

# Batı-Dışı'nın Yeniden Üretimi: 'Mustang' Filminin Sosyopolitik Bağlamda Değerlendirilmesi

## Re-Construction of Non-West: Evaluation of the Film 'Mustang' in Sociopolitical Context

Can DİKER (\*)

### Özet

2015 yılında ABD'deki 88. Akademi Ödülleri ve 73. Altın Küre Ödülleri'nde Fransa adına "Yabancı dilde en iyi film" kategorisinde yarışan, Türkiye – Fransa – Almanya – Katar ortak yapımı olan 'Mustang' filmi, Türkiye'de muhafazakâr bir köyde beş kızın başından geçen trajik bir hikâyeyi konu edinmektedir. Filmin uluslararası boyuttaki tanınırlığına Batı dünyasında üne kavuşmuş olan yönetmen ve oyuncuların filmi övmesi katkı yapmış; filme yapılan olumsuz eleştiriler, filmin içerdiği söylemlerin eklektik ve gerçekdışı bir şekilde yapılandırılmasının ardında ideolojik biçimde şarkiyatçılık düşüncesi olduğu iddiasına yönelik olmuştur. Gerçek olduğu kabul edilen söz konusu olayların, Batı-dışı'ndan olduğu kabul edilen bir yönetmen aracılığıyla Batı normlarında nasıl şarkiyatçı bir bakışla değerlendirilebildiği, bu çalışmanın kapsamını ve esas tartışmasını oluşturmuştur. Ayrıca, sinema endüstrisinin ekonomi politik yapısı incelenerek, uluslararası çaptaki film festivallerine Fransa'dan nasıl aday olabildiği Hegel'in diyalektik anlayışı çerçevesinde şarkiyatçılık ve kültür emperyalizmi kavramları perspektifinden değerlendirilmiştir. Bu

Üsküdar  
Üniversitesi  
Sosyal Bilimler  
Dergisi  
Yıl:2  
Sayı:3

(\*) Yrd. Doç. Dr. Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü Öğretim Üyesi. cdiker@uskudar.edu.tr

*çalışmada, 'Mustang' filminin söylem analizi gerçekleştirilmiş ve filmin yönetmeninin verdiği röportajlardan faydalanılmıştır. Ayrıca, 'şark' olarak nitelenen Batı-dışı toplumların Batı tarafından nasıl algılanmakta olduğu ve bu algının kültürel değerler aracılığıyla nasıl yeniden üretildiği üzerine değerlendirme yapılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Şarkiyatçılık, Kültürel Emperyalizm, Uygunlaştırılmış Öteki, Mustang (film)*

### Abstract

*The film 'Mustang', which is co-produced by Turkey, France, Germany and Qatar, tells the tragic story of five orphaned sisters suffocated by the mores of a conservative village. While the film's main language is Turkish, 'Mustang' has been nominated from France at the 88<sup>th</sup> Academy Awards and 73<sup>rd</sup> Golden Globe Awards in USA in the category of "Best Foreign Language Film" in 2015. The film became popular in a short time; globally famous directors and actresses endorsed the film, which helped the film to take significant attention from worldwide. The criticism about the film mainly shaped around the idea of orientalism due to film's eclectic narrative and unrealistic events. This article's scope and main argument is about how a Non-Western film director and her film were evaluated as orientalist, while neither the director nor the events in the film are accepted as part of the Western world. In this context, film's economic political approach is examined and the award nominations to the worldwide film festivals from France are evaluated from the perspective of orientalism and cultural imperialism concepts within the framework of Hegel's Dialectic. In this work, discourse analysis had been performed on the film 'Mustang' and several interviews of the film's director about film are used. From this perspective, an evaluation had been made about the perception of a non-Western society from the Western world and how this perception has been re-created by cultural values.*

**Keywords:** *Orientalism, Cultural Imperialism, Inappropriate Other, Mustang (film)*

## Giriş

Edward Said'in "Şarkiyatçılık" isimli eserinde, Doğu toplumlarının Batı merkezli olarak incelenip bir Batı projesi haline getirilmesi eleştirilir.<sup>1</sup> Bu eleştiri sonucu ötekileştirici ve karşılaştırmacı ideolojinin Batı nezdinde birer norm haline gelmesi ve Doğu (ya da daha kapsayıcı bir dille Batı-dışı) hakkında kültürel bağlamda modernitenin zıttı değerleri taşıyan egzotik bir öteki olarak değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Said'e göre şarkiyatçılık iki türde yapılmaktadır. İlki örtük olarak görülmektedir. Batı-dışı hakkında söylemlerin birer norm haline getirilmesiyle birlikte bilinçsizce Batı-dışı'nı tanımlamak için bir takım sabit yargılara başvurulur. Bunlar otantik, sabit içerikli, despot yönetimlere eğilimli, ilerlemeden uzak şeklinde, yani Batı'dan olmayan düşüncelerin dile getirilmeyen yargılarla örtük biçimde değerlendirilmesidir. İkinci olarak da açık şarkiyatçılık söz konusudur; gizli olarak düşünülen, örtük olarak kalan bu tarz düşüncelerin söze ve eyleme dönüşerek birer politika haline gelmesidir. Said, uygar olmayanın uygar olan tarafından kendisine benzetilme suretiyle medenileştirilmesinin bir ahlaki görev olarak ele alındığını vurgular. Bu düşüncenin temeli, Rudyard Kipling'in "Beyaz Adamın Yükümlülüğü" adlı şiiriyle somutlaşmıştır.<sup>2</sup> Batı emperyalizmi, sömürgeleştirdiği ve öteki olarak tanımladığı bölgelerde yaptığı uygulamaları bu yöntemle aklamaktadır.

Şarkiyatçı bakışın günümüzde küreselleşmenin yarattığı "küresel kültür"den dolayı daha az popüler olduğu düşünülse de, Said'in vurguladığı üzere çeşitli kültürel boyutlarda varlığını halen sürdürmekte olduğu tespit edilebilmektedir. Bu noktada "kültürel emperyalizm" kavramı açıklayıcı olabilmektedir. Tomlinson'ın kültürel emperyalizm teorisi, medya emperyalizmi teorisiyle benzerlik gösterir. Buna göre, kitle iletişim araçlarının büyük bölümünü kontrolünde tutan Batı, modern küresel değerlerin tüm dünyaya birer norm olarak sunulmasında etkin rol

1 Edward Said, *Şarkiyatçılık*, (İstanbul: Metis Yayınevi 2003).

2 Rudyard Kipling, "The White Man's Burden: The United States & The Philippine Islands", *Rudyard Kipling's Verse: Definitive Edition*, (New York: Doubleday 1929).

oyunarak emperyalist yaklaşımları olumlamakta ve modern kültürün bir üst kültür olarak benimsenmesini amaçlamaktadır.<sup>3</sup> Bu noktada bir kültür endüstrisinin, tıpkı kapitalist üretim şekillerinin toplumsal üretimi biçimlendirdiği gibi, popüler kültürü biçimlendirmek üzere var olması gerekir. Adorno ve Horkheimer'in da vurguladığı üzere kültür endüstrileri birer kitle kültürü yaratarak, kitle iletişim araçları üzerinden yaygınlaştırılan bu yapay kültür ürünlerini kişilik tarzını yansıtan birer unsur olarak kullanmak suretiyle toplumların kültürlerini değiştirmekte ve üzerinden kazanç elde etmektedir.<sup>4</sup> Kültür endüstrileri kitle iletişim araçları kullanarak toplumların düşünme tarzlarını kendi ideolojisine uygun şekilde oluşturmaya çalışırken, sermaye aracılığı ile egemen söylemi yeniden üretir, çoğaltır ve yayar. Kitle kültürü üretimini destekleyen sermayenin ekonomi politığının, şarkiyatçı düşüncüyü yeniden üreterek Batı ve Doğu hakkında çeşitli tanımlamalar yapıp algı yaratması, temelinde felsefi olarak Hegel'in efendi ve köle diyalektiği düşüncesiyle birleşerek, şarkiyatçı bir yaklaşımla Batı-dışı kültürlerin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Böylelikle ekonomi politik, kültür ürünleri üzerinden nasıl kültürel emperyalizmin gerçekleşebileceği konusunda açıklayıcı bir yaklaşım olacaktır.

Bu bağlamda, film festivallerinin varlığı ve ödüllendirme kriterleri, şarkiyatçı yaklaşımın yeniden üretimi açısından oldukça kritik bir konumda bulunmaktadır. Özne değerlendirilmeler üzerinden ödüllendirilmeye layık görülen filmler tüm dünyada film marketlere bu sayede ulaşabilmekte, filmin kendi başına dağıtmayı başaramayacağı ideolojisinin festivaller aracılığıyla dağıtımını böylece mümkün olabilmektedir.<sup>5</sup> Diğer bir deyişle, Batılı ülkelerin Batılı normlar dolayımımlı özne yargılarla değerlendirdikleri festivaller ve film ödülleri etkinlikleri, kültürel emperyalizm izlekleri taşıyabilmektedir. Bu çalışma kapsamında, Özgüven'in yönettiği 2015 yılı

3 John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları 1999), s. 99, ss.204-225.

4 Theodore Adorno ve Max Horkheimer, *Kültür Endüstrisi*, (İstanbul: İletişim Yayınları 2011), ss.162-222.

5 Lale Han Öcal, *Film Festivalleri ve Anlatı*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013, ss.280-283.

yapımı “Mustang”<sup>6</sup> filminin söylem analizi yapılarak, ABD’de gerçekleşen 88. Akademi ödüllerinde Fransa adına “En İyi Yabancı Dilde Film” aday olması, şarkiyatçılık, modernleşme kuramları, sinema endüstrisinin ekonomi politikası ve kültür emperyalizmi kavramsal çerçevelerinde tartışılacaktır. Böylelikle “Mustang” filmi makro bir perspektifle değerlendirilerek, filmin barındırdığı dramatik unsurlar ile uluslararası kültürel politikalar arasında bağ kurulmaya çalışılacaktır.

## Mustang Filmi İncelemesi

Filmde beş kız kardeşin Karadeniz sahilinde bulunan bir köyde yaz tatili boyunca başından geçen olaylar, bir özgürleşme teması içinde anlatılmaktadır. Okulun yaz tatiline girdiğinin vurgulandığı ve en küçük kız kardeş olan Lale'nin öğretmeninin İstanbul'a gidecek olması sebebiyle öğrencilerinden ayrıldığı sahneye başlayan filmde, kız kardeşler, okulun ardından erkek arkadaşlarıyla birlikte sahile gider, okul kıyafetleriyle denize girer ve 'deve güreşi' olarak bilinen oyunu oynarlar. Sahildeki eğlencenin ardından eve dönerlerken bir tarlaya izinsiz girer ve kendilerine silah doğrultan tarlanın sahibi yaşlı adam ile ufak çapta bir tartışma yaşarlar. Eve geldiklerinde ise babaanneleri kızları teker teker bir odaya alıp 'cezalandırır'. Kızlar, cezalandırılmalarının sebebinin kamusal alanda 'ahlaka aykırı' bir şekilde erkek arkadaşlarıyla yakınlaşmaları olduğunu, bu haberin ise komşudan yayılan bir dedikodu olduğunu öğrenirler. Bu noktada filmin anlatısındaki ilk tutarsızlık göze çarpar: beş kız kardeşin filmin evreni sayılabilecek öksüz ve yetim büyüüp yetiştikleri aile ortamının ve toplumsal ortamın muhafazakâr yapısından haberleri, tıpkı izleyiciler gibi, bulunmamaktadır. Kızların amcaları ise bu olaya aşırı sinirle tepki göstererek, kızları aile sağlığı merkezine bekâret testi yaptırmaya götürür. Sonucu gören babaannenin rahatlaması sonrası söylediği “Hakkında en ufak bir kuşku olsaydı kesinlikle evlenemezdim” cümlesi, muhafazakâr bir ataerkil topluma dair cinsiyet eşitsizliğinin boyutunu belirgin bir boyutta vurgulamaktadır.

6 “Mustang”, (Yönetmen: Deniz Gamze Özgüven 2015).

