


Derleme / Review

Egzotik Doğu'nun Hikâyesi Kime Ait? Türk ve Mısır Sinemasında Ötekiliğin Oryantalist İnşasına Karşılaştırmalı Bir Bakış

Whose Story is the Exotic East? A Comparative Look at the Orientalist Construction of Otherness in Turkish and Egyptian Cinema

Öğr. Gör. Dr. Emre Ertürk¹ ¹Kastamonu Üniversitesi Rektörlüğü, Kastamonu, Türkiye,
emreerturk@kastamonu.edu.tr

Özet

Bu çalışma, Türk ve Mısır sinemalarında oryantalist söylemlerin tarihsel, siyasal ve sosyo-kültürel bağlamlar içerisinde nasıl üretildiğini ve dönüştürüldüğünü karşılaştırmalı bir perspektifle incelemektedir. Oryantalizm, araştırma kapsamında ulusal sinemalar içerisinde içselleştirilen, yeniden yorumlanan ve çoğu zaman ideolojik işlevler üstlenen bir söylem alanı olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, sinemasal anlatılarda "öteki" nin nasıl kurulduğunu ve bu kurulumun ulusal kimlik, modernleşme ve kültürel aidiyet tartışmalarıyla nasıl eklemlendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın örneklemini Türk sinemasından Vurun Kahpeye, Gurbet Kuşları ve Beyaz Melek; Mısır sinemasından ise Şiraa fil-Wadi, Al-Massir ve The Promise filmleri oluşturmaktadır. Bu filmler, her iki ulusal sinemada da modernleşme, geleneksel değerler, sömürgecilik geçmişi ve Batı ile kurulan ilişkilerin belirgin biçimde temsil edildiği anlatılar olmaları bakımından seçilmiştir. Nitel film çözümlemesine dayanan çalışmada anlatı yapıları, karakter temsilleri, mekânsal kurgular, modernleşme söylemleri ve Doğu-Batı karşıtlığı söylem analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Türk sinemasında modernleşme sürecine eşlik eden gelenek ilerleme geriliminin yani modernleşmenin tek yönlü ve homojen bir ilerleme anlatısından ziyade toplumsal değerler, kültürel pratikler ve kimlik temsilleri üzerinden sürekli müzakere edilen çatışmalı bir süreç olarak sinemada yeniden üretilmesi; Batı'yı hem idealize edilen hem de kültürel bir tehdit olarak konumlandıran bir oto-oryantalizm eğilimi ürettiğini göstermektedir. Mısır sinemasında ise sömürgecilik hareketlerinin tarihsel bellekteki etkisi ve milliyetçi ideolojik söylemler, Batı'nın daha açık biçimde karşıt ve hegemonik bir "öteki" olarak temsil edilmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda çalışma, oryantalist ulusal sinemalarda tekil, sabit ve homojen bir temsil biçimi olarak değerlendirilemeyeceğini ortaya koyarak, sinemasal temsillerin bağlamsal ve tarihsel niteliğine dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Türk Sineması, Mısır Sineması, Ulusal Kimlik, Doğu.

JEL Kodları: Z11, Z12, L82.

Abstract

This study examines how orientalist discourses are produced and transformed in Turkish and Egyptian cinemas within their historical, political, and socio-cultural contexts through a comparative perspective. Rather than conceptualizing orientalism solely as a Western-centered mode of representation, the study approaches it as a multilayered discourse that is internalized, negotiated, and rearticulated within national cinemas. In this framework, the research aims to reveal how the cinematic construction of the "Other" operates through specific ideological and cultural codes and how these constructions intersect with processes of national identity formation, modernization, and cultural belonging. The sample of the study consists of Vurun Kahpeye, Gurbet Kuşları, and Beyaz Melek from Turkish cinema, and Şiraa fil-Wadi, Al-Massir, and The Promise from Egyptian cinema. These films were selected due to their explicit engagement with themes of modernization, tradition, colonial experience, and East-West relations in both national contexts. Based on qualitative film analysis, the study examines narrative structures, character representations, spatial configurations, modernization discourses, and East-West dichotomies through discourse analysis. The findings indicate that Turkish cinema tends to produce an internalized form of auto-orientalism shaped by the tension between modernization and tradition, positioning the West simultaneously as an aspirational model and a source of cultural anxiety. In contrast, Egyptian cinema, strongly influenced by its colonial past and nationalist ideological frameworks, constructs the West more explicitly as an oppositional and hegemonic "Other." In this respect, the study demonstrates that orientalism cannot be reduced to a singular, fixed, or homogeneous representational form within national cinemas. By emphasizing the contextual and historical specificity of orientalist discourses, the study contributes to a more nuanced understanding of cinematic representation in postcolonial and non-Western film cultures.

Keywords: Orientalism, Turkish Cinema, Egyptian Cinema, National Identity, The East.

JEL Codes: Z11, Z12, L82.

Ertürk, E. (2026). Egzotik Doğu'nun hikâyesi kime ait? Türk ve Mısır sinemasında ötekiliğin oryantalist inşasına karşılaştırmalı bir bakış. *STA Dergi*, 1(1), 50-61.

Makalenin Türü: Araştırma Makalesi
Sorumlu Yazar: Emre Ertürk
Geliş Tarihi: 11.12.2025
Kabul Tarihi: 21.01.2026
Yayın Tarihi: 28.01.2026
Çıkar Çatışması: Yok.
Hakemlik Modeli: Çift kör hakemlik.
Etik Kurul Raporu: Gerekli değildir.
Benzerlik Oranı: %2

Type of Article: Research Article
Corresponding Author: Emre Ertürk
Received: 11.12.2025
Accepted: 21.01.2026
Published: 28.01.2026
Conflict of Interest: None.
Peer Review: Double-blind review
Ethics Committee Report: Not required.
Similarity Rate: 2%

Bu dergi açık erişimlidir ve Creative Commons BY-NC lisansı kapsamında yayımlanmaktadır. / This journal is open access and published under the Creative Commons BY-NC license.



1. Giriş

Sanat, tarihsel süreç boyunca toplumsal gerçekliğin, iktidar ilişkilerinin ve kültürel hiyerarşilerin üretildiği bir temsil düzlemi olarak işlev görmüştür. Resim, edebiyat, tiyatro ve sinema gibi sanat dalları, içinde üretildikleri dönemin siyasal, ekonomik ve düşünsel koşullarını yansıtan metinler olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda sanat eserleri, belirli tarihsel bağlamlarda şekillenen ideolojik söylemlerin taşıyıcısıdır. Özellikle modern dönemde sanat, “öteki”nin nasıl tanımlandığını, konumlandırıldığını ve anlamlandırıldığını görünür kılan temel alanlardan biri hâline gelmiştir.

Oryantalizm kavramı, Edward Said’in (Said, 1978) Orientalism adlı çalışmasında ortaya koyduğu biçimiyle, Batı’nın Doğu üzerine kurduğu ideolojik ve kültürel bir söylem sistemini ifade etmektedir. Said’e göre oryantalizm, Doğu’yu nesnel bir gerçeklik olarak anlamaya yönelik tarafsız bir bilgi üretimi değildir bunun aksine Batı’nın siyasal ve kültürel üstünlüğünü meşrulaştıran bir temsil rejimidir. Bu rejim içinde Doğu, tarihsel, toplumsal ve kültürel farklılıklarından arındırılarak homojen bir bütünlük şeklinde sunulur. Böylece Doğu, durağan, irrasyonel ve geri kalmış bir alan olarak kodlanırken; Batı, ilerleme, akıl ve özne olma nitelikleriyle tanımlanır. Said’in işaret ettiği bu söylemsel yapı, Batı düşüncesinde sanat ve kültür alanlarında da güçlü biçimde karşılık bulmuştur. 18. ve 19. yüzyıl Avrupa resminde Doğu, egzotik mekânlar, erotize edilmiş bedenler ve zamansız bir atmosfer üzerinden temsil edilmiştir. Edebiyatta Doğu, macera, gizem ve tehlike ile özdeşleştirilmiş; tiyatro sahnesinde ise ahlaki ve kültürel karşıtlıkların kurulduğu bir arka plan olarak kullanılmıştır. Bu temsil biçimleri, Doğu’yu Batı’nın kendisini tanımladığı bir ayna konumuna yerleştirmiştir.

Genel olarak bakıldığında sinema, anlatı üretmekle sınırlı olmayan; içinde var olduğu kültürün dışındaki toplumsal yapıları nasıl ve hangi konumdan temsil ettiğiyle izleyicinin dünyayı algılama biçimini doğrudan etkileyen bir kültürel pratiktir. Bu temsiller “biz” ve “onlar” ayrımını yeniden üretirken, kültürel hiyerarşilerin doğal ve değişmez olduğu yönünde örtük bir söylem inşa eder. Kellner’in de vurguladığı üzere sinema, kimin güçlü, kimin güçsüz olduğuna; kimin şiddet uygulama yetkisine sahipken kimin buna maruz kalan konumda bulunduğu dair ideolojik sınırları görünür kılmaktadır (Kellner, 1996). Bu bağlamda sinemasal anlatılar, iktidar sahibi öznelerle meşruiyet kazandırırken, ötekileştirilen grupların edilgen konumlarını olağanlaştıran bir söylemsel düzen kurmaktadır.

Sinema sanatı, bu oryantalist temsil geleneğinin en etkili taşıyıcılarından biri olarak öne çıkmaktadır. Görsel anlatım gücü ve kitlelere ulaşma kapasitesi sayesinde sinema, Doğu’ya ilişkin imgeleri sadece yeniden üretmekle kalmaz onları ideolojik olarak içselleştirilebilir hâle getirmektedir. Önal ve Baykal (2014)’ün belirttiği üzere sinema, “ben” ve “öteki” arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrımı kuran ideolojik bir aygıt niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda sinema, ulusların kendi kimliklerini inşa ederken başvurdukları temel kültürel araçlardan biri hâline gelmiştir. Ulusal anlatılar, çoğu zaman “ötekinin temsili üzerinden kurulmuş; milliyetçi söylemler sinemasal imgeler aracılığıyla dolaşıma sokulmuştur. Bu nedenle oryantalist temsillerin yalnızca Batı sinemasıyla sınırlı olmadığı görülmektedir. Ulusal sinemalar da özellikle modernleşme, Batılılaşma ve kimlik inşası süreçlerinde, oryantalist söylemleri içselleştirebilmekte ya da yeniden üretebilmektedir.

