Atatürk'ün önerdiği çağdaşlaşma projesiyle hedeflenen Türk toplumunun yüksek medeniyet seviyesinden söz edilmekte ve altı çizilen bu medeniyetin de Batı kültürü olduğu hususu başka çalışmalara atıfla ileri sürülmektedir (Dilek, 2023: 74). Verilen alıntılarda Kemalizm'in ülke içinde bir tür "iç öteki" yaratarak bu ötekini oryantalist bir nesne konumuna getirdiği şeklindeki eleştiriler yer almaktadır. Ancak yazar, O.G. Ayas'ın (2014) Kemalizm'e ilişkin çalışmasından alıntılanan bu eleştirel tutumunu isabetsiz görmektedir. Nitekim yazar tüm kitap boyunca self-oryantalistik söylemi kurucu elitlerle ilişkilendirerek fail-merkezli bir eleştiri sunmasına rağmen söz konusu Cumhuriyet elitleri ve Kemalist modernleşme olduğunda söylemini belirgin biçimde yumuşatmakta; hatta kimi yerlerde açık bir söylemsel tutarsızlığa düşmektedir.[1] Bu kısımlarda Cumhuriyet modernleşmesi sürecinde tarihsel olarak deneyimlenen Batı merkezli bakış açısı üretilirken asıl failin kim olduğu, hangi tarihsel ve kurumsal aygıtlar aracılığıyla bu temsil rejiminin üretildiği sorusu sanki bilerek muğlak bırakılmaktadır.

Yazar, söz konusu muğlaklığı gidermek adına Cumhuriyet dönemindeki self-oryantalizmin faillerinin kimliğine dair yeni bir hedef olarak Kürt Toplumsallığı ve Kürt modernleşmesini göstererek konuyu başka bir mecraya taşımaktadır. Yazarın ikincil self-oryantalist paradigmanın ortaya çıkma sebebi olarak işaretlediği bu Kürt Meselesi'ne yaklaşımı, self-oryantalizmin Türkiye bağlamındaki asıl faillerini görünmez kılma riski taşımaktadır. Nitekim metinde self-oryantalizmin Türkiye'deki temel örneğinin "Kürt modernleşmesi" olduğu dolaylı yollardan ima edilmekte; böylece Cumhuriyet'in kurucu elitlerinin kendi yurttaşına yönelttiği ötekileştirici bakış, dolaylı bi-

[1] Yazarın tutumunu göstermesi açısından şu ifadeler oldukça dikkat çekicidir: "Cumhuriyet ilan edildikten sonra devam eden modernleşme hareketleri ve Kemalizm, Öztürk'ün belirttiği şekilde okunabileceği gibi farklı şekillerde de okunabilmektedir. Öztürk'ün yaptığı yorum Türkiye'nin tarihsel sürecinde modernleşme üzerine yapılan her türlü çalışmada self-oryantalizm izleri aramamıza neden olmaktadır. Bu doğrultuda Türkiye'de modernleşme üzerine yapılan çalışmaları Batı'yı örnek alma ve oryantalist bakışa neden olma şeklinde yorumlamak hatalı ve taraflı bir yorumlamadır. Sonuçta bir toplumun modernleşmesi ve çağa ayak uydurması, bölgesel olarak bir toplumu örnek almasıyla doğrudan ilişkili değildir. Kendi toplumuna göre daha ileri toplumsal, kültürel, yasal ve teknolojiye sahip olan ülke ve bölgeleri örnek almak modernleşmenin gereklerinden biridir. Dönemin şartlarına göre Türkiye Cumhuriyet'inden ekonomik, sosyal, siyasal olarak Batı ülkeleri önde olduğu için o bölgedeki ülkelerin yasalarını, ekonomi modellerini, eğitimlerini ve teknolojilerini almak normaldir. Kendi toplumlarından daha ileride olan medeniyetleri örnek almak modernleşme çalışmaları için olağan bir durumdur. O günün şartlarında Batı Türkiye'ye göre daha modern konumda olduğu için o medeniyeti örnek alıp onun tarzında reform çalışmalarına gidilmesi Kemalizm'i self-oryantalist bir tutum haline getirmemektedir" (s. 77).

çimde başka bir aktöre devredilmektedir. Özellikle s. 78'de Kürt aydınlanmacılarının "self-oryantalist olguyu" var eden özne konumuna yerleştirilmesi, Kürtlerin bu ötekileştirilme söyleminin mağduru mu yoksa üreticisi mi olduğu konusunda metni belirsiz bir çizgiye sürüklemektedir. Bu muğlaklık, eleştirinin yönünü yapısal iktidar ilişkilerinden uzaklaştırarak sorumluluğu "iç öteki" olarak konumlandırılan başka bir toplumsal kesime kaydırmakta; ancak kimin veya kimlerin Kürtleri "içerideki öteki" olarak tanımladığı hususu muallakta bırakılmaktadır. Sonuçta self-oryantalizm tartışması, Türkiye'nin tarihsel ve siyasal bağlamını yeniden kurarken Cumhuriyet'in erken dönemindeki ötekileştirici uygulamaların "zorunluluk" söylemiyle meşrulaştırılması ya da en azından eleştirel görünürlüğünün sınırlandırılması sonucunu doğurabilmektedir.