## Can DİKER

Bu olaydan sonra kızların yaz tatili boyunca evden çıkmaları yasaklanır ve “ahlak bozabilecek” telefon, televizyon, bilgisayar vb. eşyalar ortadan kaldırılır. Onlarca eşya arasında “Everyday I’m çapuling” yazılı t-shirt, üzerinde “#direngezi” yazan bir poster ve Delacroix’nın meşhur “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosunun kartpostalı filmin içinde küçük detaylar olarak dursa da, sembolik anlamda oldukça dikkat çekicidir. 2013 Haziran ayında İstanbul’da gerçekleşen Gezi Parkı eylemlerinin temel simge ve sloganlarına atıflar içeren bu nesnelere, kızların içinde büyüdükleri ortama rağmen direnişe ve düzene başkaldırıya yönelik sempatileri olduğunu sembolize eder. Filmin sonlarına doğru en küçük kız kardeş olan Lale’nin Gezi Parkı’nın önünde görülmesi de bu sempatinin bir diğer yansımasıdır. *Mustang*, kendisini özgürlükçü bir film olarak her sahnede kızların direnişi üzerinden defalarca yeniden kurmaktadır. Bu bağlamda *Mustang*, kadınların özgürleşmesini ele alan ve bununla ilgili somut detayların gösterildiği feminist bir film olarak kolaylıkla değerlendirilebilir. Ancak film politik düzlemde değerlendirildiğinde, kızların özgürlük çabasının önündeki muhafazakârlık olgusu, taşra – kent ikilemi içerisinde modern ve geleneksel arasında sıkışmış bir biçimde ve yapılan genellemelerden dolayı yüzeysel bir boyutta yansıtılmaktadır. Bu ikili çatışma, mikro düzeyde evin içerisi ve dışarısı şeklinde izleyiciye yansıtılarak, izleyicinin muhafazakâr bir yapının bilinmeyen yönlerini keşfetmesini sağlamaktadır.

Evde hapis kalan kızların, filme adını vermiş vahşi bir at cinsi olan Mustang gibi dizginlenmesi oldukça zordur. Cinselliğin bir tabu olarak kaldığı taşrada, adı dedikoduya karışan kızlar, herhangi bir ‘sorun’ teşkil etmemeleri için mahallenin diğer kadınları tarafından eğitime alınırlar: yemek yapmayı, dikiş dikmeyi ve vücutlarını örten bir şekilde giyinmeyi zorla öğrenirler. Lale, bu durumu ‘kadın üretim fabrikası’ diye üst ses olarak betimleyerek, içinde bulunduğu toplumsal yapıdaki kadınların özelliklerini genelleştirir. Ancak kızların ilgisi öğrendikleri bu ev işlerinde değildir, akılları devamlı evin dışında kalmaktadır.

Bölgedeki bir futbol maçında, maça giden erkek seyircilerin bir önceki maçta küfretmeleri sonucu, Türkiye Futbol Federasyonu bir ceza uygulaması olarak, tek maç için o futbol takımının tribünlerine sadece kadın ve çocukların girebilmesine hükmetmiştir. Federasyonun uygulaması, Türkiye'de kamu tarafından bilinen gerçekleşmiş bir olaydır ve filmin konusuyla doğrudan alakalı olmasından ötürü filmin dramatik yapısı içerisinde yer bulması, kurgu ile gerçeği birleştiren ve filmin geneli itibarıyla yansıttığı mesajlar açısından tutarlıdır. Erkeklerin ancak ceza aldıkları bir anda kadın ve çocukların kendilerini toplum içerisinde gösterebilme, kamusal alanda bulunabilme imkânı doğabileceğinin önemli bir göstergesidir. Bu haberi alan kızlar, evden kaçmak suretiyle maça gitmeye karar verirler. Kadınlar için ayarlanan servise yetişemeyen kızlar, yoldan geçen Yasin isimli uzun saçlı bir gencin yolunu keserek kendilerini maça götürmesini isterler. Bu tanışmanın ardından Yasin ile Lale arasında bir arkadaşlık gelişir.

Maça giden kızlar tribünde eğlenirken, televizyonda torunlarını gören babaanne fenalık geçirir. Mahallenin diğer kadınları durumu örtbas etmek için hızla davranarak evin elektrik sigortasına ve kasabanın elektrik direğine zarar vermek suretiyle maçın köyün erkekleri tarafından izlenmesini engelleyip, kızları amcalarının hiddetinden korumayı amaçlarlar. Bu noktada feminist bir eleştiriyle kadınların, ataerkil sistemi erkeklerden daha çok sahiplendikleri ve özgürlük arayışında olanları gizlice bastırma niyetinde oldukları görülür. Bu bağlamda babaanne, kızların bir daha kaçmasını engellemek için evi demir korkuluklar ve kilitlerle korumaya alır ve ev "bir hapishaneye dönüşür". Özgürlük arayışı, muhafazakâr bir toplumun taşrasında herhangi bir yere varmaz, bu sistemden zarar görenler sistemi daha çok benimseyerek korurlar. Toplumda, kadınların ekonomik özgürlüklerinin olmadığı da görülmektedir.

Babaanne karakterinin kızları yaş sırasına göre teker teker evlendirme girişimi, kızların yasal olarak yaşları tutmamasına ve okul çağında olmalarına rağmen başlar. Babaanne, kızları köy meydanına götürerek civardaki erkeklerin onları beğenmesini ve kızlarla evlenmeyi istemelerini

amaçlamaktadır. Bir süre sonra da potansiyel damat aileleri, kızları istemek için eve gelmeye başlarlar. En büyük kız kardeş olan Sonay, bu durumu kabullenmez ve kendisine görücü olarak gelenlere karşı tepkisini koyarak, sıkça evden kaçıp bulunduğu kendi erkek arkadaşıyla evlenmek istediğini söyler. Babaannesi bu teklifi kabul etmek zorunda kalarak, yaşça ikinci sıradaki Selma'yı gösterir. Selma bir direniş gösteremez ve tanımadığı bir çocukla evlenmek zorunda kalır. Kız istemeye gelen aile de babaannenin kendi torununu bu denli hızla vermeye niyetli olmasına şaşırır. Selma'nın ardından Sonay da erkek arkadaşının ailesine kendisini amcası ve babaannesinden ister. Çifte düğün yapan ailedeki beş kızın son defa bir araya gelmesi gerçekleşir, birlik olarak kuvvet oluşturan kızlar birer birer içinde buldukları toplumsal yapıya teslim olurlar.

Türkiye'de bir düğünde ve sonrasında neler yaşanabildiği, filmde görsel olarak belirgin bir biçimde anlatılmıştır. Özenle seçilmiş sahneler önemli sekansları oluşturarak, kızların yaşadığı dramı aktarır. Babaannenin gelen ailelerin suratına kapıyı kapatarak “Kız evi naz evidir, biraz zorluk çıkartalım” sözüne karşılık Sonay'ın “Babaanne, şimdi mi zorluk çıkartıyoruz?” diye sorarak kapıyı açması, geleneksel âdetlerin amacından ne denli saparak “mantıksız” bir düzlemde uygulandığının basit bir göstergesi olmaktadır. Sonay, kendi erkek arkadaşıyla evleneceği için bu noktadan itibaren direnişten vazgeçse de, Selma'nın dramı bir süre daha izleyicilere detaylıca yansıtılır. Lale, bunalımda olan Selma'ya ‘herkes gibi İstanbul'a kaçmasını’ önerse de bu imkânsızdır. Selma'nın yeni eşiyle yaşadığı cinsel ilişki, damadın ailesini bir namus meselesi olarak yakından ilgilendirmektedir. Damadın ailesi, yeni evli çiftin yatak odasından kızlık zarının lekesini barındıran kanlı çarşafı görmek ister. Çarşafı bulamayan aile, bir hışımla Selma'yı gelinliğiyle aile sağlığı merkezine bakirelik testi yaptırmaya götürür. Doktorun, Selma'ya elastik bir zara sahip olduğunu söylemesi damadın ailesinin sinirini azaltsa da, depresyonda olan Selma için hiçbir anlam ifade etmemektedir. Kız kardeşlerinden ve özgürlüğünden koparılan Selma'nın bireysel direnci, kişisel mahremiyetini yitirmesinden sonra kaybolur.



Lale, iki ablasını evlilik furyası içinde kaybetmesinin ardından kaçmak için planlar yapar, imkânları zorlar, araba kullanmayı Yasin'den öğrenmeye çalışır. Babaanne ise çocuk yaşta sayılabilecek sıradaki torunu Ece'yi evlendirmek için de bir aile bulur. Ece, başına geleceklere bilerek psikolojik olarak içe kapanır, bir gün arabada amcasını beklerken tanımadığı bir çocukla seks yapar ve kendisini sürekli yemek yiyerek oyar. Lale ile şakalaşırken, amcası tarafından yemek masasından kovulan Ece, evin başka bir odasına giderek amcasının silahıyla intihar eder. Ece'nin intiharında evlilik için yaşının tutmaması ve iradesi dışında kendi hakkında karar verilmesi bir yana, filmde örtük bir biçimde gösterilen ancak net bir şekilde dillendirilmeyen ensest ilişki de önemli bir sebeptir. Film, Lale'nin gözünden anlatıldığı için Lale küçük yaşta olup biteni tam olarak anlamlandıramamakta ancak amcasının diğer kız kardeşlerinin odasından ara sıra çıktığını görmektedir. Babaanne ile amca'yı da bir gece bu konu hakkında tartışırken gizlice yakalar; babaanne durumu bilmesine rağmen, kendi oğluna kızmaktan başka elinden bir şey gelmemektedir. Bu noktada babaannenin kızları evlendirme çabası film evreninde önemli bir gerekçeye sahip olur: Kızları amcalarının tecavüzünden korumak. Selma, Ece ve Nur'un bu durumun mağduru olduğu görülür. Sonay ve Lale ile ilgili ise herhangi bir vurgulama yapılmamıştır. Dolayısıyla amcanın, kızları bekâret testine soktuktan sonra yeğenlerine cinsel istismarda bulunması, en çok ahlaktan bahsedenlerin en büyük ahlaksızlıkları yapabileceğini vurgulamak üzere kurgulanmıştır.

İntiharla ortaya çıkan bu vahim durum babaanne için yaptıklarını vicdanen düşünme sebebi değildir. Ece'nin ölümü, babaanne için en küçük ikinci kardeş olan ve çocuk yaşta bile sayılabilecek Nur için bir damat adayı bulunmasına engel teşkil etmez. Bu esnada, sınıf arkadaşları pencereden Lale'ye okulun başladığını haber verip kendilerinin niye okula gelmediklerini sorduğunda, Lale'nin verebileceği bir cevap bulunmamaktadır. Taşrada cinsellik tabusu üzerine kurulu muhafazakâr zihniyet, kızların kimlerle evleneceği kaygısı, eğitim ihtiyaçlarının önüne geçmiştir. Nur ile Lale, zorla evlendirilmekten son anda kurtularak kaçmayı başarırlar. Kaçmadan önce, Yasin'i aramaya çalışan Lale, Yasin'in çalıştığı şirketin telefon numarasını

naylon poşet üzerinden bulmaya çalışırken, yönetmenin ayrıca bir mesaj kaygısı da belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Lale'nin telefon açtığı şirketten, “Şirketinizde uzun saçlı Yasin adında bir çalışmanız var mı?” sorusuna “Bizde ..ne çalışan olmaz” yanıtını alması, hikâyenin gelişimine herhangi bir katkıda bulunmamasının dışında, doğrudan Türkiye’de homofobik yaklaşımlar olduğu vurgusunun yönetmen tarafından belirtilme isteğiyle ilişkilendirilebilir. Lale'nin Yasin'den almış olduğu direksiyon dersler sayesinde evden uzaklaşabilen kızlar, ormanlık bir alanda ufak bir kaza geçirirler. Kızlar, yolun geri kalanı için çalılıkların arasında gizlice Yasin’i beklerken, kendilerini arayan amcalarından ve jandarmadan da saklanırlar. Yasin’in arabasıyla geldiğini gören kızlar, çalıların arasından çıkarak otoyol kenarındaki bekleyişlerini sona erdirirler. Yasin’in yardım etmesiyle bir şehirlerarası otobüse binerek İstanbul’a ulaşırlar. Lale, filmin başında ayrıldığı öğretmenini Beyoğlu’nun Çukurcuma semtindeki adresinde bulur ve ona sarıldığı esnada film sonlanır.

### Kültür Temsillerinin Diyalektiği

Filmde, inceleme esnasında değinildiği üzere kent ve taşra arasındaki diyalektik üzerinden hikâyenin kurulduğu görülmektedir. Söz konusu diyalektik, modernleşme kuramlarının bakış açısını Hegel’ci diyalektik anlayışından beslenerek, kültürlerarası farklılıkları belirginleştirip genelleme yapmak için ideolojik bir zemin hazırlar. Bu zemin, Hegel’in efendi–köle diyalektiği ile örneklendirilebilir. Hegel’e göre iki ‘ben’ varlığının karşılaşması sonucu bir diğerrinin ‘öteki’ konuma gelmesi gerekmekte ve bu mücadele ölüme kadar sürmektedir. Ölümü tercih etmeyen kişi, köle olmayı kabul etmiş ve bu şekilde yaşamayı kabullenmiştir.<sup>7</sup> Dolayısıyla, efendi ve köle karakterlerinin birbirinin zıttı olması, sahip oldukları değerlerin de zaman içerisinde belirlenmesine yol açmaktadır. Bu durum, büyük ölçekte değerlendirildiğinde, şarkiyatçılık düşüncesinin

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, çev. A. Yardımlı, (İstanbul: İdea Yayınevi 2010), ss.126-130.