Fries, Amerikan medyasında ve Hollywood sinemasında Arap ve Müslüman temsillerinin, Amerika Birleşik Devletleri’nin Orta Doğu’ya yönelik dış politika tavırlarıyla eş zamanlı olarak dönüşüm geçirdiğini ileri sürmektedir. İran Devrimi sonrasında bölgede ortaya çıkan siyasal kırılma ile Hollywood anlatılarında “düşman” figürünün giderek Arap karakterler üzerinden inşa edilmeye başlanması tarihsel olarak örtüşmektedir (Fries, 2005). Bu zamanlama, sinemasal temsillerin rastlantısal olmadığını; aksine küresel güç dengeleri ve jeopolitik çıkarlarla uyumlu biçimde üretildiğini göstermektedir. Bu tespit, Batı’nın Doğu’yu değişen sömürgeci ve hegemonik ihtiyaçlara göre yeniden tanımlanan esnek bir temsil alanı olarak kurguladığını ortaya koymaktadır. Böylece Doğu, her tarihsel dönemde Batı’nın politik önceliklerine uygun biçimde yeniden biçimlendirilmekte; sinema ise bu ideolojik dönüşümün en etkili dolaşım kanallarından biri hâline gelmektedir.

Çalışma, sinemayı ideolojik ve kültürel anlamların edilgen biçimde yansıtıldığı bir mecra olmaktan ziyade bu anlamların üretildiği, meşrulaştırıldığı ve hegemonik mücadelelere sahne olan bir temsil alanı olarak konumlandırmakta ve Edward Said (1978)’in oryantalizm kuramını kuramsal zemin olarak benimseyerek, Türk ve Mısır sinemasında üretilen oryantalist temsilleri karşılaştırmalı bir perspektifle ele almayı; söz konusu temsillerin her iki ülkenin tarihsel, ideolojik ve sosyo-kültürel bağlarıyla nasıl ilişkilendiğini ve bu bağlamlar doğrultusunda hangi benzerlikler ve ayrımlar ürettiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışma nitel araştırma deseni çerçevesinde yapılandırılmış olup, karşılaştırmalı film çözümlemesini

Ertürk, E. (2026). Egzotik Doğu’nun hikayesi kime ait? Türk ve Mısır sinemasında ötekiliğin oryantalist inşasına karşılaştırmalı bir bakış. *STA Dergi*, 1(1), 50-61.

Makalenin Türü: Araştırma Makalesi
Sorumlu Yazar: Emre Ertürk
Geliş Tarihi: 11.12.2025
Kabul Tarihi: 21.01.2026
Yayın Tarihi: 28.01.2026
Çıkar Çatışması: Yok.
Hakemlik Modeli: Çift kör hakemlik.
Etik Kurul Raporu: Gerekli değildir.
Benzerlik Oranı: %2

Type of Article: Research Article
Corresponding Author: Emre Ertürk
Received: 11.12.2025
Accepted: 21.01.2026
Published: 28.01.2026
Conflict of Interest: None.
Peer Review: Double-blind review
Ethics Committee Report: Not required.
Similarity Rate: 2%

Bu dergi açık erişimlidir ve Creative Commons BY-NC lisansı kapsamında yayımlanmaktadır. / This journal is open access and published under the Creative Commons BY-NC license.



temel almaktadır. Araştırmanın yöntemi, söylem analizi ve temsil çözümlemesi yaklaşımlarından beslenen eleştirel bir perspektife dayanmaktadır. Bu doğrultuda, Türk ve Mısır sinemasında oryantalist temsillerin farklı tarihsel ve ideolojik bağlamlarda nasıl kurulduğunu görünür kılmak amacıyla amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın örneklemi, Türk sinemasından Vurun Kahpeye (1949), Gurbet Kuşları (1964) ve Beyaz Melek (2007); Mısır sinemasından ise Siraa fi'l-Wadi (1954), Al-Massir (1997) ve The Promise (2008) filmleri oluşturmaktadır. Seçilen filmler, üretildikleri dönemlerin toplumsal dönüşümlerini ve Doğu-Batı ilişkilerine dair söylemsel kırılmaları temsil etmeleri bakımından karşılaştırmalı analize elverişli örnekler olarak değerlendirilmiştir.

2. Yöntem

Bu çalışma, Türk ve Mısır sinemalarında oryantalist temsillerin tarihsel süreklilik ve dönüşümünü karşılaştırmalı bir perspektifle incelemektedir. Araştırmanın örnekleme, her iki ulusal sinema geleneğinde farklı tarihsel dönemleri ve anlatı biçimlerini temsil eden toplam altı filmden oluşmaktadır. Film seçimi, sinema tarihçesi, üretim bağlamı ve temsiliyet gücü dikkate alınarak “amaçlı örnekleme” yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmada Mısır sinemasını temsilen seçilen Siraa Fil-Wadi (1954), klasik dönem Mısır sinemasının melodramatik anlatı yapısını ve ulusal sinemanın erken endüstriyel örgütlenmesini yansıtmaktadır. Film, kırsal-kentsel karşıtlıklar ve toplumsal sınıf temsilleri üzerinden erken dönem ulusal kimlik söylemlerini görünür kılmaktadır. Al-Massir (1997) ise tarihsel anlatıyı merkezine alan yapıyla, 1990'lar Mısır sinemasında entelektüel miras, din, iktidar ve düşünce özgürlüğü tartışmalarının sinemasal ifadesini sunmaktadır. Bu yönüyle film, küresel söylemlerle ilişki kuran modern anlatı biçimlerini temsil etmektedir. The Promise (2008) ise dijitalleşme sonrası dönemde üretilmiş olmaları bakımından, Mısır sinemasında bireysel hikâyelerin, gündelik hayat pratiklerinin ve çağdaş toplumsal meselelerin öne çıktığı yeni anlatı yönelimlerini temsil etmektedir.

Türk sinemasını temsilen seçilen Vurun Kahpeye (1949), Cumhuriyet'in erken dönem ideolojik yönelimlerini, modernleşme söylemini ve ulusal kimlik inşasını merkeze alan anlatı yapısıyla klasik dönem Türk sinemasının belirgin bir örneğidir. Film, modernleşme sürecinin kültürel ve toplumsal kodlarını sinema aracılığıyla görünür kılmaktadır. Gurbet Kuşları (1964), toplumsal gerçekçi anlatı geleneği içerisinde değerlendirilen yapıyla, iç göç olgusunu, sınıfsal

dönüşümleri ve kentleşme sürecini temsil etmektedir. Bu film, 1960'lı yılların sosyal ve ekonomik dönüşümlerinin sinemadaki karşılığını sunması bakımından çalışmaya dâhil edilmiştir. Beyaz Melek (2007) ise Yeni Türk Sineması bağlamında, melodramatik anlatı ile bireysel hikâyeleri bir araya getiren yapıyla, 2000 sonrası dönemde sinemanın toplumsal duyarlılık üretme biçimlerini temsil etmektedir.

Seçilen filmler, üretildikleri dönemlerin ideolojik, politik ve kültürel bağlamlarını yansıtmaya potansiyelleri açısından değerlendirilmiştir. Bu bağlamda filmler; ulusal kimlik söylemleri, modernleşme anlayışları, Doğu-Batı karşılaşmaları ve kültürel temsiller açısından analiz edilmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden metin çözümlemesi esas alınmış; anlatı yapısı, karakter temsilleri, mekân kullanımı ve karşılaştırmalı biçimde incelenmiştir. Böylece Türk ve Mısır sinemalarında oryantalist temsillerin tarihsel sürekliliği ve farklı anlatı biçimleri içindeki görünüşleri ortaya konulmuştur.

3. Türk Sinemasına Genel Bir Bakış

Sinema, modernitenin ortaya çıkardığı teknolojik görme rejiminin bir ürünü olarak ideolojik anlamların üretildiği ve toplumsal gerçekliğin yeniden kurulduğu bir iletişim pratiği olarak ele alınmaktadır (Benjamin, 2008; Metz, 1982; Kellner, 1996). On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Lumière Kardeşler'in geliştirdiği hareketli görüntü teknolojisiyle ortaya çıkan sinema, kısa sürede yalnızca teknik bir yenilik olmanın ötesine geçmiş ve kültürel, estetik ve toplumsal bir ifade alanı hâline gelmiştir. Başlangıçta gündelik hayatın basit kesitlerini belgeleyen bir araç olarak görülen sinema, zamanla anlatı gücünü geliştirmiş, kurmaca yapılar üretmiş ve modern toplumların düşünsel dünyasında merkezi bir konum edinmiştir. Bu yönüyle sinema, modernliğin görsel hafızasını oluşturan temel sanat dallarından biri olarak kabul edilmektedir. Sinemanın işlevi yalnızca öykü anlatımıyla sınırlı değildir. Film metinleri, bireysel deneyimlerin yanı sıra toplumsal değerleri, tarihsel kırılmaları ve kültürel kodları görünür kılan bir temsil alanı sunmaktadır. Sinema, kolektif belleğin inşasında belirleyici bir rol üstlenirken, toplumsal normların yeniden üretilmesi ya da sorgulanması sürecine de dâhil olur. Bu bağlamda filmler, içinde üretildikleri dönemin siyasal atmosferini, ideolojik yönelimlerini ve kültürel tahayyüllerini yansıtan metinler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin anlatı yapısı ve karakter inşası, filmin anlam dünyasını belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Film anlatısı, karakterlerin içsel çatışmalarını, duygusal gerilimlerini ve toplumsal konularını görünür kılma potansiyeline sahiptir.

Ertürk, E. (2026). Egzotik Doğu'nun hikâyesi kime ait? Türk ve Mısır sinemasında ötekiliğin oryantalist inşasına karşılaştırmalı bir bakış. *STA Dergi*, 1(1), 50-61.

Makalenin Türü: Araştırma Makalesi
Sorumlu Yazar: Emre Ertürk
Geliş Tarihi: 11.12.2025
Kabul Tarihi: 21.01.2026
Yayın Tarihi: 28.01.2026
Çıkar Çatışması: Yok.
Hakemlik Modeli: Çift kör hakemlik.
Etik Kurul Raporu: Gerekli değildir.
Benzerlik Oranı: %2

Type of Article: Research Article
Corresponding Author: Emre Ertürk
Received: 11.12.2025
Accepted: 21.01.2026
Published: 28.01.2026
Conflict of Interest: None.
Peer Review: Double-blind review
Ethics Committee Report: Not required.
Similarity Rate: 2%

Bu dergi açık erişimlidir ve Creative Commons BY-NC lisansı kapsamında yayımlanmaktadır. / This journal is open access and published under the Creative Commons BY-NC license.