Yazarın Türkiye bağlamına ilişkin yorumlarında yer yer tartışmaya açık yönler bulunsa da "iç öteki" gibi kavramsallaştırması üzerinden oryantalizmin mutlak Doğu-Batı karşıtlığına dayanan bir yapı olmadığını, aksine Doğu'nun kendi içinde de yeni hiyerarşik ötekilik rejimleri üretebildiğini ortaya koyması, eserin güçlü teorik katkılarından biri olarak öne çıkmaktadır. O halde yazarın düşüncesi bir adım ileri taşındığında Balkanlar'ın Avrupa'ya, Türkiye'nin Balkanlar'a, Kürtlerin ise Türklere göre daha "Doğuda" ve "daha "Doğulu" olarak konumlandırılması gerçeğinden hareketle self-oryantalizmin tek tip bir manzaraya sahip olmadığını ileri sürmek mümkündür. Bu bağlamda her ötekinin kendinden daha "Doğulu" bir öteki üretmesi, oryantalist bakışın merkezden çevreye değil, çevreden çevreye doğru dolaşıma girdiğini göstermesi açısından önem kazanmaktadır. Üstelik böylesi bir yorumlama biçimi oryantalizmi hiyerarşik bir görme rejimi olarak yeniden düşünmeye imkan vermekte ve self-oryantalizmi iktidarın mikro düzeyde yeniden üretildiği hayli izafi bir yapı olarak çerçevelemektedir.[2]

[2] Çalışmanın sinema filmleri üzerinden self-oryantalistik temsillerin izinin sürüldüğü üçüncü bölümde yönetmen Yasemin Şamdereli'nin "Almanya'ya Hoşgeldiniz" filmindeki bir sahneye ilişkin analiz bu bağlamda dikkat çekmektedir. Metroda dört çocuğuyla ilgilenen bir anneyi işaret eden Alman bir kadının *"Başka hobileri yok mu bunların? Durmadan ürüyor vahşiler"* (s. 189) şeklindeki repliği, oryantalist bakışın yalnızca Batı'nın Doğu'ya yönelttiği sabit bir tahakküm biçimi olmadığını çarpıcı biçimde açığa çıkarır. Yazar bu sahneyi Batılının gözünde cinselliğe düşkün Doğulu imajını pekiştiren oryantalistik bir temsil olarak yorumlasa da aslında sahne, bu yorumdan çok daha fazlasını barındırmaktadır. Nitekim bu sahnedeki Alman'ın söylemi Türkiye'de Suriyelilere yöneltilen söylemle neredeyse bire bir örtüşmekte ve ötekileştirmenin aslında coğrafi bir merkezden değil, hiyerarşik karşılaştırmalardan beslendiğini göstermektedir. Yani her özne, kendinden daha "Doğulu" gördüğü bir başkasını geri, ilkel ve sorunlu olarak kodlamakta; buna karşılık kendisini göreli olarak daha "Batılı", "ilerici" ve "gelişmiş" konumda kurmaktadır. Bu durum, oryantalizmin postmodern bağlamda artık mutlak bir Doğu-Batı karşıtlığına değil, oldukça komplike ve göreli bir hiyerarşi rejimine dayandığını göstermesi açısından önemlidir.

Aksanlı Sinema

Eserin ikinci ana eksenini oluşturan aksanlı sinema tartışması, Hamid Naficy'nin kavramsallaştırmasına yaslanmaktadır. Naficy'nin "aksanlı sinema" kavramı, göçmen ve sürgün sinemacıların üretim pratiklerini anlamak bakımından güncel bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Aksan, burada kelimelerin basitçe telaffuz edilmesine ilişkin bir izi ifade etmeyi aşarak göç deneyiminin, yerinden edilmişliğin ve melez kimliklerin sinematik anlatının yapısına sinmiş aktüel bir biçimidir. Bu yeni sinema türü parçalı anlatılar, çokdillilik, geçici mekanlar, klostrofobik iç alanlar, yoğun nostaljik özlemler ve tamamlanmamışlık hissi gibi birtakım ayırt edici güncel sinema dilini bünyesinde barındırmaktadır. Yani "aksan" anadilin daha az akıcı biçimde kullanıldığı bir farklılıktan öte sinema filmindeki anlatının ekonomisine, zamansal örgüsüne ve karakter inşasına sinmiş bir "yerinden edilmişlik formu" olarak tasavvur edilmektedir. Bu açıdan aksanı belirleyen temel itici gücün "göç" olgusunda düğümlendiği ifade edilebilir.

Yazar çalışma boyunca "Eğer aksanlı sinema yerinden edilmişliğin, aradalığın ve tireli-melez kimliğin estetik düzlemde yeniden ifade edilme biçimiyse, bu sinema türü nasıl olur da sistematik biçimde self-oryantalist temsiller üretebilir?" şeklindeki bir sorunun izini sürmektedir. Bu iz sürme sürecinde yazar, aksanlı sinemanın başlangıçta Üçüncü Sinema geleneğinin muhalif damarını taşıdığını; ancak zamanla ondan koptuğunu, daha doğrusu Batı'nın hegemonik söyleminin baskıları ve alanda tutunma noktasında ekonomik desteklere ihtiyaç duyulması gibi çeşitli gerekçelerle bu asli hüviyetinden çıkmak zorunda kaldığını ileri sürmektedir. Özellikle nostaljinin fetişleştirilmesi, egzotizmin pazarlanabilir bir estetik yapıya bürünmesi ve fantastik Doğu imgelerinin Batılı izleyicinin beklentilerini karşılayacak şekilde yeniden üretilmesi bu dönüşümün görünür hale geldiği hususların başında gelmektedir. Yani yazar; aksanlı sinemanın eleştirel potansiyelinin giderek zayıflamasını, bu sinema türünün kendi iç dinamiklerinden ziyade, dışarıdan gelen hegemonik etkilerin bir sonucu şeklinde okumaktadır. Oysa burada gözden kaçırılmaması gereken daha derin bir mesele vardır. Söz konusu dönüşüm yalnızca dışsal bir "kirlenme" olarak mı anlaşılmalıdır, yoksa aksanlı sinemanın kurucu mantığında zaten taşıdığı yapısal bir kırılganlık mı söz konusudur? Aslında Naficy'nin özellikle vurguladığı "tamamlanmamışlık", "aradalık" ve "geçicilik" hallerine bakıldığında aksanlı sinemanın özü gereği özgürleştirici olduğu kadar ideolojik olarak da son derece geçirgen alanlar üretmeye müsait bir yapısı olduğu görülecektir. Çünkü yerinden edilmişliğin estetikleştirilmesi, bünyesindeki duygusallıktan ötürü politik bir hesaplaşmayı aşıp kolaylıkla egzotik bir melankoliye evrilme potansiyeli barındırmaktadır. Bu noktada

aksanlı sinema, farkında bile olmadan, Batı'nın Doğu'ya dair arzuladığı imgeleri üretmeye son derece elverişli bir temsil düzenine dönüşebilmektedir.