özünde yatan felsefeyi anlamakta kolaylık sağlamaktadır. *Mustang* filminde de Doğu-Batı farklılığı ikili zıtlık olarak düşünülerek filmin ideolojik zeminini meydana getirmektedir.

Filmde modern ile geleneksel arasında kurulan ikili zıtlık ise, kent ve taşra olarak filmin mekânlarını oluşturmaktadır. Bu ikiliğin kent kanadı “özgürlükçü mekân”ı temsil etmektedir. Nitekim Lale'nin evlenmek istemeyen kardeşine ‘herkes gibi İstanbul’a gitmesini’ önermesi ve kendisinin de en sonunda baskıdan kurtulmak için kente gitmek zorunda kalması kentin tek mutlak kurtuluş olarak değerlendirilmesine yol açar. Bu, zıttı olan taşranın muhafazakâr yapısının izleyiciyi ikna etmek üzere filmin her sahnesinde kendini tekrarlamasıyla desteklenir.

Özgürlük kavramı noktasından değerlendirildiğinde, filmde çatışma unsuru yaratan ve kızların özgürlüklerine karşı pozisyonda duran birkaç tema bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Batı-dış'ında kadının temsilidir. Ataerkil bir yapıda kadının yerinin erkeğin aşağısında olması ve bunun toplumsal düzeyde kabul görmesi, film boyunca birçok olayla desteklenir. Örneğin, toplumsal yapıyı tanıyan yaşlı ve deneyimli babaannenin genç kızların özgürlüğünü bizzat engelleyerek aslında onlara iyilik yaptığını sanmasının veya mahalleli kadınların dayanışmalarının ataerkil düzeni devam ettirmeye yönelik bir ön-kabulle özgürlük arayışında olanları örtük ve sessiz bir biçimde bastırma amacı içerdiği görülmektedir. Bu toplumsal olgu, Şerif Mardin'in bir röportajda dile getirdiği “mahalle baskısı” kavramıyla birlikte Türkiye’de oldukça popüler bir söylem haline gelmiş ve tartışmalara konu olmuştur.<sup>8</sup> Kongar’a göre Mardin'in “Mahalle Baskısı” dediği olgu, bireyi biçimlendiren ve onun davranışlarını belirleyen “Grup Dinamiği” kavramının tüm ilişkileri kapsayarak topluma egemen olması durumudur.<sup>9</sup> Şerif Mardin'in bahsettiği husus, siyasal İslam'ın iktidara

8 Adnan Çetin, “Bir Kavramın Kısa Tarihi: ‘Mahalle Baskısı’”, *Mukaddime (Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi)*, sayı: 3, 2011, ss.81-91.

9 Emre Kongar, “Aydınlanma, ‘Mahalle Baskısı’ Nedir?” *Emre Kongar’ın Resmi İnternet Sitesi*, 2007, Erişim 13 Mart 2016, [http://www.kongar.org/aydinlanma/2007/588\\_Mahalle\\_Baskisi.php](http://www.kongar.org/aydinlanma/2007/588_Mahalle_Baskisi.php)

gelmesinden sonra muhafazakâr toplumun değerlerinin modern toplum karşısında erozyona uğramasını önlemek amacıyla mahalle, sokak, köy gibi küçük ölçeklerde, ataerkil yapı içerisinde yazılı kurallara dayanmadan oluşturulan bir baskı unsuru olarak da tanımlanabilir. Mahalle baskısı kavramı ve varlığı üzerine tartışmalar halen devam ederken, filmin evreninde bu baskının kadın erkek demeden tüm kasaba halkı için geçerli olduğu görülmektedir. Adlarının karıştığı dedikodulardan sonra amcalarının kızları bekâret testine götürmesi, mahalleli kadınların onlara kendi alışkanlıklarını ve değerlerini dayatma çabaları ve babaannenin son çare olarak baskıyı kendi üzerinden atmak için kızları teker teker evlendirme girişimi ‘mahalle baskısı’ kavramı ile ilintilidir.

Filmin çatışmasını oluşturan ikinci bir tema da çocuk evlilikleri ile kızların eğitim haklarının bizzat aileleri tarafından ellerinden alınmasıdır. Ergenlik çağı ile birlikte kontrol altına alınması zorlaşan kız çocuklarının birtakım anlaşmalarla başka ailelere bir eşya gibi verilmesi veya satılması suretiyle eğitim hayatlarının o andan itibaren bitmesi ve bunun süreklilik halinde toplumda devam etmesi, gelenekselliğin, aile kurmanın eğitim almaktan daha önemli olduğu düşüncesinin pratikteki bir hali olmaktadır. Bu durum modern değerlerin reddi ile alakalı olup, geleneksel yapının nasıl modernin zıttı olduğuna dair gerekli alt yapıyı filmde oluşturmak için kullanılmıştır. Ergenlik çağından itibaren kız çocuklarına birer cinsel obje olarak bakılması sonucu kontrol altına alınmayan kızların ahlaksızlık yaratacağı düşüncesi taşrada yaygın olarak gösterilmektedir. Söz konusu ahlaksızlık, babaannenin endişelendiği üzere aile dışından gelmez, ancak aile içerisinden gelir. Amcaların, odalarına girdiği kızlara tecavüz ettiği izleyiciye sezdirilirken, film boyunca bu konu hakkında konuşulmaz. Sıra dışı bir yaz geçiren kız kardeşlerin bir de ensest mağduru olmaları ve konu hakkında konuşmamaları, Batı-dışı’na dair olumsuz ve tabu olarak görülen her türlü detayın filme eklenmesi gerektiği kaygısıyla senaryoya konulduğu hissiyatı yaratmaktadır. Cinsellikle ilgili bir diğer detay da Yasin karakteri üzerinden gösterilen ve sadece bir telefon cümlesi ile vurgulanan eşcinsellik düşmanlığıdır. Konu ile ilgili pek çok çalışma ve tartışma süregelse de, film

içerisinde böyle bir repliğin bulunması, bahsedilen yapay kaygının dışında pek bir önem taşımamaktadır.

Filmdeki genel anlatıda 'ben' olarak izleyicinin kodlayabileceği modern kadın bireyler, 'öteki' olan eril, muhafazakâr ve baskıcı toplumun iktidarı altında zorlu bir keşfin içinde kendilerini bulurlar. "Öteki"nin keşfi, filmin başkarakterleri (kızlar) için olduğu kadar, filmin izleyicisi için de söz konusudur. Fredric Jameson'un çalışmalarının derlendiği *Modernizm İdeolojisi* isimli kitapta, Üçüncü Dünya Edebiyatı başlığı altındaki şarkiyatçılık vurgusu bu bağlamda önemlidir. Jameson'a göre, Batı-dışı kültürün radikal ötekiliğinin övülmesi veya yerilmesi fark etmeksizin her ifadesi, Said'in 'şarkiyatçılık' diye adlandırdığı ötekilik stratejisine atfedilebilmektedir. Jameson, Üçüncü Dünya ülkelerinin başarısızlıklarının normal olarak değerlendirildiğini belirtir. Batılı bir anlamda, seküler kapitalist ve modern toplum yapısı yerine Freudyen perspektifle değerlendirilebilmesi mümkün zengin cinsel kodlarla donatılmış metinlerin, üretim biçimlerini yeniden ele almak yerine, ekonomik gücün var olan iktidarı yeniden üreten bir olgu olarak ortaya çıkmasını bir farklılık olarak vurgular. Bu bağlamda, edebi ve sanat eserlerinin ise birer kültürel emperyalizm ürünü olarak nitelendirildiğini de ayrıca vurgular.<sup>10</sup> Filmin öyküsünde belirtilen muhafazakâr feodal yapı, modern Batı dünyasının 'değerleri' ile çelişmektedir.

Modern Batı dünyasının 'değerleri'nin 'öteki' olarak kaldığı filmde modernleşme kuramlarına göre filmi irdelemek tartışmaya perspektif kazandıracaktır. Coşkun çalışmasında Modernleşme kuramlarının, moderniteyi kapitalizmle özdeşleştirerek II. Dünya Savaşı sonrasında Batı'nın yeni siyasi ve ekonomik gelişmelerin yarattığı ihtiyaçlara yönelik olarak Batılı sosyal bilimciler tarafından ortaya konulduğunu belirtir.<sup>11</sup>

10 Fredric Jameson, "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı", *Modernizm İdeolojisi*, (İstanbul: Metis Yayınevi, 1986), s. 384.

11 İsmail Coşkun, "Modernleşme Kuramı Üzerine", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 1989, cilt 3, sayı: 1, ss.289-304.

Coşkun ayrıca, çalışmasında modernleşme kuramlarının sinema ile olan ilişkisine değinirken önemli bazı kuramcıları ele alır. Örneğin Lerner'in modernleşme kuramı, Batı ve Batı-dışı toplumlarla ilgili önemli bir model oluşturmaktadır. Lerner'e göre bütün toplumlar aynı başlangıç noktası olan geleneksel toplumdaki gelişmeye başlarlar. Geleneksel toplumlar, otoriter bir yönetim yapısına sahip olmaktadır. Okuma yazma oranının artmasıyla, kitle iletişimi sayesinde siyasal ve ekonomik hayat üzerinde bir etkiye sahip olunmasıyla ve bireyselleşme sonucu seçme-seçilme haklarının elde edilmesiyle, geleneksel toplum demokratik katılımcı topluma doğru evrilir ve otoriter yönetimlerin zayıflamasına sebep olur. Böylelikle, kırsal ve kent arasındaki fark ortaya çıkar ve Lerner'in bütün toplumlar için geçerli olduğunu söylediği modernleşme modelinin küresel boyutta görüldüğü iddia edilir.<sup>12</sup> Everett Rogers'ın "Yayımla Modeli" de bir başka duruma açıklık kazandırır. Bu modele göre toplumsal değişimlerde fikirlerin önce elit kesimlerde toplandığını ve sonrasında diğer kesimlere yayıldığını vurgular.<sup>13</sup> Benzer şekilde Eisenstadt, modern Batı'daki siyasal, ekonomik ve kültürel sistemlerin öncelikle Batı-dışı'nın ayrıcalıklı elit kesimine ulaştığını ve toplumun geri kalanına buradan farklı iletişim araçlarıyla dağıldığını belirtir.<sup>14</sup> Böylelikle kitle iletişim araçlarıyla (örneğin sinemayla) Batı'dan yayılan modernite, Batı-dışı toplumun elit kesimlerine, oradan da diğer kesimlerine etki edebilmektedir. Elit kesimin temsili, filmde taşra görevini bitirip İstanbul'a giden Lale'nin öğretmeni etrafında şekillenir. Lale'nin de amacı, en kısa sürede modern olamamış ve özgürlük kısıtlayıcı yapıya sahip taşradan uzaklaşarak İstanbul'daki öğretmenin yanına sığınmaktır. Bunu gerçekleştirirken beraberinde sadece bir kardeşini

12 Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society*, (Illinois: The Free Press, 1958) aktaran İsmail Coşkun, "Modernleşme Kuramı Üzerine", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 1989, cilt 3, sayı: 1, ss.289-304.

13 Everett Mitchell Rogers, *Communication and Development: Critical Perspectives*, (Los Angeles: Sage, 1976) aktaran İsmail Coşkun, "Modernleşme Kuramı Üzerine", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 1989, cilt 3, sayı: 1, ss.289-304.

14 Samuel Noah Eisenstadt, "Modernization and Conditions of Sustained Growth", *World Politics*, 1964, cilt 16, s. 4 aktaran İsmail Coşkun, "Modernleşme Kuramı Üzerine", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 1989, cilt 3, sayı: 1, ss.289-304.

taşradan kurtarabilmiş, diğer iki kardeşini ise muhafazakâr kasabasında bırakmak zorunda kalmıştır, ortanca kız kardeşi ise ölümü tercih etmiştir. Modernleşerek özgür bir yapıya sahip olmak isteyen beş kız kardeşin gücü, kardeşlerin birbirinden ayrılması sonucu dağıtılmıştır. Beş kız kardeşin sadece ikisi ağır bedeller karşılığında kendilerini kurtarabilmiştir.