Sinemasal temsil, bireyin gündelik yaşamla kurduğu ilişkiyi, iktidar yapıları karşısındaki konumunu ve kültürel aidiyetlerini estetik bir dil aracılığıyla izleyiciye aktarmaktadır. Bu yönüyle sinema, toplumsal gerçekliğin yorumlandığı ve yeniden anlamlandırıldığı bir düşünme pratiği olarak ele alınmaktadır. Film metinleri, izleyicinin dünyayı algılama biçimlerini etkileyen, normları pekiştiren ya da sorgulayan söylemsel yapılar üretmektedir.

Türk sinemasında kimlik ve dil oluşumunu anlamlandırabilmek için tarihsel dönemler ve bu dönemlerin toplumsal, kültürel ve sanatsal koşulları üzerinde durmak gerekmektedir. Sinemanın estetik yönelimleri, anlatı biçimleri ve temsil pratikleri, içinde üretildikleri tarihsel bağlamdan bağımsız düşünülemez özelliklerdir. Her dönem, kendisinden önceki üretim biçimlerinin izlerini taşıırken, sonraki kuşaklar için belirleyici referans noktaları oluşturur. Bu süreklilik, Türk sinemasında anlatı dili ve kimlik inşasının hangi kaynaklardan beslendiğini ortaya koyan temel bir çerçeve sunmaktadır.

Türk sinemasının tarihsel gelişimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine uzanmaktadır. Lumière Kardeşler'in 1895'te Paris'te gerçekleştirdiği ilk gösterimden kısa bir süre sonra sinematograf, 1896 yılında İstanbul'a ulaşmış; ilk film gösterimleri saray çevresi ve Beyoğlu ekseninde gerçekleşmiştir (Özön, 1995). Türk sinemasının başlangıcı genellikle Fuat Uzkınay'ın 1914 tarihli Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı adlı belgesel nitelikli filmiyle ilişkilendirilir. Bu erken dönem üretimler, ağırlıklı olarak belgesel ve haber filmi niteliği taşımış; sinema, henüz bağımsız bir anlatı sanatı olmaktan ziyade teknik bir yenilik ve kayıt aracı olarak değerlendirilmiştir. Cumhuriyet öncesi dönemde sinema üretimi sınırlı kalmış, kurumsal ve estetik bir süreklilik kazanamamıştır. Türk sinemasının tarihsel gelişimi, estetik arayışlar kadar siyasal, kültürel ve kurumsal dönüşümlerle de belirlenmiştir. Bu nedenle sinema tarihini dönemler üzerinden ele almak, sinemanın toplumsal işlevindeki dönüşümü de görünür kılmaktadır. Türk sinemasına ilişkin literatürde yaygın olarak kullanılan dönemlendirmeler, farklı araştırmacılar tarafından çeşitli açılardan ele alınmış; bu dönemler sinemanın anlatı dili, üretim koşulları ve ideolojik yönelimleri üzerinden tartışılmıştır (Özön, 1995; Onaran, 1999; Scognamillo, 2000; Daldal, 2013; Suner, 2015).

Cumhuriyet'in ilanından II. Dünya Savaşı'na uzanan süreç, Türk sinemasında genellikle Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemin belirleyici ismi Muhsin Ertuğrul'dur. Ertuğrul'un tiyatro kökenli

estetik anlayışı, sinemanın sahne düzeni, oyunculuk biçimi ve anlatı yapısı üzerinde belirleyici olmuştur (Onaran, 1999). Ancak bu dönem yalnızca tiyatronun sinema üzerindeki etkisiyle açıklanamaz özelliktedir. Özön'e göre (1995), erken Cumhuriyet yıllarında sinema, ulus-devlet ideolojisinin aktarımında işlevsel bir araç olarak görülmüş; tarihsel, eğitici ve ahlaki temalar ön plana çıkarılmıştır. Scognamillo (2000) ise bu dönemi, sinemanın henüz kendi özgül dilini oluşturamadığı, teknik ve anlatsal denemelerle ilerleyen bir evre olarak değerlendirir. Dolayısıyla Tiyatrocular Dönemi, hem kurucu hem de sınırlayıcı özellikleri bir arada barındıran bir başlangıç evresi niteliği taşımaktadır.

Tiyatrocular Dönemi'nde üretilen filmler, sahne sanatlarının dramatik yapısını sinemaya taşıyan bir anlatım anlayışı sergilemektedir. Dekor kullanımı, oyunculuk biçimleri ve dramatik yoğunluk, tiyatro estetiğinin sinemasal dile uyarlanması çabasıyla şekillenmiştir. Bu durum, sinemanın henüz kendi özgül anlatı olanaklarını tam anlamıyla keşfetmediği bir geçiş evresine işaret eder. Muhsin Ertuğrul'un liderliğinde gelişen bu anlayış, sinemanın bir "kültür aktarım aracı" olarak konumlandırılmasına katkı sağlamış; ulusal değerlerin, ahlaki normların ve Cumhuriyet ideallerinin görünür kılındığı anlatılar üretilmiştir. Ertuğrul'un sineması, Türk tiyatrosunun disiplinli yapısını ve sahne deneyimini sinema alanına taşıyarak erken dönem Türk sinemasının anlatı dilini biçimlendirmiştir. Oyuncuların performansları, teatral abartının belirgin olduğu bir estetik anlayışla şekillenmiş; bu durum sinema dilinin söze ve oyuncu merkezli anlatıya yaslanmasına neden olmuştur (Onaran, 1962).

1939-1950 yılları arası, tiyatro ağırlıklı sinema anlayışından daha bağımsız bir sinema diline yönelimin başladığı Geçiş Dönemi olarak tanımlanmaktadır. Bu dönemde üretim sayısında artış gözlenmiş, özel yapımcıların sinema alanına girmesiyle ticari kaygılar daha belirgin hâle gelmiştir (Özön, 1995). II. Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik ve siyasal koşullar, film içeriklerinde yüzeyselleşmeye yol açmış; Scognamillo'ya göre (2000) niceliksel artış, anlatsal derinliğin önüne geçmiştir. Buna karşın bu dönem, sinemanın tiyatrodan görece uzaklaşmaya başladığı, kamera kullanımının ve sinematografik anlatının önem kazandığı bir eşik olarak değerlendirilir (Daldal, 2013). Geçiş Dönemi'nde sinema üretimi, yoğun sansür uygulamaları ve ideolojik denetim mekanizmalarıyla çevrelenmiştir. Devletin kültürel alan üzerindeki kontrolü, sinema metinlerinin içerik ve biçim açısından belirli sınırlar içinde kalmasına neden olmuştur. Bu durum, özellikle tiyatro kökenli yönetmen

Ertürk, E. (2026). Egzotik Doğu'nun hikayesi kime ait? Türk ve Mısır sinemasında ötekiliğin oryantalist inşasına karşılaştırmalı bir bakış. *STA Dergi*, 1(1), 50-61.

Makalenin Türü: Araştırma Makalesi
Sorumlu Yazar: Emre Ertürk
Geliş Tarihi: 11.12.2025
Kabul Tarihi: 21.01.2026
Yayın Tarihi: 28.01.2026
Çıkar Çatışması: Yok.
Hakemlik Modeli: Çift kör hakemlik.
Etik Kurul Raporu: Gerekli değildir.
Benzerlik Oranı: %2

Type of Article: Research Article
Corresponding Author: Emre Ertürk
Received: 11.12.2025
Accepted: 21.01.2026
Published: 28.01.2026
Conflict of Interest: None.
Peer Review: Double-blind review
Ethics Committee Report: Not required.
Similarity Rate: 2%

Bu dergi açık erişimlidir ve Creative Commons BY-NC lisansı kapsamında yayımlanmaktadır. / This journal is open access and published under the Creative Commons BY-NC license.



ve oyuncular üzerinde belirgin bir baskı yaratmış ve sahne geleneğinden gelen anlatı formlarının sinemada yeniden üretilmesine yol açmıştır. Muhsin Ertuğrul'un etkisi bu süreçte devam etmiş, tiyatro ile sinema arasındaki estetik yakınlık korunmuştur. Diyalog ağırlıklı anlatılar ve teatral performanslar, dönemin baskın anlatı dili olarak öne çıkmıştır (Özön, 1968).

Savaş yıllarında Türkiye'ye giren yabancı filmler, özellikle Mısır yapımları, sinema alanındaki kültürel dolaşımı artırmıştır. Bu filmler, melodramatik anlatı yapıları, müzikli sahneleri ve güçlü yıldız sistemleriyle Türk seyircisinin beğeni dünyasında belirleyici bir yer edinmiştir. Mısır sinemasının anlatı kalıpları, seyirci beklentilerinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Uluslararası film dolaşımı, sinemanın kültürel temas noktalarını genişletmiş buna karşın yerli sinemanın özgün estetik arayışlarını belirli ölçüde sekteye uğratmıştır. Bu bağlamda dönemdeki film üretiminde nicel artış dikkat çekmektedir. Salonların taleplerini karşılamaya yönelik hızlı üretim anlayışı, senaryo derinliği ve karakter çözümlemeleri üzerinde sınırlayıcı bir etki yaratmıştır. Geçiş Dönemi, sinemanın kurumsal yapılanmasını geliştirdiği fakat sanatsal açıdan belirgin bir derinlik kazanamadığı bir evre olarak tanımlanabilir (Özön 1968). Scognamillo'nun (1998) değerlendirmeleri de bu dönemde üretilen filmlerin içerik bakımından yüzeysel kaldığını, dramatik yapının tekrar eden kalıplar üzerinden kurulduğunu ortaya koymaktadır. Geçiş Dönemi ile birlikte belirginleşen anlatısal arayışlar ve estetik belirsizlikler, 1950 sonrasında Sinemacılar Dönemi'nde görece bir kurumsallaşmaya evrilmiştir ve Yeşilçam'ın endüstriyel yapısı içinde kalıplaşmış anlatılar ve tür sineması ön plana çıkmıştır. Ancak bu yapı, 1990'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan Yeni Türk Sineması tarafından eleştirel bir yeniden değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

1980 askeri darbesi sonrasında yaşanan yapısal kırılma, 1990'lı yıllardan itibaren Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan sürecin önünü açmıştır. Suner'e göre (2015), bu dönemde sinema, büyük anlatılardan uzaklaşarak bireysel deneyimlere, gündelik hayata ve kimlik sorunlarına yönelmiştir. Bu dönem, Türk sinemasında ideolojik temsil biçimlerinin daha dolaylı ve sembolik hâle geldiği bir sürece işaret etmektedir.