Yazarın özellikle altını çizdiği "nostaljinin fetişleştirilmesi" yönündeki tespiti, kilit bir öneme sahiptir. Nostalji veya geçmiş; bu sinema türünde göçmenin kayıp yurduyla gerçekleştirdiği eleştirel ve politik bir yüzleşme olmaktan çıkarak Batılı seyircinin nezdinde Doğu'yu arzu nesnesine dönüştürmekte ve egzotik bir dekorun parçası haline getirmektedir. Böylece yerinden edilmişliğin acısı ve hüznü, sinema perdesinde temsil edilirken steril ve pazarlanabilir bir forma indirgenerek sahnelenmektedir. Self-oryantalizmin en işlevsel estetik mekanizmalarından birini oluşturan bu indirgemecilikle beraber, aksanlı sinema Üçüncü Sinema'nın sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı miras bıraktığı muhalif potansiyeli giderek yitirmekte ve nihayetinde bireysel melankoliyi ve kimlik parçalanmasını merkeze alarak siyasal içeriği büyük ölçüde nötralize etmektedir. Yani direnişin estetiği yerini kırılgan özne anlatısına görkemsiz bir biçimde terk etmektedir.

Yazarın vurguladığı önemli bir diğer nokta ise aksanlı sinemanın hiçbir ulusal sinemaya dahil edilemeyecek ölçüde yersiz-yurtsuz bir karaktere sahip olmasıdır. Bu açıdan aksanlı sinema, göçmen yönetmenlerin perspektifinden çıkan anlatıları kapsasa bile yalnızca göç temasıyla sınırlı değildir. Yani örneğin Hollywood bünyesindeki etnik kökenli yönetmenlerin göç temalı filmleri aksanlı sinema kapsamına dahil edilemez. O halde aksanlı sinema, hala anaakım sinemanın bir kolu olamayacak kadar protest; üçüncü sinemanın bünyesinde kalamayacak kadar da emperyal değişkenler tarafından kısıtlanmış bir ara formdur. Peki ama aksanlı sinema, Üçüncü Sinema'nın özgürlükçü ve muhalif geleneğinden besleniyorsa, nasıl olur da böylesine yaygın bir biçimde self-oryantalist temsiller üretebiliyor?

Yazarın aksanlı sinemanın zamanla "kirletildiği" yönündeki açıklaması, aslında bu soruyu kısmen yanıtlasa da meseleyi fazlasıyla dışsallaştırma riskini barındırmaktadır. Oysa metnin satır aralarında dolaylı biçimde kabul edilen daha sarsıcı bir ihtimal vardır. Bu satır aralarında gezinildiğinde muhalif estetik ile hegemonik temsil arasındaki sınırın sanıldığı kadar net olmadığı görülmektedir. Yani Üçüncü Sinema'nın radikal mirası bile temsil rejimleriyle kurduğu ilişki bakımından bütünüyle masum değildir. İşte bu geçişkenlikten ötürü self-oryantalizm, hegemonik bir dayatmanın yanı sıra muhalif estetiğin kendi içindeki kırılganlıkların ürünü olarak da belirmektedir.

Eleştirel Okuma

Dilek'in çalışmasının en özgün ve analitik açıdan en güçlü halkasını, aksanlı sinemanın somut örnekleri üzerinden yürüttüğü temsil çözümlemeleri oluş-

turmaktadır. Yazar, self-oryantalizmi soyut bir kavramsal çerçeve içinde tartışmakla yetinmemekte; aksine bu söylemin sahadaki karşılıklarını filmlerin anlatı yapıları, karakter inşaları ve görsel rejimleri üzerinden sistematik biçimde görünür kılmaktadır. Böylece self-oryantalizm, teorik bir eğilim olmaktan çıkarak tekrar eden imgeler, kalıplaşmış dramatik şemalar ve belirli estetik tercihler aracılığıyla işleyen bütünlüklü bir temsil rejimi olarak somutlaşmaktadır. Bu rejimin ilk ve belki de en çarpıcı boyutu, mekanın ideolojik bir aygıt olarak kullanılmasında ortaya çıkmaktadır. Nitekim çalışmada incelenen filmlerde Doğu coğrafyası genelde kapalı, karanlık ve kasvetli iç mekanlar üzerinden temsil edilmektedir. Dar koridorlar, yüksek duvarlarla çevrili avlular, penceresiz odalar ve loş ışık tercihleri Doğu toplumunun kapalı, nefessiz ve çıkışsız bir dünya olduğu fikrini görsel düzlemde yeniden üretmektedir. Bununla beraber paradoksal bir biçimde geniş düzlükler, sarı sıcak bozkırlar ve uçsuz çöller gibi dış mekan tercihleri de benzer bir etkiyi üretmek üzere sıkça kullanılmaktadır. Böylesi sahnelerde kullanılan açık mekanlar özgürlük hissi yaratmamakta; aksine sunulan taşra sokakları, çorak araziler ve sınır bölgeleri sürekli bir yoksunluk ve tehdit duygusuyla ya da keşfedilecek gizemli Doğu imgesini pekiştirmek üzere çerçevelenmektedir. Bu mekansal kodlar bir yandan aksanlı sinemanın "yerinden edilmişlik" düşüncesiyle örtüşmekte, öte yandan Batı'nın tarihsel oryantalist repertuarıyla da dikkat çekici bir süreklilik arz etmektedir. Yani bu temsillerde "Fantastik Doğu" imgesi bir kez daha modernleşmenin, bireysel özgürlüğün ve kamusal alanın doğal olarak eksik olduğu kapalı bir coğrafya halinde yansıtılmaktadır.