Toplumsal yapının oluşumunda etkili olan ve kızların özgürleşme sürecinin önündeki engellerin kaynağını, televizyondan ara sıra duyulan siyasetçilerin kadınlar hakkında söyledikleri sözler oluşturmaktadır. Yönetmen, siyasetçilerin televizyon ekranlarındaki reel konuşmalarını arka planda vererek, bu konuşmalar üzerinden filmin ana mesajlarının inandırıcılığını pekiştirmeye çalışmaktadır. Filmin, söz konusu çatışmaları genellemeler içerisinde vererek toplumda sürekli erkekleri egemen, kadınları ezilen bir şekilde göstermesi aslında filmin evreninin kendisine dahi inandırıcı gelmemesiyle ilintili görünmektedir. Filmin sahip olduğu toplumsal yapı ve onunla alakalı olarak gelişen olaylar hakkında bir eleştiride bulunulmaz. Filmin eleştirisi, kendisine farklı bir yorumlama imkânı bırakılmaksızın Batı-dışı muhafazakârlık olgusunun yoğun şekilde aktarıldığı izleyicide Batı-dışı hakkında “katı toplumsal yapı” kanaati oluşturmanın ötesinde, özgürlük arayışı yerine Batı-Doğu farklılıklarını ikiliklerle vurgulayıp politik bir düzleme taşımasıyla ilgilidir. Bu bağlamda kızların içinde buldukları toplumdan çok farklı birer karakter taşımaları da politik düzlemde değerlendirildiğinde anlam kazanır. *Mustang*, içinde geçtiği coğrafya belli olmadan, coğrafyaya dair birçok gerçekçi unsur taşısa da, ne bu unsurlar üzerinden bir sinema dili geliştirmekte, ne de - unsurları kendi gerçekliklerinden kopararak birer skeç gibi izleyiciye aktardığından-söz konusu gerçekliğin inandırıcılığını sağlayabilmektedir. Benzer şekilde, ancak erkeklerin ceza alabildiği bir yerde kadınların ve çocukların maça gidebilmesi durumu da, toplumdaki cinsiyet eşitsizliğini ortaya koyan somut olaylara bir örnek oluşturmaktadır.

*Mustang*, basında çıkan birçok tanıtım yazısında söylendiği üzere, ‘babaanne ve amcalarıyla yaşayan, ilk gençlik yılları dönemindeki öksüz

ve yetim beş kız kardeşin maruz kaldıkları toplumsal baskıya karşı kendi yöntemleriyle direnişlerini ve özgürlük arayışlarını masalsı bir tonla aktarmaktadır.<sup>15</sup> ‘Masalsı’ sıfatının kelime vurgusu, öznel değerlendirme ve gerçekdışı olaylar kurulumunu anlatmaktadır. Ancak filmde yaşanan olayların gerçek olduğu vurgusunun da yapıldığı düşünülürse, olayların gerçekdışı olması değil, masalsılık unsuru filmin gerçekdışı şekilde kurgulanması ile alakalıdır. Basitçe, bunca olayın artarda gerçekleşmesi mümkün olmamakla beraber, yönetmenin amacının özgürlükçü söylemlerle Batı-dışı bir toplumda yaşanan dramalara dikkat çekmek olduğu söylenebilir. Ancak bu özgürlükçü söylemin, film içerisinde izleyicileri inandırmak gibi bir gayesi bulunmadığı belirgindir. Örneğin, filmin evreni içerisine yerleştirilmiş kızların, içinde buldukları toplumsal yapıya en az izleyiciler kadar bilinçsizce yaklaşımları, bu bölgede büyümedikleri izlenimini doğurmaktadır. Benzer şekilde, Gezi Parkı Direnişi’nde benzer bir fotoğraf çekildiği için arasında bağ kurulan Delacroix’nın “Halka Yol Gösteren Özgürlük” isimli eserinin bir kartpostalı, belirli bir kültür bilgisi veya direniş esnasındaki yaşanmışlıklar ile yorumlanabilmektedir. Kartpostalın neredeyse giriş – çıkışı olmayan, içinde tamamen anaakım medya izlenilen bir eve nasıl girebildiği ve kızların kartpostalı taşrada satan bir yeri nasıl bulabildikleri de ayrıca şüpheli bir durum yaratarak filmi kendi evreninin inandırıcılığından uzaklaştırır. Durum, sinema dili ve filmin bütünlüğü açısından zengin değildir: yönetmen ‘gerçek’ olduğunu belirttiği dramatik olayların arasına özgürlükçü düşünceye sahip beş kız kardeş karakterini mantıksal çerçeve içinde değerlendirmeksizin ve filmin gerçekçiliğine dair nasıl bir etkisi olacağını düşünmeden filmin içine yerleştirmiştir. Yerleştirmenin, sinema dilinden uzak bir biçimde sadece belirli bir mesaj verme kaygısıyla gerçekleştiği söylenebilir. Bu yerleştirmenin, filmin evreni dışına çıkıldığında belirli bir bilinç ile yapıldığı iddia edilebilir ve filmin sosyolojik olarak feminist veya özgürlükçü bir okumayla irdelenmesi düşüncesinden önce, filmin yapımı, dağıtımı ve gösteriminde rol alan ekonomi politik bağlılıklarını eleştirel olarak sorguladır.

15 “Türk filmi Mustang Oscar’da ön elemeyi geçti”, *Hürriyet*, 18.12.2015, Erişim 05 Ekim 2016, <http://www.hurriyet.com.tr/turk-filmi-mustang-oscarda-on-elemeyi-gecti-40028928>



Lale ve Nur'un İstanbul hayalinin Gezi Parkı, Beyoğlu ilçesi ve civarı olmasından ötürü Batı'da bulunan ve Batı'yı simgeleyen İstanbul'un, bir özgürlükler şehri olarak genç bir kız tarafından izleyiciye yansımaları gerçekleşmektedir. Bu temsilin gerçekçiliği de benzer şekilde tartışmalıdır. İstanbul'un yoğun göçler sonucunda sahip olduğu yaklaşık 20 milyonluk nüfusu ve yaşadığı gecekondulaşma süreci ile insanların toplu halde bir yalnızlaşma yaşadığı tamamen görmezden gelinmektedir. İstanbul'un, uzaklaştıkları taşradan daha muhafazakâr ve daha tehlikeli olabileceğini Lale ve Nur'un bilmemesi, izleyicilerin de bilmediğini veya düşünemeyeceğini varsayarak özensizce hazırlanmış bir film kurgusu şeklinde değerlendirilebilir. Taşranın yapısı, filmin evreninde 'uygar olmayan' şeklinde filmde görülür. Uygur olup olmama tartışmasının sadece kentleşmenin başladığı endüstri devriminden itibaren başlamadığı, aslında tarih boyunca uygar-barbar tartışmasının Batı'ya göre hep yapıldığı bilinmektedir. Örneğin Roma İmparatorluğu esnasında kendilerine düşman olan Persler barbar olarak nitelendirilir. Aynı şekilde İslam da bir sorun olarak Batı'da ele alınır. Heredote ile başlayan Batı-dışı'nın barbar olma durumu, bir ötekileştirme politikası olarak tarih boyu sürer ve Batı düşüncesinin üstünlüğünün kabul ettirilmesinde önemli bir temel noktayı oluşturur. Bu kabul, Coşkun'a göre beraberinde Batı'ya muhtaç olduğu fikrini de beraberinde getirir.<sup>16</sup>

Batı'nın, kırsaldan kentsele uzanan modernleşme sürecinde taşranın güvensizliği ve şehrin güvenli yapısı, filmde bu bağlamda ele alınmaktadır. Taşra – kent ikiliği de, benzer şekilde politik bağlamda değerlendirildiğinde, feodal çağın ardından Almanca bir deyim olan “Stadtluft mach frei” (Kent havası özgürleştirir) ile liberal düzende de devam eden kentlerin özgürleştirici bir atmosferi olmasıyla ilişkilendirilebilir.<sup>17</sup> Palmer'a göre, şehrin duvarlarının arkasına sığınanlar, barbarlar, yağmacılar, hırsızlar vb. tehlikelere karşı güvende olmuşlardır. Lerner'in modernleşme

16 A.g.e. s.302.

17 Tom Palmer, *Realizing Freedom: Libertarian Theory, History and Practice*, (Washington: Cato Institute, 2014).

yaklaşımı ele alınarak düşünüldüğünde, kentin yüksek okuma yazma oranı, kitle iletişim araçlarına kolay erişim ve bireylerin demokratik haklarının bulunması gibi unsurlar sebebiyle modern olarak, taşranın ise feodal otoriter yönleri yüzünden modern olmayan şeklinde ayrıştırıldığı söylenebilir. Buna göre, feodal bir yapıdan kaçışın ardından özgürlüğü kent havasında alan kız kardeşler, tipik bir şekilde liberal kent – feodal taşra olarak nitelendirilebilecek iki mekân üzerinden filmdeki şarkiyatçılığın nesnesi olmaktadır.

Şarkiyatçılık düşüncesi, bu noktada tekrar düşünülmesi gereken oldukça önemli bir kavram olmaktadır. Said'e göre şarkiyatçılıktan söz etmek, yalnızca onlara özgü olmasa da, öncelikle İngilizler ile Fransızlara ait bir kültürel girişimden, bir tasarımdan söz etmektir. Şarkiyatçılık daha çok, jeopolitik bilincin araştırma metinlerine, estetik, iktisat, sosyoloji, tarih, filoloji metinlerine dağılımı olup, stratejisi gereği Batılıya görece üstünlüğünü hiç yitirmeksizin Şark'la kurabileceği bir olanaklı ilişkiler dizisi sağlayan esnek bir konum üstünlüğüne dayanmaktadır. Said, Şarkiyatçılık'ta sinema ve televizyonda bir şarklının temsilinin ya şehvet düşkünü ya da 'kana susamış bir namussuz' olarak aktarıldığını söyleyerek, tüm bu imgelerin arkasında saklı olan şeyin Batı için cihat tehdidi olduğunu belirtir.<sup>18</sup>

Filmin, politik düzlemdeki değerlendirmeler sonucunda Batı ülkelerinde övgü alması ve hatta Fransa tarafından sahiplenilerek ABD'deki 88. Akademi ödüllerine ve 73. Altın Küre ödüllerine "Yabancı Dilde En İyi Film" dalında Fransa adına katılması, Batı şarkiyatçılığının yerel düzlemde yeniden üretilmesi ile alakalıdır. Batı ve Batı-dışı arasındaki 'medeniyetler çatışması' kuramı<sup>19</sup> da modernleşme kuramları ile birlikte ele alındığında, günümüzde şarkiyatçı bakış açısını destekleyen bir enstrüman olarak değerlendirilebilir. Söz konusu çatışma, günümüzde terör saldırıları veya ulus devletlerarasındaki ekonomik tartışmalar haricinde, kültürel bağlamda

18 *A.g.e.*, 2003, s.13, 17, 21, 300.

19 Samuel Huntington, *Medeniyetler Çatışması*, (İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2005).

da sinema filmi üretimi boyutunda devam etmektedir. Böylelikle Batı-dışı kültür, modernite kuramlarının vurguladığı üzere modern normlara göre şekillenerek modern kültürü üst ve evrensel bir kültür olarak kabul edecektir.

Modern, özgürlükçü ve medeni olan Batılı kent imgesi ile geleneksel, baskıcı ve cinsiyetçi taşra imgeleri arasında anlatılan beş kızın hikâyesi, sadece şarkiyatçılık boyutuyla değerlendirildiğinde geniş bir perspektifi kapsamamaktadır. Şarkiyatçılık, günümüzde kültür endüstrisini yöneten egemen sınıf ile gelenekselliğin olumsuzlanması ve modern değerlerin üst kültür olarak kitle iletişim araçları aracılığıyla benimsetilmesi sayesinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, kültür endüstrilerinin sahiplik ilişkilerini incelemek suretiyle şarkiyatçı yaklaşım ile ekonomi politik arasında doğrudan bir bağ oluşturulabilir. Batı'nın modern değerlerinin yeniden oluşturulup çağa uygun biçimde kitlelere kabul ettirilmesi, süreklilik gerektirdiğinden uzun süreli bir algı yaratım sürecine ve dolayısıyla bu süreci finanse edecek düzenli bir sermayeye ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda şarkiyatçılıktan kültür emperyalizmine, geniş bir makro bakış açısı ve kavramsal çerçeve ile tüm süreci ele almak, kapsayıcı bir açıklama ortaya çıkaracaktır. Örneğin, filmin inandırıcı olmaması hakkında değinilen noktalar bu bağlamda sadece dramatik yapının hatalı bir üretimi olarak değil, Batı ve Doğu algısını oluşturan ve yeniden oluşturan sürecin bir yönetmen aracılığı ile yeniden başlayarak, film yapım fonlarından ve film festivallerinden başarılı bulunup ödüllendirilmesiyle sonuçlanan detaylı bir kültür emperyalizmi yaratımı olduğu söylenebilir. Ayrıca, Batılı bakışın oluşmasını sağlayan kültür ürünleri arasında sayılabilecek "Mustang" filmi, her ne kadar bir kitle kültürü üreten bir sistem içinden geçse de, söz konusu sürecin başlaması sistem tarafından değil, yönetmenin bireysel yaratım süreciyle olmaktadır. Dolayısıyla süreci başlatan bu bireylerin yaklaşımları da, süreci anlamak üzere çözümlenmesi gereken önemli bir detay olarak yer almaktadır.