Yeni Türk Sineması, klasik anlatının neden-sonuç ilişkilerine dayalı yapısını gevşeten, karakter merkezli ve içe dönük anlatılarıyla önceki dönemlerden belirgin biçimde ayrılmaktadır. Asuman Suner (2015), Yeni Türk Sineması'nı, ulusal kimliğin sabit ve bütüncül bir yapı olarak sunulmasından uzaklaşan, parçalanmış

aidiyetler ve belirsiz öznellik halleri üzerinden okunan bir sinema anlayışı olarak tanımlar. Bu yaklaşım, erken dönem Türk sinemasında baskın olan temsilci ve öğretici anlatı geleneğinden kopuşu ifade etmektedir. Özellikle Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem gibi yönetmenlerin filmleri, mekân kullanımını, sessizliği ve gündelik hayatın durağan anlarını merkeze alarak sinemanın ifade alanını genişletmiştir. Yeni Türk Sineması'nda kimlik, artık ulusal ideallerin taşıyıcısı olan tipler üzerinden kurulmamaktadır. Bireyin içsel çatışmaları, yalnızlık duygusu ve toplumsal bağlarla kurduğu kırılğan ilişkiler üzerinden temsil edilmektedir. Bu durum, erken dönemlerde tiyatro estetiğinin ve melodram kalıplarının belirleyici olduğu sinema anlayışından radikal bir uzaklaşmaya işaret etmektedir. Sinemanın dilsel ve anlatısal dönüşümü, Türkiye'nin geçirdiği sosyo-kültürel değişimlerle doğrudan ilişkili bir yapı kurmuştur.

Yeni Türk Sineması'nın auteur odaklı üretim pratikleri ve bağımsız anlatı arayışları, 2010'lu yıllardan itibaren dijital platform kültürünün sunduğu yeni finansman, dağıtım ve seyir olanaklarıyla birlikte dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Özellikle kitlesel fonlama uygulamaları, sinema üretim sürecinde seyircinin üretime dolaylı biçimde katılan bir aktör hâline gelmesine zemin hazırlamış ve bu durum film üretimi ile izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamıştır (Kirel & Aktaş, 2016). Günümüzde dijital platformlar, Türk sinemasında alternatif üretim modellerini görünür kılarken, bağımsız filmler için yeni dolaşım alanları oluşturarak sektörün yapısal dinamiklerini dönüştüren bir etki yaratmaktadır.

4. Mısır Sinemasına Genel Bir Bakış

Lumière Kardeşler'in 29 Aralık 1895 tarihinde Paris'te gerçekleştirdikleri ilk sinema gösteriminden kısa bir süre sonra, sinematograf teknolojisi Osmanlı coğrafyasının önemli merkezlerinden biri olan Mısır'a ulaşmıştır. 1896 yılında İskenderiye'de bir kahvehanede düzenlenen ilk gösterim, Mısır'da sinemanın kamusal alanda görünürlük kazandığı başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir (Arslan, 2010). Bu erken temas, sinemanın gündelik yaşamın bir parçası hâline gelmesini hızlandırmış ve izleyici alışkanlıklarının oluşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. İlk gösterimden yaklaşık dört yıl sonra, 1900 yılında Mısır'da ilk kalıcı sinema salonu açılmıştır. Bu gelişme, sinemanın geçici bir eğlence pratiği olmaktan çıkıp kurumsal bir yapıya yöneldiğini göstermiştir. Takip eden yıllarda sinema salonlarının sayısında dikkat çekici bir artış yaşanmış, 1908 yılında salon sayısı 10'a ulaşmış, 1917 yılına gelindiğinde ise bu sayı 90'ın üzerine çıkmıştır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreği boyunca sinema, Mısır

Ertürk, E. (2026). Egzotik Doğu'nun hikâyesi kime ait? Türk ve Mısır sinemasında ötekiliğin oryantalist inşasına karşılaştırmalı bir bakış. *STA Dergi*, 1(1), 50-61.

Makalenin Türü: Araştırma Makalesi
Sorumlu Yazar: Emre Ertürk
Geliş Tarihi: 11.12.2025
Kabul Tarihi: 21.01.2026
Yayın Tarihi: 28.01.2026
Çıkar Çatışması: Yok.
Hakemlik Modeli: Çift kör hakemlik.
Etik Kurul Raporu: Gerekli değildir.
Benzerlik Oranı: %2

Type of Article: Research Article
Corresponding Author: Emre Ertürk
Received: 11.12.2025
Accepted: 21.01.2026
Published: 28.01.2026
Conflict of Interest: None.
Peer Review: Double-blind review
Ethics Committee Report: Not required.
Similarity Rate: 2%

Bu dergi açık erişimlidir ve Creative Commons BY-NC lisansı kapsamında yayımlanmaktadır. / This journal is open access and published under the Creative Commons BY-NC license.



kent yaşamının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Özellikle Kahire ve İskenderiye, sinema kültürünün yoğunlaştığı merkezler olarak öne çıkmıştır. 1920'li yıllar, Mısır sineması açısından endüstriyel yapılanmanın belirginleştiği bir dönem olarak değerlendirilmektedir ve Arap dünyasında sinemanın kurumsallaştığı ilk ulusal sinema geleneği olarak hem bölgesel hem de küresel ölçekte özgün bir konuma sahiptir, 1920'li yıllardan itibaren yerli yapımcıların devreye girmesiyle ulusal bir endüstri kimliği kazanmıştır (Shafik, 2007; Armbrust, 1996). 1925 yılında kurulan Mısır stüdyoları, film üretiminin süreklilik kazanmasını sağlamış ve sinemayı profesyonel bir sektör hâline getirmiştir (Arslan, 2010). Stüdyo sisteminin gelişmesi, teknik altyapının güçlenmesine ve yerli yapımların artmasına olanak tanımıştır. Bu süreçte Mısır sineması, Arap dünyasında da etkili bir kültürel merkez konumuna yerleşmiştir.

Mısır'da sinemanın kısa sürede yaygınlaşmasını mümkün kılan faktörler arasında, İskenderiye ve Kahire'nin kozmopolit toplumsal yapısı öne çıkmaktadır. Bu kentlerde yaşayan etnik ve dinsel azınlıkların kültürel üretim alanındaki etkinliği, sinemanın erken dönemde benimsenmesini kolaylaştırmıştır. Bunun yanı sıra burjuva sınıfının sinemaya gösterdiği ilgi ve politik aktörlerin kültürel alanı yönlendirme çabaları, sinemanın kamusal meşruiyet kazanmasına katkı sağlamıştır (Öztürk, 2015). Bu tarihsel gelişim süreci, Mısır sinemasının erken dönemden itibaren güçlü bir üretim geleneği oluşturduğunu göstermektedir. Sinemanın kurumsallaşması ve kent yaşamına hızla entegre olması, Mısır'ı sadece ulusal bir sinema merkezi hâline getirmemiş ek olarak Türkiye başta olmak üzere bölge sinemaları üzerinde etkili bir referans noktası hâline getirmiştir.

Mısır'da sinemanın erken örnekleri, 20. yüzyılın başlarında çoğunlukla yabancı kökenli girişimciler tarafından üretilmiş; Orfenelli gibi isimler belgesel nitelikli kısa filmlerle bu sürece katkı sağlamıştır. Ancak Mısır sinemasının ulusal bir kimlik kazanması, Aziza Amir'in Layla (1927) filmiyle mümkün olmuştur (Shafik, 2001; Armbrust, 1996). 1907 yılında çektiği Ziyarat al-Khidaw Abbas, Mısır sinema tarihinde üretilen ilk sessiz film olarak kabul edilmektedir. Bu yapım, sinemanın yerel anlatılarla buluştuğu ilk örneklerden biri olması bakımından önem taşımaktadır. 1907 ile 1930 yılları arasında Mısır'da yaklaşık 150 sessiz filmin üretilmiş olması, sinemanın kısa sürede yaygınlaştığını ve üretim açısından belirli bir süreklilik kazandığını göstermektedir. Bu dönemde Mısır sinema alanı, yabancı yapımcılar da kısa kurmaca filmler aracılığıyla

sektöre dâhil olmuştur ancak Batı merkezli anlatıların ve kültürel referansların yoğun olduğu bu yapımlar, yerel izleyici tarafından çoğu zaman mesafeye karşılanmıştır. Mısırlı seyircinin gündelik yaşam pratikleri ve kültürel kodlarıyla örtüşmeyen temalar, bu filmlerin sınırlı bir izleyici kitlesine ulaşmasına neden olmuştur (Oylum & Sivasoğlu, 2011). Bu durum, sinema ile izleyici arasındaki kültürel uyumun belirleyici önemini ortaya koymaktadır.

Genel olarak bakıldığında yerel izleyici tepkileri, yabancı yapımcıların anlatı tarzlarını da dönüştürmüştür. Batılı anlatı kalıplarının sınırlı ilgi görmesi üzerine, folklorik unsurların öne çıktığı, yerel geleneklere ve kültürel imgelerle örülü hikâyelere yönelim artmıştır. Bu yönelim, sinemanın kültürel pazarlık alanı olarak işlediğini göstermektedir. 1918 yılında çekilen Sharaf al-Badawi (Bedevinin Gururu) ve Azhar al-Moumita (Ölümcül Çiçekler), bu dönüşümün dikkat çekici örnekleri arasında yer almıştır. Her iki film de Mısır toplumunun değer dünyasına yakın temalar sunarak izleyici ilgisi kazanmıştır (Oylum & Sivasoğlu, 2011). Bu erken dönem deneyimleri, Mısır sinemasında ulusal anlatıların oluşumuna zemin hazırlamıştır. Yabancı yapımcıların yerel kültürel öğelere yönelmesi, sinemanın evrensel bir teknoloji olmasına karşın, ulusal bağlamda şekillenen bir anlatı dili ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu süreç, ilerleyen yıllarda Mısır sinemasının melodram, müzik ve folklor eksenli güçlü anlatı geleneğinin temellerini atmış ve Arap dünyasında geniş bir etki alanı oluşturmasının önünü açmıştır. 1917 yılında İtalyan kökenli İskenderiyeli elit bir aktör olan Alexandre Umberto Drois'in Mısır'daki ilk sinema stüdyosunu kurması, ülkede sinemanın kurumsal bir yapı kazanmasında belirleyici bir eşik oluşturmuştur. Bu girişimi izleyen yıllarda sinema stüdyolarının art arda faaliyete geçmesi, Mısır sinemasının teknik ve örgütsel altyapısının şekillenmesini hızlandırmıştır. Özellikle 1925 yılında kurulan ve Ortadoğu'nun en büyük stüdyosu olarak anılan Mısır Stüdyosu, film üretiminin süreklilik kazanmasını sağlayan temel kurumsal yapı olarak öne çıkmıştır. Bu stüdyo yapılanması, Mısır sinemasının endüstriyel temellerini atan en önemli gelişmeler arasında yer almaktadır (Öztürk, 2015).