İkinci temel eksen beden politikaları ve özellikle kadın bedeninin temsili etrafında yoğunlaşmaktadır. Yazarın tüm filmlere ilişkin çözümlemeleri, kadın figürünün neredeyse istisnasız biçimde mağduriyet üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Kadın bedeni burada baskının, şiddetin ve kaçış arzusunun taşıyıcısıdır; ayrıca aile içi şiddet, zorla evlilik, bastırılmış cinsellik ve suskunluk gibi unsurlar anlatının dramatik merkezini oluşturmaktadır. Ne var ki bu mağduriyet anlatısı çoğu zaman kadını gerçek anlamda özneleştiren bir çizgide ilerlememektedir. Aksine kadın bedeni, burada Batılı izleyicinin taleplerini harekete geçiren bir teşhir nesnesine dönüşmektedir. Kadının bedeninde tecessüm eden acılar da kendisiyle yüzleşmekten ziyade bir tür dramatizasyonun parçası haline getirilmektedir. Ayrıca kadın bedeninin örtülmesi ve açılması, temsil rejiminin en yoğun ideolojik yük taşıyan göstergelerinden biri olarak bu tür filmlerde istisnasız bir biçimde kullanılmaktadır. Doğuda barınmanın zorunlu bir şartı gibi gösterilen örtünme; burada baskının, karanlığın ve suskunluğun simgesi olarak kodlanmakta; Batı'ya gidilince gerçekleştirilen açılma sahneleri ise kurtuluş ve özgürleşmeyi temsil eden

görsel metaforlar olarak işlevselleştirilmektedir. Görüldüğü gibi kadının bedeni üzerindeki tasarruf hakkı bireysel bir inanç ya da kimlik alanı olmaktan çıkarılarak Doğu'nun geri kalmışlığını temsil eden bir işaret sistemine indirgenmektedir. Kamera ise söz konusu edilen tüm bu sahnelerde kadının direncini değil, kırılganlığını; dönüşümünü değil, çaresizliğini kayda alarak aslında stratejik bir üstünlük kuran Batılı bir göz olarak konumlandırılmaktadır. Bu noktada self-oryantalizmin belki de en problemli boyutu açığa çıkmakta ve kadın, Doğu'nun geri kalmışlığının vitrini haline getirilmek istenmektedir. Yani bu sahnelerde ataerkil yapı eleştirilir gibi yapılsa da bu eleştiri Doğu toplumunun bütünlüklü biçimde patolojik bir yapı olarak kodlanmasına hizmet etmekten öteye gitmemektedir. Tüm bu çarpık aktarımı aşamalı bir biçimde çözümleyen yazarın en çarpıcı yorumu ise eril hegemonyanın, cinsiyetçiliğin veya ataerkil söylem düzeninin sadece Doğu coğrafyasına özgü olmadığı, aksine Batı dünyasının da aynı söylemi öteden beri üreten sayısız örneklere sahip olduğu, ancak sinemada bu durumun görmezden gelinerek sorunun sadece Doğu'ya özgüymüş gibi sunulduğu şeklindeki çıkarımlarıdır (Dilek, 2023: 153).

Üçüncü eksen erkek figürü ve ataerkil otoritenin temsili üzerinden şekillenmektedir. Bu filmlerde genelde baba figürü otoriter, duygusal olarak donuk ve şiddete meyilli bir karakter olarak çizilmektedir. Tıpkı kadınlığın zayıf olarak sunulduğu gibi erkeklik de tarihsel ve toplumsal bir inşa olarak değil, adeta kültürel bir kader gibi sunulmaktadır. Erkek karakterin iç dünyası, çelişkileri ve dönüşüm potansiyeli büyük ölçüde görünmez kılınmakta ve onun yerine tek boyutlu bir baskı figürü dolaşıma sokulmaktadır. Aksanlı sinemadaki bu temsil biçimi ise; tüm iddialarının aksine patriyarkayı çözümlemekten büyük ölçüde uzaktır ve Doğu erkekliğini patolojikleştiren özcü bir söylemi yeniden üretmeye hizmet etmektedir.

Dördüncü ve belki de en ideolojik eksen, dindarlığın ve inancın naif temsillerinde yoğunlaşmaktadır. Yazarın özellikle vurguladığı üzere aksanlı sinema örneklerinde İslam çoğu zaman gündelik bir inanç pratiği olarak sunulmamaktadır. Aksine baskının, korkunun ve potansiyel şiddetin kaynağı olarak etiketlenmektedir. Burada dindar ya da kimi zaman muhafazakar karakter ya otoriter bir baba ya bastırıcı bir aile büyüğü ya da radikalizme yakın bir figür olarak çizilmektedir. Yani inançlar; varoluşsal bir arayıştan uzaklaşarak bir tür güvenlik söyleminin parçası haline sessizce getirilmekte ve dua, ibadet ve örtünme gibi dini gereklilikler insani ihtiyaçları yansıtan anlamlar taşımak yerine tehditkar ve ürkütücü bir atmosfer üretmek için kullanılmaktadır. Kameranın ibadetin huzurunu değil de kasvetli bir yansıtmasını kayda aldığı bu temsil biçimi, klasik oryantalizmin "fanatik Doğulu" imgesinin

içeriden yeniden üretilmiş bir versiyonu olarak okunabilir. Nitekim burada bakış ve kamera artık Batılı bir gezgine ait değil, göçmen bir yönetmene aittir. Üstelik temsilin dili de büyük ölçüde Batılı'nın diliyle aynı kalmaya devam etmektedir.