Batı ile Batı-dışı arasındaki çatışmanın kültürel boyutu, Gramsci'nin tabiriyle bir 'kültürel hegemonya'ya ve Gramsci'nin tabiriyle 'organik aydın'ların<sup>20</sup> oluşumuna sebebiyet vermektedir. Kültürel hegemonya, sınıflı toplumlarda baskın sınıfın diğer sınıflara kendi kültürlerini uzlaşma yolu olarak dayattığı üstünlük biçimi olarak bilinmesine rağmen, uluslararası boyutta makro olarak ele alındığında bu hegemonyanın modernitenin geleneksel olan kültürlere yönelik dayatması şeklinde düşünülebilir. Kültürel hegemonyanın teorisini oluşturan modernleşme kuramları, kültürel emperyalizm için bir zemin oluşturmakla beraber, ekonomik gücüyle de 'organik aydın'ların oluşumunda dolaylı ama büyük bir rol oynar. Batı etkisiyle gelişen organik aydınlar, modernleşme kuramlarına destek olacak bir şekilde özellikle kitle iletişim araçlarıyla topluma üst bir kültürün nasıl olması gerektiğini vurgularken, içinde buldukları Batı-dışı toplumda 'kültürel yabancılaşma'ya neden olmaktadır. Söz konusu vurguyu yapan organik aydınlar, kendi toplumlarında yabancılaşmalarından ötürü maddi yönden destek bulmakta güçlük çekerler. Bu durum, organik aydınların Batı'dan teşvik, burs, hibe, destek, ödül vb. adı altında finansal katkı bulmasını zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla kültürel emperyalizm ve ekonomi politik, küresel boyutta birbirleriyle ilintilidir ve birbirinden ayrı olarak ele alınması eksik değerlendirme yaratabilmektedir. Bu çalışmada kültürel emperyalizmin nesnesi olarak değerlendirilen sinema filmleri de bir istisna oluşturmaz. Dolayısıyla *Mustang*'in Avrupa Konseyi'nin Sinema destek fonu olan Eurimages'dan çekim desteği alması, film festivallerinde gösterilmesi, film market ağlarında satışı sayesinde diğer ülkelerde gösterim hakkı elde etmesi ve ABD'de 'Oscar' adayı olarak anaakım popüler kültür içinde yer alması sonucu ekonomik bir gelire sahip olması, ekonomi politığının de incelenmesi gerekliliğini beraberinde getirmektedir.

### **Sarkiyatçı Yaklaşımın Ekonomi Politığı**

*Mustang* filminin maddi destekçileri Kinology, Canal+, Ciné+, ZDF/Arte, Eurimages, Centre National de la Cinématographie, Filmförderungsanstalt,

20 Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri*. Çev. Adnan Cemgil, (İstanbul: Belge Yayınları 1986).

Film und Medienstiftung NRW, Eurimages, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Doha Film Institute (QA) filmin jeneriğinde görülmektedir. Filmin ortak yapımcıları CG Cinéma (Fransa), Vistamar Filmproduktion (Almanya), Uhland Film (Almanya), BAM Film (Türkiye) şirketleridir. Dağıtımıcılar ise Ad Vitam (Fransa), Cinéart (Belçika), A Contracorriente Films (İspanya) ve Mozinet (Macaristan) şirketleri olarak künyede yer alırlar. Dağıtımıcı şirketlerin ülkelerinde film sinema salonlarında gösterime girmiştir. Filmin ABD dağıtıcısı Cohen Media Group, Türkiye dağıtıcısı ise M3 Film şirkettir. Film, Eurimages ve Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Sinema Müdürlüğü'nden maddi destek almıştır. Avrupa Konseyi'nin film yapım, dağıtım ve gösterim desteği veren fonu Eurimages, Fransa-Almanya-Katar-Türkiye ortak yapımı olan *Mustang* filmine 2014 yılında aldığı kararla 180 bin Euro yapım desteğinde bulunmuştur.<sup>21</sup> Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Destekleme Kurulu ise 2014/1 sayılı karar ile Deniz Gamze Ergüven'in yönetmenliğini yaptığı *Mustang* filmini 300 bin TL ile doğrudan ve geri ödemeli olarak desteklemiştir.<sup>22</sup>

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın, "Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik" içerisinde bulunan bazı maddelere göre *Mustang* filminin 'geri ödemeli' koşulunun nasıl değişebileceği, yakından incelendiğinde görülebilmektedir. Yönetmeliğin, "Geri Ödemeler" başlığı altında 20. maddesinin b bendinde aşağıdaki ifade görülür:

*"Filmin, yapım giderlerini karşılayacak miktarda gelir elde edememesi halinde, film yapımcısının başvurusu üzerine yeminli mali müşavir raporunun incelenerek talebin yerinde görülmesi durumunda geri ödemeli destekler Bakanlıkça geri ödemesiz sayılır."*

21 Eurimages, "Eurimages - co-production history" *Council of Europe*, 31.12.2014, Erişim 05 Ekim 2016, [https://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/2014coproductions\\_EN.asp](https://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/2014coproductions_EN.asp)

22 Sinema Destekleme Kurulu, "2014 Yılı'nın İlk Sinema Destekleme Kurul Kararı Açıklandı" *Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği*, 24.02.2014, Erişim 05 Ekim 2016 [http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2014/05/sinema\\_destekleme\\_kurulu\\_2014-1.pdf](http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2014/05/sinema_destekleme_kurulu_2014-1.pdf)

## Can DİKER

Bu ifade, 17. maddenin A fıkrasının f bendiyle bütünleşerek anlam kazanır:

*“[...]Ancak Bakanlıkça geri ödemesiz sayılması yönünde karar alınan filmlerin gösterime girdiği tarihten itibaren iki yıl içinde Destekleme Kurulunca belirlenen uluslararası festivallere davet edilen veya bunlardan birinde ödül kazanan filmlerin yapımcuları ile geri ödemesiz sayılan miktarı yasal faizi ile birlikte Bakanlığa geri ödeyen yapımcılar için bu üç yıllık süreye ilişkin hüküm uygulanmaz.”<sup>23</sup>*

Yönetmelikte geçen “Destekleme kurulunca belirlenen uluslararası festivaller” değişkeni, bu noktada oldukça önem taşımaktadır. Nisan 2012’de alınan karara göre, “Resmi bölümlerinden birine davet edilmenin yeterli olduğu yarışmalı büyük festivaller” altında Cannes Film Festivali bulunmaktadır.<sup>24</sup> *Mustang* filminin, Cannes Film Festivali’ndeki yan bölümlerden biri olan “*Quinzaine des Realisateurs*” bölümüne katılması<sup>25</sup> ve “*Label Europe Cinemas*” ödülünü alması<sup>26</sup> sonucu Avrupa Sinemaları Ağı tarafından gösterim desteğine lâyık görülmesiyle, Kültür Bakanlığı’nın istediği koşul da karşılanmıştır. Böylelikle, gişeden elde ettiği 274.904 TL’lik hasılat<sup>27</sup> kendisine verilen 300 bin TL’lik desteği karşılayamayıp ‘zararda’ gözükten *Mustang*’ın, Cannes Film Festivali’ne katılıp ödüllendirildiği için kendisine verilen desteği geri ödeme yükümlülüğü de yönetmelik gereği ortadan kalkmıştır.

23 “Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik”, *Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu Başkanlığı*, 13.11.2004, Erişim 05.10.2016, <http://teftis.kulturizm.gov.tr/TR,14498/sinema-filmlerinin-desteklenmesi-hakkinda-yonetmelik.html>

24 «Sinema Destekleme Kurulu’nun 2012/1 sayılı kararı.» Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (SE-YAP), 17-18 Nisan 2012, Erişim 05.10.2016, [http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2012/04/Sinema\\_Destekleme\\_Kurulu\\_2012-1.pdf](http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2012/04/Sinema_Destekleme_Kurulu_2012-1.pdf)

25 La Quinzaine des Realisateurs, “Mustang”, 25.05.2015, Erişim 05.10.2016 [http://www.quinzaine-realisateurs.com/qz\\_film/mustang/](http://www.quinzaine-realisateurs.com/qz_film/mustang/)

26 Europa Cinemas, “Deniz Gamze Ergüven’s MUSTANG wins Europa Cinemas Cannes Label”, 22.05.2015, Erişim 05.10.2016 <http://www.europa-cinemas.org/en/News/Activities/Deniz-Gamze-Ergueven-s-MUSTANG-wins-Europa-Cinemas-Cannes-Label>

27 Box Office Türkiye, “Mustang”, Box Office Türkiye, 24.02.2016, Erişim 05.10.2016 <http://boxofficeturkiye.com/film/mustang-2012921>

Habertürk gazetesinin 3 Şubat 2011 tarihli haberinde, bu durumun aslında uzun süreden beri bu şekilde ilerlediği ve zaman zaman tartışmalara yol açtığı görülmektedir. Haberi yazan Bülent Ceylan'a göre, bakanlığın 40 milyon TL'lik geri ödemeli desteklerinin “zarar etti” denilerek ödenmemesi, bu durumun yolsuzluk olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır. Söz konusu yolsuzluğun, bazı filmler için film şirketlerinin yüksek miktar harcama faturası keserek, bazılarında ‘bakan oluru ile geri ödemesize dönüştüğü’ notu ile gerçekleştiği iddia edilmektedir.<sup>28</sup> Bakanlık ise söz konusu haber üzerine bir açıklama yaparak, ‘rakamların gerçeği yansıtmadığını, yönetmeliğe göre ilgili koşul sağlandığı takdirde geri ödemeli bir filmin geri ödemesiz hale gelmesinde bir sorun bulunmayacağını’ belirtmiştir.<sup>29</sup>

Bakanlığın ifadesine göre her sene destek verilen filmlerden bazıları, seçilmiş Batılı film festivallerinde yer alarak, ülke tanıtım faaliyeti içerisinde yer aldığından dolayı devletin bütçesinde eksiklik yaratmakta ve bu durum da kamuoyunda zaman zaman tartışma konusu haline gelmektedir. Ancak, bakanlığın uzun metrajlı kurgu film kategorisinde geri ödeme koşulunu muaf saydığı festivaller sadece Batı odaklı festivaller değildir. Aralarında Hindistan, Şangay, Mar Der Plata, Varşova Uluslararası Film Festivalleri gibi Batı-dışı sayılabilecek ülkelerin uluslararası film festivalleri de bulunmaktadır. Ayrıca, ulusal kategoride Antalya Altın Portakal, İstanbul Uluslararası, Ankara Uluslararası, Adana Altın Koza Film Festivallerinde En İyi Film veya En İyi Yönetmen ödülü alınması da gerekli muafiyet için yeterli koşulu sağlamaktadır. Ancak “Mustang”ın Fransa'nın ulusal kategorideki filmi olarak ABD'deki Akademi Ödülleri'nde kabul görmesinden dolayı ve Türkiye'de ise yönetmenin bakanlığa kredi geri ödemesi konusundaki muafiyet hakkının, filmin Cannes Film Festivali çerçevesinde gösterilmesi sebebiyle doğmasından ötürü, filmin ekonomi politik bağlamda Batı'ya ve özellikle Fransa'ya yakınlığının incelenmesi önem kazanmaktadır.