1882-1936 yılları arasında İngiliz sömürge yönetimi altında bulunan Mısır, siyasi bağımsızlıktan yoksun bir yapıya sahip olmasına karşın, kültürel ve ekonomik alanlarda belirli hareketliliklerin yaşandığı bir süreçten geçmiştir. Kral Fuad'ın hüküm sürdüğü 1922-1936 yılları, sınırlı bir liberal ortamın olduğu bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Devlet aygıtının bağımsız bir kültür politikası geliştiremediği bu koşullar

Ertürk, E. (2026). Egzotik Doğu'nun hikâyesi kime ait? Türk ve Mısır sinemasında ötekiliğin oryantalist inşasına karşılaştırmalı bir bakış. *STA Dergi*, 1(1), 50-61.

Makalenin Türü: Araştırma Makalesi
Sorumlu Yazar: Emre Ertürk
Geliş Tarihi: 11.12.2025
Kabul Tarihi: 21.01.2026
Yayın Tarihi: 28.01.2026
Çıkar Çatışması: Yok.
Hakemlik Modeli: Çift kör hakemlik.
Etik Kurul Raporu: Gerekli değildir.
Benzerlik Oranı: %2

Type of Article: Research Article
Corresponding Author: Emre Ertürk
Received: 11.12.2025
Accepted: 21.01.2026
Published: 28.01.2026
Conflict of Interest: None.
Peer Review: Double-blind review
Ethics Committee Report: Not required.
Similarity Rate: 2%

Bu dergi açık erişimlidir ve Creative Commons BY-NC lisansı kapsamında yayımlanmaktadır. / This journal is open access and published under the Creative Commons BY-NC license.



altında, büyük ölçekli yatırımlar çoğunlukla bireysel girişimler ve ekonomik elitlerin öncülüğünde hayata geçirilmiştir. Bu bağlamda Talat Harp, Mısır'da ulusal bir ekonomik ve kültürel yapı inşa etmeyi hedefleyen en etkili figürlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Harp'in öncülüğünde gerçekleştirilen yatırımlar, sinema alanında kurumsallaşma sürecini hızlandırmış ve Mısır sinemasının dışa bağımlı bir yapıdan uzaklaşması yönünde önemli adımlar atılmasını sağlamıştır (Oylum & Sivasoğlu). Yerel yapımların kurulması ve stüdyo sayısının artması, sinemanın sürdürülebilir bir üretim alanına dönüşmesine katkı sunmuştur. Bu gelişmeler, Mısır sinemasının kendi üretim kapasitesini oluşturma yönünde ilerlediğini göstermektedir.

Özellikle 1940-1960 arası dönem, Kahire merkezli stüdyo sistemiyle Mısır sinemasının "Arap dünyasının Hollywood'u" olarak anılmasına yol açmış; melodram, müzikal ve komedi türleri aracılığıyla geniş bir coğrafyada dolaşıma girmiştir (Abu-Lughod, 2005). Mısır Stüdyosu'nun kuruluşunda belirleyici rol oynayan isimlerden biri, Mısır Bankası'nın yöneticisi olan ve Türk-İstanbul kökenli burjuvaziye mensup Talat Harp'tir. Harp'in öncülüğünde kurulan büyük tiyatro ve sinema şirketi, sinemanın ulusal bir kültür projesi çerçevesinde ele alındığını göstermektedir. Şirketin kuruluş bildirgesinde dile getirilen hedefler, Mısır sinemasının estetik ve ideolojik yönelimlerini açık biçimde ortaya koymaktadır (Armes, 2011). Bildirgede Mısırlı konulara, Mısırlı edebiyata ve Mısırlı estetik anlayışına dayanan filmler üretmenin gerekliliği vurgulanmış; emek ve özveriyle gerçekleştirilecek bu yapımların hem ülke içinde hem de Mısır'a kültürel olarak yakın Doğu toplumlarında gösterilmesinin amaçlandığı ifade edilmiştir. Bu yaklaşım, sinemanın ulusal kimliğin inşasında işlevsel bir araç olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Kurulan şirketin üretim anlayışı, büyük ölçüde tiyatro kökenli anlatılara ve macera türüne yönelmiştir. Sahne geleneğinden gelen oyuncular ve yönetmenler, sinemada anlatının merkezine dramatik yapıyı ve oyunculuk performansını yerleştirmiştir. Bu durum, erken dönem Mısır sinemasında tiyatro estetiğinin belirgin izler taşımasına yol açmıştır. Teknik altyapı açısından bakıldığında, şirketin 1920'li yıllarda bir film işleme laboratuvarı olarak faaliyet göstermesine rağmen, film üretimine sınırlı ölçüde yöneldiği görülmektedir. Armes'in (2011) belirttiği üzere bu durum, sesli filmin sinema alanında kesin biçimde kabul görmesine kadar devam etmiş ve ses teknolojisinin yerleşmesiyle birlikte stüdyolar üretim sürecine daha aktif biçimde dâhil olmuştur.

Talat Harp döneminde sinema alanına yönelik yatırımlar, insan kaynağının geliştirilmesine yönelik politikalar da gündeme gelmiştir. Genç sinemacıların ve teknik personelin Batı ülkelerine eğitim amacıyla gönderilmesi, sinemanın estetik ve teknik düzeyini yükseltmeyi amaçlayan bilinçli bir strateji olarak dikkat çekmektedir. Bu süreç, Mısır sinemasının uluslararası sinema pratikleriyle temasını artırmış ve üretim anlayışının çeşitlenmesine olanak tanımıştır. Bu dönemin bir diğer dikkat çekici özelliği, kadınların sinema alanındaki görünürlüğünün artmasıdır. Oyunculuk alanında pek çok kadın sanatçının sektöre dâhil olduğu görülürken, yönetmenlik ve yapımcılık gibi alanlarda da kadınların etkin rol üstlenmeye başladığı gözlemlenmektedir. Aziza Amir ve Assia Dagher gibi isimler, Mısır sinemasında kadın yönetmen ve yapımcı kimliğiyle öne çıkan öncü figürler arasında yer almaktadır. Bu gelişmeler Mısır sinemasının toplumsal yapıyla kurduğu ilişkiyi dönüştüren önemli bir kırılma noktası oluşturmaktadır (Oylum & Sivasoğlu).

1990'lı yıllardan itibaren Mısır sinemasında üretim ve dolaşım koşullarında belirgin değişiklikler gözlemlenmektedir. Televizyonun yaygınlaşması, özel yayıncılığın gelişmesi ve dijital kayıt teknolojilerinin erişilebilir hâle gelmesi, film üretim süreçlerini doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde geleneksel stüdyo yapısına dayalı büyük ölçekli yapımların yanında, daha sınırlı bütçelerle gerçekleştirilen ve bireysel anlatılara odaklanan filmlerin sayısında artış yaşanmıştır. Kent yaşamı, sınıfsal konular, gençlik deneyimleri ve gündelik pratikler, bu yapımlarda öne çıkan temalar arasında yer almaktadır (Shafik, 2007; Armbrust, 2004). 2000'li yıllarla birlikte film festivallerinin ve uluslararası ortak yapımlarının artması, Mısır sinemasının küresel dolaşımını genişletmiştir.

5. Türk Sinemasında Oryantalist Temsiller

Türk sinemasında Batı'ya ve "öteki"ne yönelik temsiller, Türkiye'nin modernleşme süreciyle paralel biçimde dönemsel olarak değişen ideolojik yönelimler doğrultusunda şekillenmiştir. Bu nedenle Batı karşısında kurulan "biz" anlatısı, farklı tarihsel kesitlerde hayranlık, uyum arayışı, mesafe koyma ya da açık karşıtlık biçimlerinde görünürlük kazanmıştır. Cumhuriyet'in erken dönemine karşılık gelen 1930'lu ve 1940'lu yıllarda, Türk sinemasında Batı genellikle ilerleme, akıl ve çağdaşlaşma ile özdeşleştirilmiştir. Bu dönemde üretilen filmlerde "biz" anlatısı, Batı'nın temsil ettiği modern değerleri içselleştirmeye çalışan bir toplumsal özne olarak kurgulanmış; geleneksel ve dinî unsurlar ise çoğunlukla geri kalmışlıkla ilişkilendirilmiştir. Vurun

Ertürk, E. (2026). Egzotik Doğu'nun hikâyesi kime ait? Türk ve Mısır sinemasında ötekiliğin oryantalist inşasına karşılaştırmalı bir bakış. *STA Dergi*, 1(1), 50-61.

Makalenin Türü: Araştırma Makalesi
Sorumlu Yazar: Emre Ertürk
Geliş Tarihi: 11.12.2025
Kabul Tarihi: 21.01.2026
Yayın Tarihi: 28.01.2026
Çıkar Çatışması: Yok.
Hakemlik Modeli: Çift kör hakemlik.
Etik Kurul Raporu: Gerekliliği değerlendirilmiştir.
Benzerlik Oranı: %2

Type of Article: Research Article
Corresponding Author: Emre Ertürk
Received: 11.12.2025
Accepted: 21.01.2026
Published: 28.01.2026
Conflict of Interest: None.
Peer Review: Double-blind review
Ethics Committee Report: Not required.
Similarity Rate: 2%

Bu dergi açık erişimlidir ve Creative Commons BY-NC lisansı kapsamında yayımlanmaktadır. / This journal is open access and published under the Creative Commons BY-NC license.