Aksanlı sinemadaki anlatı yapılarında tekrar eden kaçış, gizli direniş, kapalı kapılar ardındaki sırlar ve trajik sonlar gibi dramatik kalıplar; self-oryantalistik söylemi daha da pekiştirmektedir. Burada mutlu son ya da tamamlanmış bir dönüşüm hikayesi nadiren görülmekte ve anlatı genelde travmanın sürekli hale getirilmesiyle son bulmaktadır. Bu tekrarlı anlatı kalıplarının kullanılmasıyla Doğu toplumu; sürekli kriz üreten kendi içinden çıkması mümkün olmayan kapalı bir sistem olarak işaretlenmektedir. Kaçış, sınır ve suskunluk imgeleri etrafında örülen aksanlı film anlatısında trenler, otobüsler ve sınır kapıları Doğu ile örtük şekilde özdeşleştirilmiş sıkışmışlık hissiyatından kurtulmanın neredeyse tek mümkün biçimi olarak kodlanmaktadır. Burada kaçış söylemi, artık bireysel bir tercih olmaktan çıkarılarak ontolojik bir zorunluluğa evrilmektedir. Yani kahramanın kurtuluşu adeta kendi toplumuyla zihinsel, düşünsel ve kültürel düzlemde bağlarını koparmasına bağlanmakta ve "kalmak" ise genelde çöküş, delilik ya da ölüm gibi travmatik durumlarla sonuçlanmaktadır.

Böylesi histerik bir anlatı; istemli veya istemsizce kurulsun fark etmez, nihayetinde Doğu'yu "dönüştürülebilir bir toplumsal alan" olarak bile görmemekte ve büyük bir iştahla "terk edilmesi gereken kapalı bir kader" olarak damgalamaktadır. Bu kaçış rejimine eşlik eden bir de zarif suskunluk estetiği bulunmaktadır ki bu durum aksanlı sinemadaki self-oryantalist söylemin aslında en incelikli araçlarından biridir. Özellikle uzun sessizlikler, yarım kalan cümleler ve müteredditbakışlarla kurulan iletişim, ilk bakışta travmanın sanatsal bir biçimde ifade edilmiş hali gibi görünse de aslında gerçek bundan farklıdır. Nitekim sahnelere dikkatli bir biçimde bakıldığında buradaki yarım kalan iletişim ve estetize edilmiş suskunluğun, Doğulu öznenin konuşma yetisinden yoksun ve kendini ifade edemeyen bir figür olarak kodlanmasına hizmet ettiği görülmektedir. Yani aksanlı sinemadaki sessizlik, burada bir direnişten ziyade edilgenliğin ve bastırılmışlığın göstergesi olarak sunulmaktadır.

Peki bu filmler gerçekten bastırılmış sesleri mi görünür kılmaktadır, yoksa Batı'nın Doğu'ya dair tarihsel korkularını modern dönemde yeniden mi üretmektedir? Doğrusu yazarın çözümlemeleri, okuyucuya ikinci ihtimalin giderek ağır bastığını düşündürmektedir. Nitekim uluslararası festivallerde dolaşıma giren filmlerde self-oryantalist kodların yoğunlaşması, temsilin bireysel bir bilinç sorunu olmaktan çok, artık kurumsallaşmış bir sistem ol-

duğunu göstermektedir. Daha da önemlisi aksanlı sinema türünde yapılan filmler de yalnızca bir meseleyi hikaye edip farkındalık artırmak için değil, sinema sektöründe kabul görmek için üretilmektedir. Yani self-oryantalizm bu bağlamda yönetmenin ve filmlerinin küresel kültürel dolaşıma girmek için kullandığı bir stratejiden ibaret gibi görünmektedir.

Aksanlı Sinema ve Self-Oryantalist Temsiller

Çalışmanın film analizlerine ayrılan bölümü, self-oryantalizmin sinemadaki somut tezahürlerinin en görünür ve ikna edici biçimde ortaya konduğu uygulama kısmını oluşturmaktadır. Bu bölümlerde dokuz yönetmenin birer filmine merceğini çeviren yazar; stereotipleştirilmiş kent manzaraları, harem-hamam imgeleri, bozkırın "keşfedilecek gizemli Doğu" olarak sunulması, muhafazakar ve ataerkil Doğu imgesi ile modern ve liberal Batı karşıtlığı şeklinde ifade edilebilecek başlıca temsil kalıplarının ısrarla izini sürmektedir. Bu temsiller içinde özellikle dindarlık, muhafazakarlık ve Müslümanlık imgeleri, self-oryantalist söylemin en sert ve en sistematik biçimde üretildiği alanlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Söz konusu filmlerin istisnasız tümünde az ya da çok Doğu'nun hurafeci, büyücü, geri kalmış ve potansiyel olarak kriz üretmeye müsait bir mekan olarak kurgulanması söz konusudur. Yazar bu filmlerde Doğu'nun batıl inançlara sahip, muhafazakar, eril ve baskıcı bir düzenle özdeşleştirilmesine ve sanki Batı toplumunda bu yapılar hiç yokmuşçasına işlenmesine güçlü bir biçimde itiraz etmektedir. Özellikle self-oryantalist temsilin dini ve kültürel göstergeler üzerinden nasıl kurulduğu eleştirilmektedir. Örneğin "duvara halı asma", "Türk kahvesi-çay gibi içeceklerin kullanılması", "geniş açılı çekimlerde İstanbul'un tarihi yarımada kısmının çekilmesi", "gidenin arkasından su dökme", "muska" ve "cinci hoca" gibi unsurlar ve karakterler kültürel veya geleneksel farklılıklar olarak sunulmamakta; aksine ince taktiklerle Doğu'ya özgü "batıl inanç" göstergesi olarak kullanıldığı için self-oryantalistik bir söyleme işaret etmektedir (Dilek, 2023: 180,192). Yine başörtüsü, namaz, oruç, camii veya ezan gibi göstergelerin kendi anlamlarından koparılarak "geri kalmışlık işareti" olarak sunulmasına itiraz eden yazar, Batı toplumlarında da benzer inanç ve ritüellerin yaygın olmasına rağmen bunların sinemada muhafazakarlık ya da cehalet göstergesi olarak konumlandırılmadığının altını çizmektedir. Yani sinemada İslam'a ait ibadetler gericilik ve muhafazakarlıkla özdeşleştirilirken, Hıristiyanlık başta olmak üzere Batı'daki diğer dini geleneklerin benzer muhafazakar pratiklerden arındırılmış biçimde temsil edilmesi şeklinde açık bir çifte standart söz konusudur. Yazar ise Batı'nın İslam'ı istisnai ve