28 “40 milyon uçtu!” *HaberTürk*, 03.02.2011, Erişim 05.10.2016 <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/597682-40-milyon-uctu>

29 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. «Bakanlık'tan, “40 milyon uçtu” açıklaması...» *Turizm Aktüel*. 04.02.2011. <http://www.turizmaktuel.com/haber/bakanlik-tan-40-milyon-uctu-aciklamasi>

Milliyet gazetesinin 17 Ocak 2016 tarihli “Olayların İçinden” köşesinin yazarı Güngör Uras, “Mustang’in Hikâyesi” başlıklı yazısında filmin bütçesi 1,3 milyon Euro iken harcamalarla 1,5 milyon Euro’ya çıktığını, filmin “Türk filmi” olarak uluslararası markette pazarlandığını belirtmektedir. Uras ayrıca, *Mustang*’in nasıl Fransa’nın Oscar adayı olduğundan da bahseder: Türkiye’nin 2015 yılı için Kaan Müjdeci’nin “Sivas” filmini aday göstermesinin ardından, Fransız yapımcısının önerisiyle *Mustang*, Fransa’da önce aday adayı, sonra da Fransız seçici kurulu tarafından aday olarak belirlenir. *Mustang*, hem 88. Akademi Ödüllerinde hem de 73. Altın Küre ödülleri son beş film arasına kalmıştır.<sup>30</sup>

Fransa’da, “*Académie française*” (Fransız Akademisi) kurumu, 1635 yılından beri Fransız dilini ve edebiyatını koruma ve geliştirme amaçlı olarak faaliyet göstermektedir.<sup>31</sup> Kültürel açıdan dil ve edebiyat konusuna oldukça önem veren Fransa, ulus devlet olarak kendi dili Fransızca’yı koruması altına alarak, uluslararası arenada kültürel veya politik etkinlik fark etmeksizin kendi ülkesini mümkün olduğunca Fransızca ile temsil etmektedir. Bu noktada politik tutarsızlık bakımından akla gelen ilk soru, Fransa’nın, tüm dünyanın yakından takip ettiği uluslararası film yarışmalarına neden anadili Türkçe olan bir film ile katıldığına dairdir. Söz konusu seçim eğer bir ‘rastlantı’ değilse, durumu ‘politik tutarsızlık’ olarak nitelemek derinliksiz bir analiz olacaktır. Fransa’nın, kendi kültürel değerlerini üstün göstermek kaidesiyle örnekleyen, Batı-dışı’nın olumsuzluklarını kendi değerlerinin tam zıttı olarak kabullenen bir filmi uluslararası arenada kendisini temsilen kullanmasının, Fransa’nın ‘dışarıdan’ bir gözle sahip olduğu Batılı değerlerin üstünlüğünün vurgulanması ihtiyacından kaynaklandığı iddia edilebilir.

30 Güngör Uras, “Mustang’in Hikâyesi”, Milliyet Gazetesi, 17.01.2016, Erişim 05.10.2016 <http://www.milliyet.com.tr/mustang-in-hikayesi/ekonomi/ydetay/2179996/default.htm>.

31 Ayhan Hakan, “Dünyada ve Türkiye’de Akademilerin Tarihçesi ve Bugünkü Durumu”, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1982, s. 221-238.



Britton'a göre Fransa'daki Charlie Hebdo ve Paris saldırıları ardından İslamofobi'yi yaygınlaştıran ve kendinden olmayanlara, özellikle bu bağlamda Müslümanlara karşı bir nefret suçu işlendiği söylenebilir.<sup>32</sup> Dolayısıyla Fransa şarkiyatçılık ile ikili düzlem içerisinde ben ve öteki arasındaki ayrımı gerek kültürel gerek politik metinlerle yeniden keşfetme ihtiyacı içindedir. Bu noktada Fransa'nın, Batılı değerlerin aydınlanmacı ve örnek alınan olduğunu kanıtlamaya yönelik kültürel ürünlere uluslararası düzlemde ihtiyacı olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda, kültür emperyalizmi kavramı kritik bir konumda bulunmaktadır. Doğu'nun Batı tarafından kültürel ürünler üzerinden şekillendirilmesi, politik bir amaç olup tarafsızlık iddiası ile küresel boyutta gerçekleşebilmektedir. Film açısından, Delacroix'nın eseri Fransa için önemlidir, Fransız değerlerinin Türkiye'deki küçük bir yansımasının aslında bir direniş hikâyesindeki haklılığının altını çizmektedir. Özgürlüğünü kazanmak isteyen kızlar için kartpostalın simgesel anlamı, sadece kızlar için değil, kültürlerarası düzlemde Fransa'nın değerlerinin yeniden hatırlatılması fikrini taşımaktadır. Filmde Delacroix simgeselliği üzerinden Fransa özgürlükçülük ve ilerlilikle özdeşleştirilmektedir. Fransa'nın *Mustang* filmini sahiplenmesi bu bağlamda şaşırtıcı olmamakla beraber, daha önce de vurgulandığı üzere *Mustang* filmini sadece kültürel bir ürün olarak değerlendirmek eksik olacaktır.

Siyasi olarak, ülkenin terör saldırılarıyla sarsıldığı bir dönemde Fransa Ulusal Meclisi'nden geçen bir kararla terör suçlusu olarak nitelendirilen kişilerin vatandaşlıktan çıkarılmasının mümkün hale getirilmesi, özgürlük değerleri açısından tartışma yaratmıştır. Başta Uluslararası Af Örgütü olmak üzere birçok insan hakları örgütü ve savunucusu tarafından eleştirilen Fransa, aynı zamanda hükümete dört ay boyunca ülkeyi olağanüstü hal içinde tutma yetkisi tanımıştır. Siyasi konjonktürün Fransa için aleyhte geliştiği bir dönemde, kültürel olarak Fransa'nın kendi kendisini değil, 'öteki' olanların Fransa'yı olumlaması daha büyük bir önem kazanmıştır. Bu

32 Joanne Britton, "Muslims, Racism and Violence After the Paris Attacks", *Sociological Research Online*, 2015 sayı: 20, cilt 3.

bağlamda *Mustang* filminin de, politik açıdan tutarlı bir biçimde ABD’deki film yarışmalarında Fransa’yı temsil ederek, şarkiyatçılık üzerinden kendisine mâl ettiği Batılı sayılan değerlerin ne denli önemli ve üstün olduğunu vurguladığı iddia edilebilir. İç evreninde Fransız kültürünün ve özgürlüğün öteki olarak kaldığı, bizzat yönetmenin ifadesiyle Türkiye’nin ‘sahip çıkmadığı’<sup>33</sup> filme Fransa’nın sahip çıkması, bütün bu tablo içinde Fransa’nın kendi öz değerlerine sahip çıkması kadar doğal görünür.

Yönetmeniyle yapılan röportajlardan da filmin politik duruşu belirginleştirilebilir. Filmin evrensel bir dile sahip olduğunu anlatan Ergüven, yerel izleyicilerin ‘Roma’da Tatil’ filmine benzer bir şekilde mükemmelliği anlatan film istediğini ancak bunun gerçekçi olmadığını belirtir. Türkiye’deki insanların kendisini ötekileştirdiğini söyleyerek, ‘neden Fransızca olmayan bir filmin aday olduğu’ sorusuna, ‘daha Cannes’a gitmeden Fransa Kültür Bakanlığı çok benimsedi ve hep kucakladı filmi’ yanıtını vermiştir.<sup>34</sup> Bir başka röportajda, Ergüven ‘ötekileştirildiğini’ yine vurgulayarak, *Mustang*’ın yapım sürecini anlatmıştır. Türk olarak Ankara’da, yönetmen olarak Fransa’da doğduğunu belirterek, ‘Türkiye’ye kalsa bu film olmazdı’ iddiasını ortaya koymuştur. Türk bir yapımcının Cannes’da kendisine yönelik olarak dile getirdiği ‘Siz Türk değilsiniz ki’ ifadesini garipsediğini belirten Ergüven, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın filme mali desteğini de 60 bin Euro olarak belirtmiştir. Aynı röportajda, Türkiye’de kendisinin ırkçılığa varan derecede ötekileştirildiğini belirterek, sosyal medya üzerinden saldırılara maruz kaldığını ifade etmiş, süper kahraman filmleri gibi, ‘masal gibi’ hikâyesi olan *Mustang*’ın neden yadırgandığını sorgulamıştır.<sup>35</sup> Bir diğer röportajda ise, ‘Türkiye’den çıkınca üzerinden yük kalkmış gibi hissettiğini’ ve ‘Türkiye’de iş yapmaktan vazgeçtiğini’ aktarmıştır.<sup>36</sup>

33 Deniz Gamze Ergüven, Röportaj yapan: Merve Genç, “Mustang’in yönetmeni: Türkiye’de birazcık daha sahiplenilmeyi umardım” *Radikal Gazetesi*, 03.11.2015b.

34 *A.g.m.*

35 Deniz Gamze Ergüven, Röportaj yapan: Can Kamiloğlu, “Oscar Adayı Türk Yönetmen: ‘Ötekileştirildim’” *Amerika’nın Sesi*, 02.12.2015a

36 Deniz Gamze Ergüven, Röportaj yapan: Zeynep Şentürk, “Deniz Gamze Ergüven: Türkiye’yi Yönetenlere Göre Kadınsanız Erkek Gördüğünüz Zaman Utanarak Yere Bakmanız Gerekıyor”, <http://www.filmloverss.com/deniz-gamze-erguven-turkiye-yi-yonetenlere-gore-kadinsanız-erkek-gordugunuz-zaman-utanarak-yere-bakmanız-gerekiyor>, 16.05.2016.

Şarkiyatçılığın, tam da bu ideolojik örüntünün nesnesi olarak kurgulanmış coğrafyaya ait bir kimse tarafından yapılması, günümüzde bu düşüncenin sadece Batı tarafından değil, Batı-dışı seçkinler tarafından da benimsenip uygulamaya geçirildiğini göstermektedir. Todaro, bağımlılık teorisini tartışırken, uluslararası egemenlik ve bağımlılıkta görülen özellikler arasında, kendi ülkesi yerine dış dünyaya ekonomik ve ideolojik bağlılığı olan elitlerin yaratılması hususundan bahsetmektedir.<sup>37</sup> Modernleşme ile şarkiyatçılık arasındaki kesişim noktasında, modernleşme sürecini evrensellik sağlamak adına Batı-dışı toplumlara yaymak için kullanılan “taşıyıcı kişiler” bulunmaktadır. Bu kişiler, Batı-dışı toplumların elit, entelektüel kişilerinden oluşmaktadır. Bu taşıyıcı elitler, Batının yarattığı üstünlük algısını ilk kabul eden kişilerdir. Çifçi'ye göre modernleşen (veya modernleştirilen) toplumlar, II. Dünya Savaşı'nın ardından artan milliyetçilik ve ulus devletlerin ilanından sonra sömürgecilikten post sömürgecilğe, şarkiyatçılıktan oto şarkiyatçılığa doğru Batı etkisinde kültürel emperyalist politikaların nesnesi olmaktadır.<sup>38</sup> Ancak Öztürk'ün kapsamlı çalışmasında da vurgulandığı üzere, Türkiye için bu iddia pek geçerli değildir, keza öncesinde Osmanlı'nın Batı'nın sömürgesi altına giren bir devlet olduğu söylenemez ve tam sömürgeleştirilmiş bir devlet olarak kabul edilmez. Ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra, ‘seçmeci’ bir Batılılaşma ile kültürel yapı bozulmadan pozitivist bilimler başta olmak üzere Batı'nın gelişmiş düzeyine erişebilmek amaçlanmıştır. Modernleşme kuramlarının, böylesine seçmeci bir yaklaşıma izin vermediği, koşulsuz bir Batılılaşma şartını öne sürdüğü iddia edilebilir. Ancak Cumhuriyet döneminde kültürün korunması politikaları ile bir savunu gerçekleştirilmeye çalışılsa da, çeşitli Batılı dil ve anlatı şekillerine dair izlekler Muhsin Ertuğrul'un aldığı eğitimden ötürü eserlerinde görülür.<sup>39</sup> Bu düşünce de Batı-dışı bir toplumdaki elitlerin, aldıkları kültürel eğitimin Batılı olması

37 Michael Todaro, aktaran İrfan Erdoğan, Kapitalizm Kalkınma Postmodernizm ve İletişim. (Ankara: Erk Yayınları, 2000), s. 155-156.

38 Yusuf Çifçi, Self Oryantalizm ve Türkiye'de Kürtler, (Ankara: Orient Yayınları, 2013).

39 Serdar Öztürk, “‘Kültür Emperyalizmi’ ve ‘Modernleşme’ Kuramları Açısından Türkiye’de Sinema Üzerine notlar (1896-1939),” kebikeç, 2009, sayı: 27 s. 157-182.

ve küresel boyutta Batı'ya yönelen bir kültürel eğilim bulunması sebebiyle Batı değerlerini yeniden üreten ve normlaştıran bir pozisyona gelmelerine istemli ya da istemsiz bir şekilde sebebiyet verebilmektedir. Dolayısıyla, Batı'nın değerlerini benimseyen taşıyıcı elitler kendi değerlerinin daha aşağı olduğunu kabul ederek, kendi toplumlarında Batı merkezci yönde politikalar uygulamaya başladıkları anda hegemonya doğmaktadır. Modernleşme kuramının kurguladığı ve dayattığı gelenekselden moderne çizgiselliğinde “geri kalmış” konumuna yerleştirilen kendi ülkelerine Batı uygarlığının değerleri olarak sunulanları taşıyarak, Batı'nın da desteğiyle birer kanaat önderi olarak sivrildikleri kendi toplumlarını etkilemeye çalışmaktadırlar.