Kahpeye (1949) gibi yapımlar, bu ideolojik yönelimin belirgin örnekleri arasında yer almakta; Batı merkezli modernleşme anlayışını ulusal kimliğin kurucu unsuru olarak sunmaktadır.

1960'lı yıllarla birlikte, özellikle toplumsal gerçekçi sinema geleneğinin etkisiyle Batı'ya yönelik temsiller daha eleştirel bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde Batı; göç, sınıfsal eşitsizlik ve yabancılaşma gibi sorunların kaynağı ya da bu sorunları derinleştiren bir yapı olarak ele alınmıştır. Gurbet Kuşları (1964) ve benzeri filmler, Batı'ya yönelimin beraberinde getirdiği toplumsal çözümleri görünür kılarak, "biz" anlatısını kırılğan ve çatışmalı bir zeminde kurmuştur.

Tablo 1. Türk Sinemasında Oryantalist Temsillere Ait Kodlar

Film	Yıl	Temel Tema	Batı / Öteki Temsili	İdeolojik Çerçeve
Vurun Kahpeye (Lütfi Akad)	1949	Modernleşme-Gelenek çatışması	Batılı değerler ilerleme ve akılla özdeşleştirilir; dini/kırsal figürler cehalet ve gericilikle kodlanır.	Cumhuriyetçi-modernist söylem, pedagojik ulus inşası.
Gurbet Kuşları (Halit Refiğ)	1964	Göç, Kentleşme, Yabancılaşma	Kent/Batılı yaşam uyum gerektiren norm olarak sunulur; kırsal kimlikler dönüşmesi gereken "öteki" konumuna yerleştirilir.	Eleştirel modernleşme, örtük oto-oryantalizm.
Beyaz Melek (Mahsun Kırmızıgül)	2007	Yaşlılık, Aile, Aidiyet	Batılı/modern yaşam yabancılaştırıcı ve duyarsız; geleneksel değerler insani ve ahlaki alan olarak temsil edilir.	Eleştirel modernleşme, örtük oto-oryantalizm.

Tablo 1'de görüldüğü üzere erken Cumhuriyet dönemine ait Vurun Kahpeye (1949) filminde bu ideolojik ayırım daha keskin bir biçimde görünürlük kazanmaktadır. Bu bağlamda Vurun Kahpeye (1949) filminde Aliye öğretmen karakterinin modernleşmenin ve ilerlemenin temsilcisi olarak konumlandırılması, öncelikle mekânsal ve görsel karşıtlıklar üzerinden kurulmaktadır. Aliye'nin bulunduğu alanlar —okul, sınıf, kürsü aydınlatılmış, düzenli ve merkezi mekânlar olarak çerçevelenirken; karşısında konumlanan dinî figürler ve köy kalabalığı karanlık, sıkışık ve düzensiz alanlarda gösterilmektedir. Kamera konumları da bu ayrımı pekiştirir: Aliye çoğunlukla sabit ve dengeli kadrarlarda yer alırken, karşıt figürler hareketli, kalabalık ve kaotik sahneler içinde sunulur. Diyaloglarda Aliye'nin rasyonel, pedagojik ve açıklayıcı bir dil kullanmasına karşın,

Hacı Fettah karakterinin söylemi korku, söylenti ve tehdit ekseninde ilerler. Dinî ve kırsal kesimler görsel ve söylemsel düzeyde olumsuz imgelerle eşleştirilmiştir (Karakaya, 2015). Modern Türkiye, aydınlanma ve ilerleme kavramlarıyla özdeşleştirilirken; geleneksel yapı karanlık, geri ve tehditkâr bir alan olarak temsil edilmiştir. Benzer bir ideolojik gerilim, 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi sineması içinde de izlenebilmektedir.

Benzer biçimde Gurbet Kuşları (1964) filminde modern kent yaşamının Batılılaşmış değerlerle iç içe sunulması, kentsel mekânların ve gündelik pratiklerin temsili aracılığıyla gerçekleşmektedir. Filmde İstanbul, yalnızca bir yaşam alanı olmaktan ziyade tüketim, hız ve bireysellik üzerinden tanımlanan yeni bir toplumsal düzenin simgesi olarak inşa edilir. Kırsaldan kente gelen karakterlerin kalabalık sokaklarda, işyerlerinde ve eğlence mekânlarında yaşadıkları uyumsuzluk, modern kentin normlarının doğal ve kaçınılmaz olduğu varsayımını görünür kılar. Kentli karakterlerin giyim tarzları, konuşma biçimleri ve sosyal ilişkileri "ilerlemiş" bir yaşam biçimini temsil ederken; taşradan gelen aile bireyleri bu düzen içinde edilgen ve yönlendirilen figürler olarak konumlandırılır. Böylece Batılılaşmış kent yaşamı, açıkça övülmese dahi, anlatının normatif çerçevesini oluşturmaktadır.

2000'li yıllarla birlikte Türk sinemasında Batı ve "öteki" temsillerinde gözlenen değişim, tekil olarak sinemasal anlatım stilleriyle açıklanabilecek bir yönelim değildir. Bu dönemde ortaya çıkan temsil biçimleri, küresel ölçekte yaşanan siyasal gelişmeler ve Türkiye'nin bu gelişmeler karşısındaki konumlanışıyla yakından ilişkilidir. 11 Eylül 2001 saldırıları sonrasında uluslararası alanda hâkim hâle gelen güvenlik merkezli söylemler, Orta Doğu coğrafyasını Batı kamuoyunda tehdit ve istikrarsızlık alanı olarak tanımlamış; bu çerçeve medya ve popüler kültür aracılığıyla yaygınlaştırılmıştır. Söz konusu söylemsel dönüşüm, Türk sinemasında da Batı'ya yönelik algının yeniden biçimlenmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Batı, önceki dönemlerde sıklıkla ilerleme ve modernleşme referansı olarak sunulurken, 2000'li yıllarda daha çok müdahaleci ve baskın bir aktör olarak temsil edilmeye başlanmıştır (Daldal, 2005).

Bu değişim, Türkiye'nin dış politikada yaşadığı yön arayışları, Avrupa Birliği ile ilişkilerdeki kırılmalar, Orta Doğu merkezli bölgesel çatışmalar ve küresel medya dolaşımının etkileriyle birlikte değerlendirilmelidir. Dolayısıyla Türk sinemasında oryantalist temsillerin dönüşüm, filmlerin ürettiği tarihsel koşulların ideolojik ve politik belirleyicileriyle doğrudan bağlantılıdır. Karakterlerin anlatı içindeki konumları,

Ertürk, E. (2026). Egzotik Doğu'nun hikâyesi kime ait? Türk ve Mısır sinemasında ötekiliğin oryantalist inşasına karşılaştırmalı bir bakış. *STA Dergi*, 1(1), 50-61.

Makalenin Türü: Araştırma Makalesi
Sorumlu Yazar: Emre Ertürk
Geliş Tarihi: 11.12.2025
Kabul Tarihi: 21.01.2026
Yayın Tarihi: 28.01.2026
Çıkar Çatışması: Yok.
Hakemlik Modeli: Çift kör hakemlik.
Etik Kurul Raporu: Gerekli değildir.
Benzerlik Oranı: %2

Type of Article: Research Article
Corresponding Author: Emre Ertürk
Received: 11.12.2025
Accepted: 21.01.2026
Published: 28.01.2026
Conflict of Interest: None.
Peer Review: Double-blind review
Ethics Committee Report: Not required.
Similarity Rate: 2%

Bu dergi açık erişimlidir ve Creative Commons BY-NC lisansı kapsamında yayımlanmaktadır. / This journal is open access and published under the Creative Commons BY-NC license.



mekânların kullanım biçimi ve anlatının bakış açısı, bu temsillerin hangi yollarla kurulduğunu somut biçimde ortaya koymaktadır. Bu yönüyle 2000 sonrası Türk sineması, Batı merkezli temsillere mesafeli yaklaşan ve kendi konumunu yeniden tarif etmeye çalışan bir zemini yaratmıştır (Kellner, 2003).

Tablo 2. Türk Sinemasında Oryantalist Temsillerin Dönemsel Dağılımı

Film	Dönem	Baskın Tema	Batı / Öteki Temsili	İdeolojik Çerçeve
Vurun Kahpeye (1949)	1940'lar (Erken Cumhuriyet)	Modernleşme ve ulusal inşa	Batı, ilerleme ve akılcılığın referansı olarak dolaylı biçimde konumlandırılır; geleneksel yapı dönüşmesi gereken alan olarak sunulur	Cumhuriyetçi, modernleşmeci
Gurbet Kuşları (1964)	1960'lar (Toplumsal Gerçekçilik)	Kentleşme, sınıf ve aile çözülmesi	Batı, modern kent değerleri üzerinden eleştirel biçimde temsil edilir; tüketim ve bireyselleşme sorun alanı olarak işaret edilir	Toplumsal eleştirel, sınıfsal
Beyaz Melek (2007)	2000'ler (Yeni Türk Sineması)	Aidiyet, gelenek ve kuşaklararası kopuş	Batı, kültürel çözüme ve toplumsal bağların zayıflamasıyla ilişkilendirilir; mesafeli bir temsil kurulur	Muhafazakâr duyarlılık, yerellik vurgusu

Tablo 2'de yer alan dönemsel dağılım değerlendirildiğinde, Türk sinemasında oryantalist temsillerin tekil ve sabit bir söylem üretmediği, aksine dönemsel koşullara bağlı olarak biçim değiştirdiği görülmektedir. Vurun Kahpeye'de Batı, Cumhuriyet ideolojisinin modernleşme hedefleri doğrultusunda dolaylı bir referans noktası olarak işlev görmektedir; geleneksel yapı, dönüşmesi gereken bir toplumsal alan şeklinde anlamlandırılmaktadır. Gurbet Kuşları, bu bakıştan belirgin biçimde ayrılarak Batı'yı modern kent yaşamı üzerinden sorunlu bir değerler alanı olarak ele almakta ve sınıfsal eşitsizlikler bağlamında eleştirel bir temsil kurmaktadır. Beyaz Melek ise Batı'yı kültürel çözüme ve toplumsal bağların zayıflamasıyla ilişkilendirerek mesafeli bir anlatı üretmekte; yerellik ve aidiyet vurgusu ön plana çıkmaktadır. Bu farklılaşma, Türk sinemasında oryantalist temsillerin filmlerin üretildikleri dönemin ideolojik ve toplumsal koşullarıyla yakından ilişkili olarak şekillendiğini ve anlatı düzeyinde yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır.