sorunlu bir inanç alanı olarak etiketleyen söyleminin aksanlı sinema aracılığıyla içeriden yeniden üretildiğini ve Batı bakışının yerli sinemacı tarafından kendi kendisine yöneltildiği self-oryantalizmin en görünmez boyutlarından birini büyük bir dikkatle ayırt etmektedir. Peki ama neden?

Yani aksanlı sinemacıyı böylesi self-oryantalistik temsilleri üretme noktasında yönlendiren temel motivasyon nedir? Başka bir deyişle bu temsiller yönetmenin gerçek yaşam deneyimlerinin doğal bir ifadesi midir, yoksa küresel temsil pazarının dayattığı birtakım ekonomik veya politik zorunluluğun ürünü müdür?

Yazarın sunduğu örneklere bakıldığında ikinci ihtimalin çok daha güçlü olduğunu ifade etmek mümkündür. Elbette yönetmenlerin tireli kimliğe sahip ikinci kuşak göçmenlerden oluşması yalnızlık, uyumsuzluk, mağduriyet ve ötekileştirilme ekseninde örülen film anlatısını beslemiş olabilir. Ancak aynı yönetmenlerin kariyerlerinin erken döneminde ürettikleri bu anlatıların aksine, finansal ve sanatsal bağımsızlık kazandıkça bu tür temsillerden uzaklaşmaları, yerel-kültürel unsurların muhafazakar ve dindarlığın patolojik biçimde sahnelenmesinin bir tür uyum stratejisi olduğu şeklinde yorumlanabilir.[3] Yazarın özellikle Eurimages[4] destekli filmlere özel olarak dikkat çekmesi bu açıdan son derece dikkat çekmektedir. Avrupa fonlarıyla üretilen filmlerde self-oryantalist temsillerin daha yoğun olması, temsilin finansmanla kurduğu ilişkinin somut bir göstergesidir. Yani sinema burada sanatsal masum bir alan olmanın ötesine geçerek uluslararası kültürel diplomasi ve yumuşak güç üretiminin parçası olarak işlemektedir. Fakat yönetmen özgürleştikçe temsil de özgürleşmekte; bağımlılık arttıkça ise self-oryantalizm yoğunlaşmaktadır.

Görüldüğü üzere aksanlı sinemadaki indirgemeci Doğu temsilleri bir yandan da Batılı izleyicinin beklentilerini karşılama ve o bölgede tutunma

[3] İlginç bir biçimde Türkiye'de mütedeyyinlerin ve Milli Sinema akımının deneyimlediği temsil sorununun Almanya'daki aksanlı sinemanın yaşadığı süreçle önemli paralellikler taşıdığı söylenebilir. Her iki bağlamda da söylemsel dönüşümü tetikleyen temel unsur, iktidar dışında konumlanma ve kalıcı bir "öteki" olarak inşa edilme hali gibi görünmektedir. Özellikle aksanlı sinemada göçmen öznenin, Milli Sinema'da ise dindar-muhafazakar öznenin marjinalleştirilmiş konumu, sinemanın başlangıçta savunmacı ve reaksiyoner bir temsil dili geliştirmesine yol açmıştır. Her ne kadar Dilek'in çalışması böylesi bir karşılaştırmaya doğrudan yer vermese de Milli Sinema akımının self-oryantalistik bakışa kendi ülkesinde maruz kalması nedeniyle refleksif bir karakter taşıdığı yönünde bir çıkarım yapmak mümkündür. Bu durum, self-oryantalizmi yalnızca Batı'ya dönük bir temsil sorunu olmaktan çıkararak iç iktidar ilişkileriyle de yakından bağlantılı daha karmaşık bir süreç olduğunu düşündürmektedir.

[4] 1988'de Avrupa Konseyin'e anlaşma ile bağlı olunan Yaratıcı Sinematografik ve Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı Fonu'na Türkiye 1990'da üye olmuştur. Merkezi Strazburg'da bulunan Eurimages örgütü, esasında Hollywood'a karşı Avrupa sinemasını korumak ve güçlendirmek amacıyla kurulmuştur. Üye ülkelerin temsilci bulundurduğu örgüt, aynı zamanda üyelerden aldıkları yıllık aidatlarla çeşitli bağımsız ve ortak yapım filmlere fon sağlamaktadır. Bunlar arasında Eşkıya, Hoşça kal Yarın ve Duvara Karşı gibi yapımlar bulunmaktadır. Bk. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html.

kaygısı tarafından beslenmektedir. Hitap edilen kitle Batılı seyirci ve onların beğeni anlayışları olduğundan bu temsiller aynı zamanda yerel seküler elitlerin kendi toplumlarına dair kurdukları mesafeli ve üstünlükçü bakışı da yeniden üretmeye dolaylı olarak hizmet etmektedir. Özetle aksanlı sinemacılar, Batı'nın Doğu'ya ilişkin tarihsel düşüncelerine uygun olan ve yerel modernleşme anlatısının ideolojik üstünlüğünü tahkim eden çarpıtılmış temsil biçimlerini, self-oryantalizmin bu çift yönlü işlevi nedeniyle, özellikle kariyerlerinin erken evrelerinde üretmeyi sürdürmektedir.