Taşıyıcı elitler, Pratt'e göre bir “temas bölgesi” içerisinde şekillenmektedirler.<sup>40</sup> Temas bölgelerinin artışı Batı ile Batı-dışı arasında Gramsci'nin öngördüğü ‘tarihsel blok’<sup>41</sup> kavramını oluşturacak ve Batı-dışı ülkeler modernleşme kuramlarının da öngördüğü biçimde ‘üstyapısal’ olarak modern devrimler gerçekleştirecektir. Böylelikle Batılı değerleri benimsemiş, bu düşünce şeklini kişisel felsefesinde ve yaptığı işlerde göstermek isteyen, ancak aslında tam olarak Batılı olamayan entelektüeller ortaya çıkacaktır. Gramsci'nin söylemiyle bu entelektüeller ‘organik aydınlar’ olarak nitelendirilir ve belirli bir sınıfın çıkarlarını savunmaktadırlar. Bu durumda oto şarkiyatçılık “Organik Bunalım” teorisinin bir kademesi olarak kabul edilebilir.<sup>42</sup> Oto şarkiyatçı düşüncenin etkin hale gelmesinde ve topluma yayılmasında rol alan kişiler, ‘taşıyıcı elitler’, ‘hâkim öz’, ‘temas halindeki entelektüeller’ şeklinde kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır. Bu kişiler için akademik literatürde bilinen ve bu çalışmanın kavramsal çerçevesine uygun temel bir adlandırma da “Uygunlaştırılmış Öteki”dir.

Uygunlaştırılmış Öteki (*Inappropriate Other*), Trinh T. Minh-ha'nın 1980'lerin sonunda ortaya koyduğu bir kavramdır.<sup>43</sup> Kavrama göre,

40 Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone” *Profession*, 1991, s. 33-40.

41 *A.g.e.*, s. 137, 366.

42 *A.g.e.*, s. 20-21.

43 Trinh Thi Minh-ha, “Outside In Inside Out”, *Questions of Third Cinema* içinde, ed. Jim Pines ve Paul Willemsen, 133-149. (Londra: BFI Publishing, 1989), s. 146.

Batı'nın kendisini teleolojik olarak en nihai veya insanlığın geldiği en üst nokta olarak görmesinin yanı sıra Batı-dışı öznenin kendisinin aslında bu duruma dâhil olmadığını fark edip “öteki” kimliğini benimsemesi durumu gerçekleşmektedir. Böylelikle Batı toplumuna ait olmayan bir birey, Batı'nın kendi “öteki” kimliğini hangi koşullarla benimseyebileceğine dair bilinci ya da bilinçsiz bir fikri bulunabilir. Batı-dışı özne, Batılı bir düşünce yapısının sorabileceği muhtemel soruları ve cevapları önceden kestirmek zorunda olup, kendisini buna göre yönlendirmekte ve böylelikle Batı ile olan diyalogu olumlu yönde geliştirebilmektedir. Trinh T. Minh-ha, Batı etkisine maruz kalıp değişen bu bireyler için “*not quite the same, not quite the other*” (ne aynı kişi, ne de öteki kişi) diyerek kendi kültürüne yabancılaştığını, Batı normlarında düşünmeye başladığını ancak halen kendi kültürüyle geçmişten gelen bir bağı bulunduğunu vurgulamakta ve kendi toplumundaki insanlara karşı söylemlerinin ‘senin gibiyim’ ile ‘senden farklıyım’ arasında gidip gelmekte olduğunu ifade etmektedir.<sup>44</sup>

‘Mustang’ filmindeki cinsellik vurgusu, Türklük olgusuna dair detaylar ve Batı-dışı toplumun otantik atmosferi, Said’in de çalışmasında vurguladığı başka bir incelemeyle ilişkilendirilebilir. Steven Marcus, 19. yüzyıl İngiltere’indeki cinsel arzuyu eleştirel olarak irdeleyen, cinselliğin o dönemde ötekileştirip alt kültüre yönelik olduğunu ortaya çıkaran çalışmasında, 1828 tarihli “Şehvet Düşkünü Türk” isimli bir İngiliz pornografisini de inceler. Keskin bir şarkiyatçılık barındıran pornografinin hikâyesinde Cezayir Dayısı Ali’ye, Emily Barlow isimli bir İngiliz kadını korsanlar tarafından hediye edilir. Tecavüze uğrayan Emily, bekâretini kaybeder ancak durumdan şikâyetçi olmaz ve Ali’nin haremine katılır. Kardeşine mektup yazarak durumunu anlatır. Kardeşi Sylvia Carey ise bu durumu içinde yaşadığı ahlaki normlara göre iğrenç bulduğunu mektupla kardeşine iletir. Mektuptan haberi olan Ali, Fransız bir doktor kılıfına girerek Sylvia’yı kaçıtır ve kendisiyle evlenmesi vaadiyle kandırarak ilişkiye girer. Kız kardeşlerin bu durumdan herhangi bir şikâyeti olmaz.

44 A.g.e. s. 218.

## Can DİKER

Ali'nin ters ilişki saplantısı sıkça belirtilir. Bu saplantısı bir Yunan kadın tarafından hadım edilmesine sebep olur. Sadist, hedonist ve sodomist ilişkilerin yaşandığı pornografide, dönemin İngiltere'sinin sapkın olarak gördüğü her türlü cinsel davranış Şark'a atfedilir.<sup>45</sup>

1968 yılında bu hikâye sinemaya uyarlanarak şarkiyatçı bakış açısını görsellikle donatmıştır. Filmin fragmanında söylenen sözler ise, ırkçı boyutta açık şarkiyatçılık örneğidir:

*“Dizginleri olmayan, medeniyetten uzak Barbar Türkler; kırılğan fakat gururlu kurbanlarını soyduklarında ve onları akıl almaz pozisyonlara soktuklarında dehşete kapılacaksınız... Ahlâklarını boş yere korumaya çalışan masumların el değmemiş beyaz bedenleri vahşi, kâfir işkencelere maruz kaldıkça acıyla kıvrınacaksınız ve bu katil paganlarla karşılaştığınızda korkuya kapılacaksınız.”*<sup>46</sup>

Hem kitapta hem filmde kadınlar, kendisine acı çektirdikçe “Mahomet” olarak telaffuz ettikleri Hz. Muhammed’e şükrederler ve böylelikle İslam dini de barbarlıkla özdeşleştirilir. Filmde, orijinal metinden farklı olarak hadım edilmesinin ardından Ali, cariyelerine “ben de artık sizden biriyim” demektedir. Bu ifadelerle Şark'a dair cinsiyetler arası ilişkiler ve rollerin ana akım sinema tarafından nasıl şekillendirildiği açısından bir örnek oluşturabilir. Pornografinin ismi hariç hiçbir yerinde Türk bulunmaması ise düşündürücü bir detay olarak dikkat çeker: Şarkiyatçılık sayesinde Türk, Cezayirli, Arap– yani Yakın Şark'a veya günümüzdeki küresel söylemiyle Orta Doğu'ya ait olan her etnik köken hakkındaki düşünceler tek bir potada –yani ‘Şark’ potasında– eritilerek genel bir yargı oluşturulur.

Şarkiyatçılığın 21. yüzyılda yeniden üretimi, bu bağlamda *Mustang* filmi örneğinde önem kazanır. Türkiye'nin bir köşesinde, modern İstanbul'un şehir hayatından 1000 km uzakta olduğunu bildiğimiz ücra bir kasabada yaşananlar izleyicilere Şark hakkında genel bir fikir vermektedir. Namusla

45 Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth*, (London: Weidenfeld and Nicolson, 1966).

46 “*The Lustful Turk*”, (Yönetmen: Byron Mabe, 1968).

özdeşleştirilen cinselliğin erkeklerin koruması ve tehdidi altında olduğu gösterilirken, bekâretin bir kadının hayatından dahi üstün tutulduğu bir ortamda filmin evreninde uyumsuzluk gösteren beş kız kardeşin direnişi, içinde buldukları toplumsal yapıya göre gerçek olamayacağı için 'masalsı' kalmaktadır. Filmin esas gerçekliğini, zulümden kaçmayı başaramayan, direnemeyen, tecavüze uğrayan ve pasif konumda kalmanın ezilmişliği ile var olmayı kabullenen kadınların, bu düzeni kabul etmeyen genç kızları büyük bir çaba içinde cinsiyetçi söylemlerle bulunulan 'barbar' ortama adapte etme düşüncesi oluşturmaktadır. 'Yükümlülüğü' gerçekleştirebilecek bir 'Beyaz Adam'ın da mevcut olmamasından dolayı, kızların kendi başlarına mücadeleleri Batılı bakış açısıyla ilgi çekici olmaktadır. Şarkiyatçı yaklaşımı bu denli yüksek olan, toplumu cinsiyetçilik, tecavüz, ensest gibi sapkınlıklarla tanımlayan filmin ekonomik olarak Batılı fonlardan destek ve Batılı film festivallerinde ödül alması, uluslararası film gösterim ayında kendine yer bulması, ekonomi politik açıdan kendi içinde tutarlı bir mantık barındırmaktadır. Türkiye'de kendisine mali destek veren Kültür ve Turizm Bakanlığı'na karşı ise, gerekli maddi başarıyı elde edemediğinden pek fazla sorumluluğu bulunmamaktadır. Üstelik yönetmelikteki tartışmalı maddeler sayesinde hem Türkiye'deki gişe hasılatı hem de bakanlığın verdiği maddi destek filmin bütçesi içinde kalmıştır.

## Sonuç

Bir kültür endüstrisi olarak sinema sanatı, yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinde kendisini var edebilmesi için günümüz düzeninde sermayeye ihtiyaç duymaktadır. Sermaye, genelde Batılı fonlarda belirli bir düzen içerisinde, karşılıklı ya da karşılıksız olarak Batı normlarına uygun kriterleri taşıyan filmlere veya projelere sağlanabilmektedir. Türkiye'de ise Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteği kısıtlı, bürokratik ve hukuki açıdan sorunlu olup, ulus devletin kültürel politikası açısından çeşitli çelişkiler barındırabilmektedir. Böylelikle sistemin daha düzgün işlediği Batı'ya doğru yönelen yönetmenler, Batılı kültür anlayışına göre düşünme pratiklerini kazanmaya başlamakta ve ilgili fonlardan veya festivallerden hibe, fon, ödül

vb. kazanmak için şarkiyatçı bir bakış açısı kazanmaktadırlar. Böylelikle, ‘Mustang’ filminin inandırıcılığının eksikliği gibi unsurlar, yanlış bilinç oluşumu yaratabilmekte, şarkiyatçılığı destekleyen yapısı ile Batılı film festivallerinde ödüle veya en azından gösterime layık görülebilmektedir. Bu durum, ekonomi politik ile şarkiyatçılık düşüncelerinin birlikte ele alınmasını gerektirir.

Ulus devlet boyutunda en gelişmiş sinema sektörlerinden birisine sahip olan, sinemanın mucidi konumundaki ülke Fransa’nın sinemaya verdiği önem, kendi anadilini koruması kadar önem taşımaktadır. Fransa’daki film fonlarının –‘Mustang’ filminin yararlandıkları da– kendi film yapımcılarına kimi zaman karşılıksız, kimi zaman da televizyon yayını gösterimi karşılığı yaptığı yardımlar, ülkedeki sinema endüstrisinin sistematik bir yapıya sahip olmasıyla alakalıdır. Türkiye’de ise film üretim süreçlerinin bir endüstri haline gelememesi, film üretmek isteyen bireyleri ekonomik olarak zorlamakta olup, farklı arayışlara itmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın kendilerine verdiği belirli miktardaki krediyi ödememek için film yapımcılarının ve/veya yönetmenlerinin filmlerini zararda göstermesi gibi etik açısından tartışmalı durumların yaşanarak zaman zaman gazetelere haber olmasından da anlaşılacağı üzere, film üretiminde süreklilik kaygısının olmadığı ve kazanç elde etmek için günlük çözümlerin tercih edildiği söylenebilir. Türk asıllı yönetmenlerin belirli festivallere katılım sağlayarak veya filmi ekonomik boyutta zararda göstererek geri ödeme şartını ortadan kaldıran, Batılıların sıkça kullandıkları ifadeyle ‘şark kurnazlığı’, bireysel boyutta ahlâken eleştirilecek bir konu olmaktadır. Hâlbuki makro anlamda Batı’nın, Batı-dışı’nın sistemsizliği karşısında alternatif çözümler arayan bireylere sistematik bir biçimde şarkiyatçılığa işaret etmesi, Batı-dışı’ndaki bireysel çözüm arayışlarının artmasına, devlet yardımlarının amacından sapmasına ve daha çok ‘uygunlaştırılmış öteki’lerin yaratımına zemin hazırlayacaktır.