11 Eylül sonrası küresel siyasal atmosferle birlikte, Türk sinemasında Doğu-Batı karşıtlığı daha açık bir ideolojik

çatışma zeminine taşınmıştır. Bu dönemde Türk sineması Batı merkezli oryantalist anlatılara karşı daha görünür bir karşı söylem üretmeye başlamıştır (Öcal ve Baykal, 2014). Kurtlar Vadisi Irak gibi yapımlar, Hollywood sinemasında sıklıkla rastlanan Doğu'yu şeytanlaştıran anlatıların aksine, Batı'yı hegemonik ve saldırgan bir güç olarak temsil etmektedir. Bu filmler, milliyetçi ve anti-empyralist bir perspektif benimseyerek "biz" anlatısını merkeze alır ve ulusal kimliği savunmacı bir söylem üzerinden yeniden kurmaktadır (Karakaya, 2015). Bu çerçevede Türk sinemasında oryantalist temsillerin tek yönlü bir Batı eleştirisine indirgenemeyeceği görülmektedir. Kimi dönemlerde Batı'ya hayranlık ve uyum arayışı ön plana çıkarken, kimi dönemlerde içselleştirilmiş oto-oryantalizm, kimi zaman ise açık karşıtlık ve direniş söylemleri baskın hâle gelmiştir.

6. Mısır Sinemasında Oryantalist Temsiller

Mısır Sinemasında 1970'li yıllarda ise savaş temalı filmlerin ağırlık kazandığı görülmektedir. Arap-İsrail çatışmaları ve ulusal savunma söylemi sinemasal anlatının merkezine yerleşmiştir. Bu dönemde sinema, kolektif travmanın ve direniş hafızasının yeniden üretildiği bir alan hâline gelmiştir. 1980'li yıllara gelindiğinde anlatı ekseninin değiştiği görülmektedir. Yeni kuşak ile geleneksel değerler arasındaki çatışma, sinemasal temsillerin odağına yerleşmiştir. Toplumsal dönüşüm, kentleşme ve kültürel çözüme temaları üzerinden Batı etkisi yeniden tartışmaya açılmıştır ve modernleşme sürecinin yol açtığı kimlik krizleri ele alınmıştır. Bu dönemde Batı, doğrudan sömürgeci bir figür olarak sunulmasa da kültürel yabancılığın kaynağı olarak dolaylı biçimde temsil edilmiştir. Film örneklerine bakıldığında;

Siraa Fil-Wadi (1954), klasik oryantalist söylemin "Doğu'nun geri kalmışlığı" anlatısını yeniden üretmek yerine, bu algıyı içerden dönüştüren bir yapı sergilemektedir. Filmde köylü figürü egzotik ya da edilgen bir "Doğulu" olmanın ötesinde, sınıfsal sömürüye maruz kalan tarihsel bir özne olarak konumlandırılmaktadır. Bu yönüyle film, Batı-merkezli oryantalist kodlara mesafeli, yerli gerçekçi bir karşı-temsil üretmektedir.

Al-Massir (1997) ise oryantalist tartışmasını daha soyut ve alegorik bir düzleme taşıma yoluna gitmiştir. Akıl-dogma karşıtlığı üzerinden kurulan anlatı, Batı'nın Doğu'yu irrasyonel olarak tanımlayan klasik oryantalist söylemini tersyüz eden bir özelliğe sahiptir. Film, düşünsel baskıyı Doğu toplumlarının kendi iç dinamikleriyle de ilişkili bir sorun olarak ele alarak eleştirel bir oto-oryantalizm okumasına imkân tanımaktadır.

The Promise (2008) ve ise geç dönem Mısır sinemasında oryantlizmin daha örtük biçimlerde işlediğini göstermektedir. Bu filmlerde Batı doğrudan bir “öteki” olarak temsil edilmez ancak neoliberal dönüşüm, bireyselleşme ve şiddetin sıradanlaşması üzerinden Doğu toplumunun kriz hâli gözler önüne serilmektedir.

Tablo 3. Mısır Sinemasında Oryantalist Temsillere Ait Kodlar

Film	Oryantalizmle İlişkisi	Temsilin Niteliği
Siraa Fil-Wadi (1954)	Klasik oryantalist köy imgesini reddeder	Karşı-oryantalist, toplumsal gerçekçi
Al-Massir (1997)	Doğu'nun irrasyonel temsiline eleştiri	Alegorik, eleştirel oto-oryantalizm
The Promise (2008)	Öteki figürü içselleşmiş krizler üzerinden kurulur	Örtük oto-oryantalist izler

Tablo 3'e göre tari Ulusal kimliğin tanımlanması sürecinde Doğu-Batı karşıtlığı etkin biçimde kullanılmış Batı, çoğu zaman geçmişteki emperyalist rolü üzerinden olumsuz karakterizasyonlarla sunulmuştur. Batılı işgalciler, yozlaşmış elitler ve eski rejim temsilcileri, sinemasal anlatıda “öteki” nin somut figürleri olarak işlev görmüştür. Bu temsiller aracılığıyla Mısırlı izleyiciye ortak bir tarih bilinci ve ulusal birlik duygusu aktarılmaya çalışılmıştır.

Tablo 4. Mısır Sinemasında Oryantalist Temsillerin Dönemsel Dağılımı

Dönem	Baskın Tema	Batı / Öteki Temsili	İdeolojik Çerçeve
1950'ler	Ulusal bağımsızlık	Batı sömürgeci ve baskıcı güç olarak temsil edilir	Milliyetçi, anti-emperyalist
1960'lar	Sosyal adalet ve sınıf	Batı kapitalizmi eleştirilir	Sosyalist, devletçi
1970'ler	Savaş ve direniş	Batı ve İsrail tehdit unsuru olarak sunulur	Ulusal savunma söylemi
1980'ler	Modernleşme krizi	Batı kültürel yabancılaşmanın kaynağı	Kimlik ve gelenek tartışmaları

Tablo 4, Mısır sinemasında oryantalist temsillerin tarihsel süreç içinde sabit bir anlam üretmediğini, ülkenin siyasal ve toplumsal yönelimlerine paralel biçimde dönüştüğünü göstermektedir. 1950'li yıllarda ulusal bağımsızlık söyleminin etkisiyle Batı, sömürgecilik deneyimiyle ilişkilendirilmiş ve baskıcı bir güç olarak ele

alınmıştır. Bu yaklaşım, sinemanın ulus inşası sürecinde ideolojik bir işlev üstlendiğine işaret etmektedir.

1960'lı yıllarda sosyal adalet ve sınıf temalarının öne çıkmasıyla birlikte Batı, kapitalist düzenin temsilcisi olarak eleştirilmiş; oryantalist söylem ekonomik eşitsizlik ve bağımlılık ilişkileri üzerinden kurulmuştur. 1970'lerde bölgesel çatışmaların belirleyici olduğu dönemde ise Batı ve İsrail, ulusal güvenliği tehdit eden dış unsurlar olarak anlatılarda yer almış, savunma ve direniş söylemi güç kazanmıştır.

1980'li yıllara gelindiğinde temsiller, modernleşme sürecinin yarattığı kimlik tartışmalarına odaklanmış; Batı, kültürel dönüşüm ve yabancılaşma bağlamında ele alınmıştır. Bu dönemsel farklılaşma, Mısır sinemasında oryantalist temsillerin tekil bir bakışa dayanmadığını, her dönemin ideolojik ve tarihsel koşulları doğrultusunda yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır.

7. Tartışma

Her iki sinema geleneğinde de “öteki” figürü, ulusal kimliğin sınırlarını tanımlayan temel bir anlatı unsuru olarak işlev görmektedir. Türk ve Mısır sinemaları, farklı tarihsel koşullarda gelişmiş olmalarına karşın, sinemayı ulusal kimliğin inşasında etkili bir kültürel araç olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda sinema modern ulus-devlet ideolojisinin yeniden üretildiği ve meşrulaştırıldığı bir anlatı alanı hâline gelmiştir. Türkiye örneğinde sinema, yurttaşı modernleşme hedefleri doğrultusunda biçimlendiren didaktik bir söylem üretirken; Mısır sinemasında anlatılar, toplumsal hafızayı canlı tutmayı ve sömürge deneyimine karşı kolektif bir bilinç oluşturmayı öncelleştirir. Her iki gelenekte de kimlik, tarihsel ve siyasal koşullar içerisinde sürekli yeniden tanımlanan bir süreç olarak sunulmuştur.

Batı ile kurulan ilişkinin sinemasal temsili, Türk ve Mısır sinemalarında ortak bir ikilik taşımaktadır. Batı, bir yandan teknik ilerleme, refah ve modern yaşamın simgesi olarak konumlanırken diğer yandan kültürel çözümler, tahakküm ve yabancılaşmanın kaynağı olarak eleştirilmiştir. Bu çift yönlü yaklaşım, modernleşme süreçlerinin yarattığı yapısal çelişkilerin sinema aracılığıyla görünür kılındığını göstermektedir. Köyden kente göç, aile yapısındaki dönüşümler, kuşaklar arası çatışmalar ve kültürel uyum sorunları, her iki sinemada da ortak tematik alanlar olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu temaların ele alınış biçimi ve Batı'ya yüklenen anlamlar, iki ülkenin tarihsel deneyimleri doğrultusunda farklılaşmaktadır.

Türk sinemasında Batı temsili, büyük ölçüde siyasal

ve kültürel modernleşme süreciyle bağlantılı olarak şekillenmiştir. Cumhuriyet'in erken dönem filmlerinde Batı, eğitim, bilim ve laiklik ekseninde ilerlemenin referans noktası olarak sunulmuş; ulusal kimlik bu çerçevede yeniden tanımlanmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren ise bu yaklaşım değişmiş, Avrupa'ya işçi göçü ve diaspora deneyimi aracılığıyla Batı, eşitsizlik, dışlanma ve sınıfsal gerilimlerle ilişkilendirilmiştir. Bu dönemde sinemasal anlatılar, modernleşmenin bedellerini görünür kılmış; medeniyet, din ve gelenek arasındaki karşıtlıklar etnik, mezhepsel ve toplumsal cinsiyet temsilleri üzerinden yeniden üretilmiştir. Oryantalist söylem, bu bağlamda hem Batı'ya yöneltilen bir eleştiri hem de toplum içindeki hiyerarşik ayrımların kurulmasına hizmet eden bir anlatı mekanizması olarak işlev görmüştür.