Metin, İzini Takip Eden Yerli Okuyucuyu Nereye Taşıyabilir?

Buket Akdemir Dilek'in çalışması, izini süren yerli okuyucu için öncelikle aksanlı sinema ve self-oryantalizm üzerine bir kuramsal harita sunmakta; yanı sıra Türkiye'de kültürel temsil, modernleşme ve kimlik tartışmalarının hala ne ölçüde çözümsüz ve gerilimli alanlar olduğunu da sinema sahası üzerinden bir kez daha görünür kılmaktadır. Metin, bir yandan da yerli entelektüel sinema geleneğini kendi kör noktalarıyla yüzleştiren rahatsız edici sorular üretmektedir. Tüm bu izlek yerli okuyucuyu ilk olarak temsil meselesine dair alışıldık masumiyet varsayımından uzaklaştırmaktadır. Ayrıca sinemanın estetik bir alan olmanın ötesine geçen ideolojik bir mücadele sahası olduğu fikri, metin boyunca giderek berraklaşmaktadır. Özellikle içeriden kurulan oryantalist bakışın teşhir edilmesi, yerli modernleşme anlatısının bizzat kendisini sorgulamaya itmekte; bu anlamda oryantalizmin sadece Batı'ya ait bir epistemolojik şiddet değil, içeride de tekrar tekrar üretilebilen bir iktidar tekniği olarak temayüz etmesi, yerli okuyucuyu "biz" ve "onlar" ikiliğinin konforlu sınırlarının dışına taşımaktadır.

Metnin bahsedilen tüm bu ufuk açıcı eleştirel hattı, bir yerde seküler kaygılarla beslenen belirgin sınırlarla çevrilidir. Özellikle Cumhuriyet modernleşmesi ve Kemalist ideoloji söz konusu olduğunda eleştirinin belirgin biçimde yumuşaması, yakın tarihin çalkantılarından haberdar olan yerli okuyucuyu çelişkili bir düşünsel alana çekmektedir. Metin, içeride üretilen self-oryantalizmin varlığını teşhir etmesine rağmen bu self-oryantalistik söylem üretiminin merkezinde yer alan ideolojik aygıtları açık biçimde adreslemekten kaçınmaktadır. Bu çelişkili durum, okuyucuyu ister istemez şöyle soruyla baş başa bırakmaktadır:

"Self-oryantalizmi gerçekten aşmak mümkün müdür, yoksa eleştirinin kendisi de belli dokunulmazlık alanlarına çarptığında yeniden bir tür ideolojik sadakate mi dönüşmektedir?"

Söz konusu sorunun işaret ettiği gerilim üzerine düşünmek bile yerli okuyucu açısından metni yalnızca bir sinema incelemesi olmaktan çıkarmakta ve onu Türkiye'de eleştirel düşüncenin sınırlarını gösteren bir örneğe dönüştürmektedir. Yani self-oryantalizmi teşhir eden bir metnin aynı anda kendi eleştirel kudretini belirli ideolojik eşiklerde askıya alması, temsil meselesinin ne ölçüde yapısal bir problem olduğunu da açığa çıkarmaktadır. Bu bakımdan eser, sinemadaki self-oryantalist imgelerin yanı sıra yerli entelektüel alanın kendi iç hiyerarşilerini ve suskunluk rejimlerini de dolaylı biçimde ifşa etmektedir.

Sonuç

Aksanlı Sinema ve Self-Oryantalizm, çağdaş sinema çalışmalarında nadir rastlanan bir cesaretle, göçmen ve sürgün sinemasına dair yerleşik olumlayıcı söylemi sorgulayan önemli bir çalışmadır. Eser; aksanlı sinemanın otomatik olarak muhalif, özgürleştirici ve eleştirel olduğu yönündeki yaygın kabulleri askıya alarak bu sinemanın nasıl olup da yeni bir oryantalist temsil rejimine eklemlenebildiğini göstermesi bakımından literatüre son derece kıymetli bir katkı sunmaktadır. Yazar, burada aksanlı sinemayı romantize eden yerleşik anlatının karşısına, temsilin iktidarla kurduğu karmaşık ilişkiyi yerleştiren güçlü bir karşı okuma geliştirerek alanda fark yaratmaktadır.

Çalışmanın belki de en güçlü yönlerinden biri, self-oryantalizmi kültürel bir bilinç sorunu olmanın yanı sıra ekonomik, kurumsal ve söylemsel boyutlarıyla birlikte ele alma çabasıdır. Bu noktada yönetmenlerin özellikle finansal bağımlılık düzeyi ile temsil biçimleri arasındaki ilişkiyi görünür kılan çözümlemeleri, kültürel üretimin masum bir alan olmadığını çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Temsil, burada artık estetik bir mesele olmaktan çıkmakta ve doğrudan iktidar ilişkilerinin bir parçasına haline gelmekte; aksan ise bir konuşma biçiminden öte, anlatının üretim ve dolaşım koşullarının ürettiği bir tür melez ses tonu olmaktadır.