Mensubu olduğu Batı-dışı topluma oto şarkiyatçılık ile yaklaşan ‘uygunlaştırılmış öteki’lerin, üst kültür olarak moderniteyi odak alması ve



bir sanat aracı olarak sinemayı kullanarak Batı'ya eklemlemeye çalışması sonucunda, kültür emperyalizmi artık Batı'nın aktif bir biçimde şarkiyatçılık yapmasına gerek kalmadan gerçekleşebilmektedir. Batı-dışı'nın seçkinleri, kültürel emperyalist dönemde kendilerini Batı dünyasına gösterebilmek, anlatabilmek ve saygı görebilmek için kendi toplumlarına dair tespitlerini Batı'nın “özgürlükçü” ortamlarında (veya Batılı platformlarda) anlatmaktadırlar. Bu durum, kendilerini uygunlaştırılmış öteki konumuna yerleştirmeleri dolayısıyla, oto şarkiyatçılığı destekleyebilecek şartların oluşmasını sağlayabilir.

*Mustang* filminin dilinde her şeyin birbiriyle ilişkilendirilmiş olması, ama her bir sahnede birer skeç gibi birbirinden bağımsız şekillerde ataerkil Batı-dışı topluma dair örnekler bulunması, filmin yapısının eklektik olmasına sebebiyet vermektedir. Bunun dışında filmin evreni içerisine bir anda yerleşen beş kız kardeşin o güne kadar farkında olmadıkları, ancak o günden sonra izleyiciyle birlikte fark ettikleri özgürlükçü olmayan ve hatta kadınlara dair sapkın eğilimleri bulunan toplumda yer almaları da filmin inandırıcılığı açısından sorunludur. Filmin, Batı dünyasının birçok oyuncusundan yönetmenine, eleştirmeninden izleyicisine olumlu tepki alması ve bu görüşlerin kitle iletişim araçlarıyla aktarılması, Batı'nın pasif şarkiyatçı politikalarının kitle iletişim araçları üzerinden gerçekleşmesinin belirgin bir örneğidir.

Yüzyıllardır süregelen Şarkiyatçılık, tıpkı “Şehvet Düşkünü Türk” hikâyesinde olduğu gibi sapkın, alt kültüre dair, ataerkil cinsiyetçi, İslam'la bütünleşik olarak düşünülen bir şekilde, akıllarda tek bir Şark stereotipi yaratmak amacı taşımaktadır. Şarkiyatçılık, artık Uygunlaştırılmış Öteki'lerin kültür hegemonyası yaratarak kültürel emperyalizme destek olması, örtük yapılan şarkiyatçılığın ayrıca pasif bir konumda gerçekleşmesine neden olur. Pasif şarkiyatçı politikaların ekonomik boyutu da, Batı-dışı dünyasının Uygunlaştırılmış Öteki'lerini yaratmak üzerine kurulmaktadır. Bu bağlamda Batı dünyasının Şarkiyatçılık yapmak için doğrudan olan çabaları azalmıştır, çünkü bu çaba artık ekonomik ve

## Can DİKER

kültürel bağımlılıklardan ötürü bizzat Şark'ın kendisinden gelmektedir. Batı'nın yapacağı şey, bir kültürel araç olan sinema bağlamında, söz konusu yaklaşımı birtakım fonlarla destekleyerek film festivallerinde gösterimini sağlamak, hatta belki de ödüle lâıyk görmektir.

Böylelikle, günümüzde Batı-dışı kültürler üzerinde sinema sanatı aracılığıyla ve ikili zıtlıklar üzerinden hegemonya kurulmaktadır. Toplumlar, maruz kaldıkları kültürel emperyalist politikalar karşısında var olabilmek adına ulusal sanat yaratımına önem vermişlerdir. Türkiye'de Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sinema sanatı için verdiği desteğin geri ödeme koşulunun Batılı film festivallerinden takdir toplama şartıyla ortadan kalkıyor olması, Türkiyeli entelektüelleri Batılı film festivallerinde kabul görmek için oto-şarkiyatçılığa zorlamaktadır. Kendi toplumuna Batı'nın değerleriyle bakan bir film olan *Mustang*'e yapılan yerel birçok eleştirinin içeriğinde filmde şarkiyatçılık yapıldığının söylenmesi ve filmin 'Batı için çekilmiş bir Doğu hikâyesi' tonlamasında olduğunun tespiti de filmin, yansıttığını iddia ettiği topluma aslında kültürel olarak ne kadar yabancılaştığını anlamakta önemlidir. Bunun sebebi ise, sinemanın ekonomi politiğinin Batı-dışı ülkeler için şarkiyatçılık temelli olabileceğinden kaynaklanmaktadır. Batı-dışı ulus devletlerin, film yapım, dağıtım ve gösterim ağlarında var olabilmek için verdikleri mücadele yetersiz kalmaktadır. Ulus devletler, kendi politikaları, yönetmelik ve yönergeleriyle şarkiyatçılığa bizzat kendileri imkân vermekte, şarkiyatçılığın kendi toplumlarında benimsenmesine sebep olmakta ve böylece Batı kültürünün üstün olarak değerlendirilip kabul edilmesini sağlamaktadırlar.

## KAYNAKÇA

“40 milyon uçtu!” *Habertürk*, 03.02.2011, Erişim 05.10.2016, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/597682-40-milyon-uctu>

Adnan Çetin, “Bir Kavramın Kısa Tarihi: ‘Mahalle Baskısı’”, *Mukaddime* (Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi), S:3(2011), 81-91.

Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri*, Çev. Adnan Cemgil, (İstanbul: Belge Yayınları, 1986)

Ayhan Hakan, “Dünyada ve Türkiye’de Akademilerin Tarihçesi ve Bugünkü Durumu”, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1982, 221-238.

Box Office Türkiye, “Mustang”, *Box Office Türkiye*, 24.02.2016, Erişim 05.10.2016 <http://boxofficeturkiye.com/film/mustang-2012921>

Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society*, (Illinois: The Free Press 1958).

Deniz Gamze Ergüven, Röportaj yapan: Zeynep Şentürk, “Deniz Gamze Ergüven: Türkiye’yi Yönetenlere Göre Kadınsanız Erkek Gördüğünüz Zaman Utanarak Yere Bakmanız Gerekliyor”, *Filmloverss*, 16.05.2016, <http://www.filmloverss.com/deniz-gamze-erguven-turkiye-yi-yonetenlere-gore-kadinsaniz-erkek-gordugunuz-zaman-utanarak-yere-bakmaniz-gerekliyor>

-----, Röportaj yapan: Can Kamiloğlu, “Oscar Adayı Türk Yönetmen: ‘Ötekileştirildim’” Amerika’nın Sesi, 02.12.2015a

-----, Röportaj yapan: Merve Genç, “Mustang’ın yönetmeni: Türkiye’de birazcık daha sahiplenilmeyi umardım” *Radikal Gazetesi*, 03.11.2015b

## Can DİKER

Edward Said, *Şarkiyatçılık*, (İstanbul: Metis Yayınevi 2003).

Emre Kongar, “Aydınlanma, ‘Mahalle Baskısı’ Nedir?” *Emre Kongar’ın Resmî İnternet Sitesi*, 2007, Erişim 13.03.2016, [http://www.kongar.org/aydinlanma/2007/588\\_Mahalle\\_Baskisi.php](http://www.kongar.org/aydinlanma/2007/588_Mahalle_Baskisi.php)

Eurimages, “Eurimages - co-production history” *Council of Europe*. 31.12.2014, Erişim 05.10.2016, [https://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/2014coproductions\\_EN.asp](https://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/2014coproductions_EN.asp)

Europa Cinemas, “Deniz Gamze Ergüven’s MUSTANG wins Europa Cinemas Cannes Label”, 22.05.2015, Erişim 05.10.2016 <http://www.europa-cinemas.org/en/News/Activities/Deniz-Gamze-Ergueven-s-MUSTANG-wins-Europa-Cinemas-Cannes-Label>

Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Modernizm İdeolojisi*, (İstanbul: Metis Yayınevi 1986).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, çev. A. Yardımlı, (İstanbul: İdea Yayınevi 2010).

Güngör Uras, “Mustang’ın Hikâyesi”, *Milliyet Gazetesi*, 17.01.2016, Erişim 05.10.2016 <http://www.milliyet.com.tr/mustang-in-hikayesi/ekonomi/ydetay/2179996/default.htm>

İsmail Coşkun, “Modernleşme Kuramı Üzerine”, *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 1989, cilt 3, S:1, 289-304.

Joanne Britton, “Muslims, Racism and Violence After the Paris Attacks”, *Sociological Research Online*, S:20(2015), cilt 3

John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999).

La Quinzaine des Realisateurs, “*Mustang*”, 25.05.2015, Erişim 05.10.2016 [http://www.quinzaine-realisateurs.com/qz\\_film/mustang/](http://www.quinzaine-realisateurs.com/qz_film/mustang/)

Batı-Dışı'nın Yeniden Üretimi: 'Mustang' Filminin Sosyopolitik Bağlamda Değerlendirilmesi

Lale Han Öcal, Film Festivalleri ve Anlatı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013, 280-283.

Mary Louise Pratt, "Arts of the Contact Zone" *Profession*, 1991, 33-40.

Michael Todaro, aktaran İrfan Erdoğan, *Kapitalizm Kalkınma Postmodernizm ve İletişim*, (Ankara: Erk Yayınları 2000), 155-156.

Mitchell Rogers Everett, *Communication and Development: Critical Perspectives*, (Los Angeles: Sage 1976).

"Mustang", (Yönetmen: Deniz Gamze Özgüven, 2015).

Samuel Huntington, *Medeniyetler Çatışması*, (İstanbul: Okuyan Us Yayınları 2005).

Samuel Noah Eisenstadt, "Modernization and Conditions of Sustained Growth", *World Politics*, 1964, cilt 16, 4.

Sinema Destekleme Kurulu, "2014 Yılı'nın İlk Sinema Destekleme Kurul Kararı Açıklandı" Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği, 24.02.2014, Erişim 05.10.2016 [http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2014/05/sinema\\_destekleme\\_kurulu\\_2014-1.pdf](http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2014/05/sinema_destekleme_kurulu_2014-1.pdf)

"Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik", Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu Başkanlığı, 13.11.2004, Erişim 05.10.2016, <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14498/sinema-filmlerinin-desteklenmesi-hakkinda-yonetmelik.html>

"Sinema Destekleme Kurulu'nun 2012/1 sayılı kararı", Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (SE-YAP), 17-18 Nisan 2012, Erişim 05.10.2016, [http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2012/04/Sinema\\_Destekleme\\_Kurulu\\_2012-1.pdf](http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2012/04/Sinema_Destekleme_Kurulu_2012-1.pdf)

Rudyard Kipling, "The White Man's Burden: The United States & The Philippine Islands", *Rudyard Kipling's Verse: Definitive Edition*, (New York: Doubleday, 1929).

Üsküdar  
Üniversitesi  
Sosyal Bilimler  
Dergisi  
Yıl:2  
Sayı:3

## Can DİKER

Serdar Öztürk, “Kültür Emperyalizmi’ ve ‘Modernleşme’ Kuramları Açısından Türkiye’de Sinema Üzerine notlar (1896-1939).” *kebiğeç*, 2009, S:27, 157-182.

Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth*, (London: Weidenfeld and Nicolson, 1966).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. «Bakanlık’tan, “40 milyon uçtu” açıklaması...» *Turizm Aktüel*. 04.02.2011. <http://www.turizmaktuel.com/haber/bakanlik-tan-40-milyon-uctu-aciklamasi>

“The Lustful Turk”, (Yönetmen: Byron Mabe, 1968).

Theodore Adorno ve Max Horkheimer, *Kültür Endüstrisi*, (İstanbul: İletişim Yayınları 2011), 162-222.

Tom Palmer, *Realizing Freedom: Libertarian Theory, History and Practice*, (Washington: Cato Institute 2014)

Trinth Thi Minh-ha, “Outside In Inside Out”, *Questions of Third Cinema* içinde, ed. Jim Pines ve Paul Willemen, 133-149. (Londra: BFI Publishing 1989), 146.

“Türk filmi Mustang Oscar’da ön elemeyi geçti”, *Hürriyet*, 18.12.2015, Erişim 05.10.2016, <http://www.hurriyet.com.tr/turk-filmi-mustang-oscarda-on-elemeyi-gecti-40028928>

Yusuf Çifci, *Self Oryantalizm ve Türkiye’de Kürtler*, (Ankara: Orient Yayınları 2013).