Mısır sinemasında ise oryantalist temsiller, doğrudan sömürgecilik deneyimi ve Arap milliyetçiliği çerçevesinde biçimlenmiştir. Osmanlı sonrası bağımsızlık süreci ve özellikle Nasır döneminin politik yönelimleri, sinemayı açık biçimde ideolojik bir aygıtla dönüştürmüştür. Batı, bu anlatılarda çoğunlukla emperyalist müdahalelerin faili ve ulusal egemenliği tehdit eden bir güç olarak temsil edilmiştir. Sinemasal anlatılarda bireysel modernleşme hikâyelerinden ziyade, Arap dünyasıyla dayanışma, ulusal birlik ve kolektif sorumluluk vurgusu ön plana çıkmıştır. Bu nedenle Mısır sineması, modernleşmeyi daha çok sosyal adalet, bağımsızlık ve sınıfsal eşitlik ekseninde tartışmıştır.

Modernleşmenin ideolojik zemini, iki sinema geleneği arasındaki temel ayrışma noktalarından birini oluşturmaktadır. Türkiye'de modernleşme, Kemalist reformlar ve laiklik temelinde, devlet merkezli bir dönüşüm projesi olarak ele alınırken; Mısır'da Arap milliyetçiliği ve sosyalist yönelimler belirleyici olmuştur. Türk filmlerinde bireysel dönüşüm, dünyevi ilerleme ve devletin dönüştürücü rolü ön plana çıkarken; Mısır yapımlarında yurtseverlik, fedakârlık ve kolektif mücadele anlatısının merkezinde yer almıştır. Bu farklılaşma, oryantalist söylemin her iki sinemada benzer kavramsal çerçeveler içinde ele alınmasına rağmen, tarihsel ve ideolojik bağlamlara bağlı olarak farklı anlatı stratejileriyle yeniden üretildiğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

8. Sonuç

Bu çalışma, Türk ve Mısır sinemasında oryantalist temsillerin oluşumunu, iki ülkenin tarihsel deneyimleri ve sosyo-kültürel yapılanmaları doğrultusunda karşılaştırmalı bir çerçevede incelemiştir. Yapılan

çözümlenmeler, her iki sinema geleneğinde de ötekinin, ulusal kimliğin sınırlarını belirleyen temel bir anlatı unsuru olarak konumlandırıldığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte söz konusu temsillerin, tekil ve evrensel bir oryantalist söylemin doğrudan yansıması olmadığı; aksine her iki ülkenin modernleşme deneyimine, siyasal kırılmalarına ve kültürel önceliklerine bağlı olarak farklı yönlerde biçimlendiği görülmüştür. Bu yönüyle sinema, her iki bağlamda da ideolojik anlamların üretildiği, müzakere edildiği ve yeniden düzenlendiği bir kültürel alan olarak işlev görmektedir.

Türk sinemasında oryantalist temsiller, büyük ölçüde Batı merkezli modernleşme projesiyle kurulan ilişkinin bir sonucu olarak şekillenmiştir. Cumhuriyet'in erken döneminden itibaren sinema, çağdaşlaşma ideallerini yaygınlaştıran bir anlatı aracı olarak kullanılmış; Batı, ilerlemenin ve rasyonel düşüncenin referans noktası olarak sunulmuştur. Bu çerçevede geleneksel, dinsel ya da kırsal unsurlar, çoğu zaman dönüştürülmesi gereken toplumsal alanlar şeklinde betimlenmiştir. İncelenen filmler, bu yaklaşımın sinemasal anlatılarda nasıl kurulduğunu açık biçimde göstermektedir. Karakterlerin konumlandırılması, mekânların anlamlandırılması ve anlatı örgüsündeki değer hiyerarşileri, ulusal kimliğin Batılı normlar üzerinden tanımlandığını ortaya koymaktadır. Bu durum, Türk sinemasında içe dönük bir oryantalist bakışın gelişmesine zemin hazırlamış; "biz" anlatısı, Batı'ya referansla kurulan bir karşılaştırma ekseninde yeniden üretilmiştir.

Mısır sinemasında ise oryantalist temsiller, doğrudan sömürgecilik deneyimi ve bağımsızlık mücadelesiyle bağlantılıdır. İngiliz sömürge yönetiminin yarattığı siyasal ve kültürel baskılar, sinemanın ideolojik yönelimini belirleyen temel unsurlar arasında yer almıştır. Özellikle 1952 Devrimi sonrasında sinema, ulusal egemenliği, toplumsal dayanışmayı ve kolektif sorumluluğu vurgulayan bir anlatı çizgisi izlemiştir. Batı, bu anlatılarda çoğunlukla emperyalist geçmişi ve siyasal müdahaleleriyle eleştirel bir konumda temsil edilmiştir. İncelenen Mısır filmlerinde "öteki", ulusal birliğin karşısında konumlanan bir unsur olarak kurgulanmış; bu karşıtlık aracılığıyla toplumsal bilinç pekiştirilmiştir. Dolayısıyla Mısır sinemasında oryantalist temsiller, kültürel yabancılaşma söyleminden ziyade, anti-emperyalist bir politik duruşun sinemasal ifadesi olarak ortaya çıkmıştır.

Her iki sinema geleneğinde de Doğu ve Batı imgeleri üzerinden kurulan anlatılar bulunsa da, bu imgelerin işlevi ve yönelimi belirgin biçimde ayrışmaktadır. Türkiye örneğinde sinema, modernleşme sürecinin içsel

sorgulamalarını yansıtan bir alan oluştururken; Mısır'da sinema, ulusal bağımsızlık ve toplumsal bütünlük fikrini güçlendiren bir araç olarak öne çıkmıştır. Bu farklılaşmanın temelinde, Türkiye'nin laik reformlar ve Batılılaşma politikalarıyla şekillenen tarihsel seyri ile Mısır'ın Arap milliyetçiliği ve sömürge karşıtı mücadele deneyimi yer almaktadır. Sinemasal anlatılar, bu iki farklı tarihsel yönelimi yansıtan önemli bir kültürel kayıt alanı sunmaktadır.

Çalışmanın bulguları, oryantalizmin Türk ve Mısır sinemalarında tarihsel bağlama duyarlı, değişken ve ulusal deneyimlerle iç içe geçmiş bir anlatı pratiği olarak işlediğini göstermektedir. Bu çerçevede sinema; kimlik, aidiyet ve iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği etkin bir kültürel alan olarak değerlendirilmelidir.

Gelecek çalışmalar, dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte Türkiye ve Mısır sinemasında Batı ve "öteki" temsillerinin nasıl yeniden kurulduğunu inceleyebilir. Özellikle dijital mecralarda üretilen içeriklerin, ulusal sinema anlatılarını hangi yönlerde dönüştürdüğü karşılaştırmalı analizlerle ele alınabilir. Ayrıca uluslararası ortak yapımların, her iki ülkenin küresel sinema dolaşımındaki temsiline etkisi tartışılabilir. Kadınlar, etnik ve dinsel azınlıklar gibi özgül "öteki" kategorilerinin sinemasal temsillerine odaklanan çalışmalar, oryantalizm tartışmasını daha ayrıntılı bir zemine taşıyacaktır. Bu tür araştırmalar, sinemanın güncel kimlik tartışmalarını biçimlendiren canlı ve dönüştürücü bir pratik olduğunu ortaya koyacaktır.

Kaynakça

- Abu-Lughod, L. (2005). *Dramas of nationhood: the politics of television in Egypt*. Chicago: University of Chicago Press.
- Armbrust, W. (1996). *Mass culture and modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik*. Doruk Yayınları
- Arslan, E. (2010). *Sinemada dağıtım: Tanıtım ve promosyon çalışmaları çerçevesinde dağıtım sürecinin türk sineması örneğinde incelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi SBE.
- Benjamin, W. (2008). *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapısı*. İstanbul: Payel.
- Daldal, A. (2013). *Türk sinemasında modernleşme ve kimlik: 1960 sonrası anlatılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fries, J. G. (2005). *The evaluation of hollywood portrayals of soviet and middle easterners 1980-2000*. U.S: College of Art and Science of Ohio University.
- Karakaya, H. (2015). Türk sinemasında modernleşme algısı, akımlar ve din adamı tiplmesi. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (MÜSBİD)*, 4(6), 6-15.
- Kellner, D. (1996). *Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. Routledge.
- Kellner, Douglas. (1996). *Media culture*. Routledge.
- Kırel, S. ve Aktaş, Seda (2016). Seyirci ve film üretim ilişkisinde yeni yaklaşımlar: Kitlesel fonlama uygulamaları ve türkiye'deki deneyimler. *Sinecine*, 7 (1), 103-137.
- Kracauer, S. (2014). Film kuramı: Fiziksel gerçekliğin kurtuluşu. Metis.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk sineması tarihi*. Kitle Yayınları.
- Oylum, R. ve K. Sivasoğlu (2011). *Ortadoğu sineması*. Başka Yerler Yayınları.
- Önal, H., & Baykal, K. C. (2014, January 1). Oksidentalizm ve sinema. *Sabah Ülkesi*. <https://www.sabahulkesi.com/2014/01/01/oksidantalizm-ve-sinema/>
- Özön, N. (1962) *Türk sinema tarihi*. Artist Reklam Ortaklığı.
- Özön, N. (1968) *Türk sineması kronolojisi 1895-1966*. Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1995). *Türk sineması kronolojisi 1895-1995*. Bilgi Yayınevi.
- Öztürk, M. (2015). *Modern zamanın akışında sinema sanatı. 1. Baskı*, Doğu Kitabevi.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi*. Kabalıcı
- Scognamillo, G. (2000). *Türk sinema tarihi*. Kabalıcı Yayınları.
- Şafik, V. (2001). *Arab cinema: History and cultural identity*. Cairo: American University in Cairo Press.
- Şafik, V. (2007). *Popular Egyptian cinema: Gender, class, and nation*. Cairo: American University in Cairo Press.
- Suner, A. (2015) *Hayalet ev*. Metis Yayınları.