Yazarın self-oryantalizm tanımı, söz konusu edilen tüm sürecin yalnızca içselleştirilmiş bir aşağılık duygusundan ibaret olmadığını; dahası Doğu'nun kendi tarihsel ve kültürel niteliklerini Batı'nın gözünde anlamlı kılma ve Batı karşısındaki güçsüzlük hissini telafi etme çabasıyla şekillendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim yazarın Avrupa'nın Doğu'yu Hıristiyan olmadığı için ötekileştirdiğine ilişkin tespiti, din meselesini doğrudan merkeze almaksızın, oryantalist bakışın seküler bir zeminle sınırlı olmadığını açıkça göstermektedir. Bu durum, İslam coğrafyasında doğan bireylerin, ki kendilerini seküler olarak tanımlasalar dahi, Batı nazarında "otantik öteki" olmaktan

kurtulamadıklarını düşündürmektedir. Yani içine doğulan kültürün kolektif kimliği, bireysel kimlik tercihlerine baskın gelmekte; sekülerleşme dahi Batılılaşma için bir anlamda yeterli görülmemektedir. Özetle self-oryantalizm, Batı'nın etik ve kültürel üstünlüğünü peşinen kabul eden asimetrik bir anlamlandırma sistemi olarak işlemektedir.

Kitabın dolaylı ama son derece önemli katkılarından biri ise self-oryantalizm literatüründe bilginin el değiştirdiğine sessizce işaret etmesidir. Nitekim yazarın akademik özgeçmişi ve öteki çalışmaları bütünsel bir biçimde değerlendirildiğinde seküler bir muhitin parçası olduğunu sezdiren ipuçları görülmekle beraber, özellikle bu eserindeki kaynakçasında ve self-oryantalizmi eleştiren alıntılarında öne çıkan isimlerin büyük ölçüde Kemalizm-dışı ve İslamcı kulvarlardan geliyor olması; Türkiye'deki temsil tartışmaları bağlamında yeni bir entelektüel iktidar alanı oluşturulduğunu göstermektedir. Uzun yıllar boyunca oryantalizm eleştirisinin dahi Batı merkezli akademinin tekelinde yürütüldüğü düşünüldüğünde, bu bilginin Türkiye'de farklı ideolojik mecralara kayması dikkat çekicidir. Bu durumda Foucaultcu okumalarla da sık sık vurgulandığı üzere, "eğer bilginin sürekliliği iktidarı getiriyorsa, o halde mevcut self-oryantalizm literatürü de giderek yeni bir epistemik iktidarın üretildiği yeni bir alan olarak temayüz ediyor" şeklinde bir çıkarım yapılabilir. Yani yeni güncel bağlamda temsil üzerine konuşma yetkisi alışılageldiği üzere belirli seküler çevrelerde yoğunlaşmamakta ve daha önce merkez-dışı bırakılmış kitlelerin bir parçası olarak kendisini konumlandıran akademisyenlerin ürettiği bilgiler seküler akademyaya oldukça doğal yollardan sirayet etmektedir. Bu bakımdan *Aksanlı Sinema ve Self-Oryantalizm* başlıklı bu eser, göç sinemasına dair çözümlemeler sunarken bir yandan da -aslında doğrudan böyle bir şeyi amaçlamamış olsa da- Türkiye'de kültürel eleştirinin, bilginin ve entelektüel iktidarın yeniden dağılımına dair bildik kalıpları yıkan bir metin olarak özel anlam ifade etmektedir.

Son olarak bütünsel bir biçimde bakıldığında oldukça önemli analizler barındıran çalışmanın küçük birkaç açmazı da bulunmaktadır. Bunlardan birini üçüncü bölümde her bir filmin tek tek analiz edilmesinin doğurduğu kaçınılmaz tekrarlar olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu bakımdan şayet metinde yönetmen ve filmlerin tekil analizlerini yapmak yerine, bu aksanlı sinema sahasından elde edilen veri seti temsil sorununun kümelendiği belirli temalar altında toplu bir biçimde ele alınmış olsaydı, tekrardan arınık ve muhtemelen daha etkili bir metin üretilebilirdi. Çalışma bu sistematik zayıflığının yanı sıra birtakım ideolojik gerilimler üretse de dayandığı güçlü teorik imkanların açtığı noktalarda zaman zaman kendi eleştirel hattını derinleştirmekte bir parça tereddüt etmektedir. Nitekim self-oryantalizm gibi

ağır politik sonuçları olan bir kavramın ülke içinde daha açık bir iktidar çözümlemesini ve daha keskin bir epistemolojik pozisyonu davet etmesi beklenirken metinde bu alana girilmediği, sınırlı yerlerde girilse bile asıl failin kim olduğunun belirsizleştirilmesi gibi tercihlerle karşılaşılmaktadır. Bu tereddüt, metnin eleştirel kudretini bütünüyle zayıflatmasa da açtığı bazı teorik kapıların aralanmış halde bırakılmasına yol açmaktadır. Yani çalışma taşıdığı bazı gerilimlere rağmen ele aldığı problematiği büyük ölçüde farkındalıkla masaya yatırması bakımından ağırlığını ve değerini korumaktadır. Nihayetinde aksanlı sinemayı "yerinden edilmişlerin sesi" olarak idealize eden yerleşik literatüre güçlü bir karşı anlatı sunan bu çalışma, aksanı mağduriyetin estetik bir tezahürü olarak romantize etmeyi reddetmesi ve aynı zamanda onu küresel kültürel iktidarın yeni vitrinlerinden biri olarak düşünmeye davet etmesi bakımından özellikle ulusal literatüre güçlü bir eleştirel imkan sunmaktadır.

Kaynakça

Ayas, O. G. (2014). Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, *10* (40), 189-211.

Dilek, B. A. (2023). *Aksanlı Sinema ve Self Oryantalizm: "Tireli" Kimlikler Üzerine Bir İnceleme (Almanya'da Türkiye Kökenli Yönetmenler)*. Doruk Yayınları.

Naficy, H. (2024). *Aksanlı Sinema Sürgüne Ait ve Diyasporal Film Yapımı* (O. Orhangazi, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Said, E. W. (2021). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (B. Yıldırım, Çev.; 11. Baskı). Metis Yayınları.

"Eurimages Üyeliği ve Sanat Filmi", https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html.