



**EURİİAGES KAPSAMINDA DESTEKLENEN TÜRK
FİİMLERİNDE TÜRKLÜK TEMSİİLERİ**

Elif YILDIRIM

Doktora Tezi
Temel İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU
2023
Her Hakkı Saklıdır

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

Elif YILDIRIM

EURİMAGES KAPSAMINDA DESTEKLENEN TÜRK
FİLMLERİNDE TÜRKLÜK TEMSİLLERİ

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETCİSİ
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

ERZURUM-2023



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “**EURİMES KAPSAMINDA DESTEKLENEN TÜRK FİMLERİNDE TÜRLÜK TEMSİLLERİ**” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

27/12/2023

Elif YILDIRIM
Aslı Islak İmzalıdır

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili **patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda**, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç Dr. İrfan HİDİROĞLU danışmanlığında, Elif YILDIRIM tarafından hazırlanan bu çalışma 27 /12 /2023 tarihinde savunulmuş ve Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi :Prof. Dr .Abdulkadir ATİK

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi :Dr. Öğr.Üyesi Taşkın ERDOĞAN

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi :Dr. Öğr.Üyesi Şadiye Kotanlı Kızıloğlu

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi :Dr. Öğr.Üyesi Sibel Mert

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
KISALTMALAR DİZİNİ	VII
TABLolar DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL BAŞLIKLAR

1.1. AVRUPA FİKRİYATINI OLUŞTURMA BAĞLAMINDA KULLANILAN

KAVRAMLAR..... 4

1.1.1. İdeoloji Tanımı ve Tarihsel Gelişim Süreci 4

1.1.2. Avrupa Fikir Tarihinde Hegemonya 10

1.1.3. İdeolojinin Görünen Yüzü Söylem 11

1.2. AVRUPA BİRLİĞİNE DOĞRU SOSYO-KÜLTÜREL VE JEOPOLİTİK

AVRUPA..... 13

1.2.1. Kronolojik Bir Uygarlık Dizgisi 15

1.2.2. Avrupa Birliği'nin Kurulmasından Yüzyıllar Önce Avrupa Kıtası 17

1.2.3. Avrupa Şekilleniyor 19

1.2.4. Kıta Avrupası İçinde Oluşmaya Başlayan Avrupalı Kimliği 24

1.2.5. Bütünleşik Bir Avrupa İçin Birlik Adımları 24

1.3. ÇOKULUSLULUKTAN BİRLİK RUHUNA DOĞRU AVRUPA BİRLİĞİ .. 27

1.3.1. Kapsam ve İçerik Olarak Avrupa Birliği 28

1.3.2. AB'nin Tek Pazar Olgusu - Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) 29

1.3.3. Avrupa Birliği'nin Kurumsal Yapısı 29

1.3.3.1. Üyelik Şartları 29

1.3.3.2. Birliğin İşleyiş Biçimi 30

1.3.4. Avrupa Parlamentosu 31

1.3.5. Avrupa Birliği Komisyonu 32

1.3.6. Avrupa Birliği Konseyi ve Avrupa Konseyi 32

1.3.7. Adalet Divanı 32

1.3.8. Avrupa Sayıştayı	33
1.3.9. Avrupa Ekonomik ve Sosyal Komitesi	33
1.3.9.1. Bölgeler Komitesi.....	33
1.3.9.2. Avrupa Yatırım Bankası.....	33
1.3.9.3. Avrupa Merkez Bankası	33
1.4. EURİMAGES'DAN ÖNCE AVRUPA'NIN VE SİNEMANIN DURUMU	34
1.4.1. Avrupa Birliği Kültür Politikalarına Kısa Bir Bakış	38
1.4.2. AB Kültür Politikalarından Biri Olan Eurimages Fonu	43
1.4.3. Yapısal Olarak Eurimages, Kuruluşu, Amacı, İdari İşleyişi	44
1.4.4. Eurimages Fonunun Kurumsal Yapısı ve İdari İşleyişi.....	46
1.4.5. Eurimages Fonu'nun İdari Yapısı	47
1.4.6. Eurimages Yönetim Kurulu Başkanı.....	48
1.4.6. Eurimages Teşvik Programları ve İşleyişleri	49
1.4.6.1. Eurimages Ortak Yapım Desteği.....	50
1.4.6.2. Eurimages Dağıtım Desteği.....	52
1.4.6.3. Eurimages: Sergi Desteği- (Sinema Salonları Desteği).....	54
1.4.6.4. Eurimages: Promosyon (Geliştirme Ödülleri).....	56
1.4.7. Film Festivalleri ve Pazarlarla İşbirliği	56
1.4.8. Sponsorluk ve Patronaj.....	57
1.4.9. Eurimages Ortak Yapım Geliştirme Ödülleri.....	57
1.4.9.1. Eurimages Lab Proje Ödülleri	58
1.4.9.2. Cinsiyet Eşitliği ve Çeşitliliği.....	58
1.4.9.3. Çeşitlilik ve Kapsayıcılık Stratejisi	59
1.4.9.4. Sürdürülebilirlik Stratejisi	59
1.4.10. Eurimages 2024 Teklif Çağrıları	60

İKİNCİ BÖLÜM

BİR ANLATIM İMKÂNI OLARAK SANAT

2.1. SİNEMA.....	64
2.1.1. Ticari Sinemaya Karşı Sanat Sinemasının Konumlanması.....	69
2.1.2. Bir Sanat Eseri Olan Sinemaya Eleştirel Bakış.....	72
2.1.3. Avrupa Sineması	74

2.1.4. Avrupa Sanat Sineması	76
2.1.4.1. Fransız Empresyonizmi (İzlenimcilik)	82
2.1.4.2. Şiirsel Gerçekçilik (Şairane Gerçekçilik)	82
2.1.4.3. İtalyan Yeni Gerçekçiliği.....	83
2.1.4.4. Alman Ekspresyonizmi -Dışavurumculuk	85
2.1.4.5. Fransız Yeni Dalga Akımı.....	88
2.1.5. Sinemada Klasik Anlatı Yapısı	90
2.1.5.1. Sanat Filmi ile Klasik Anlatı (Ticari Film)Arasında ki Farklar;	96

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BATI ARGÜMANLARI İLE DOĞU'YU TANIMLAMAK; ORYANTALİZM

3.1. ORYANTALİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	98
3.2. ORYANTALİZMİN FİKRİ TEMELLERİ VE TÜRK – İSLAM KAVRAMLARINA BAKIŞI	101
3.3. AVRUPALI BİLİM VE FELSEFE İNSANLARININ ORYANTALİST GÖRÜŞLERİ.....	106
3.4. BİR TANIMLAMA VE HEGEMONİK BİR SÖYLEM OLARAK “ÖTEKİ”	116
3.4.1. Öteki Hakkında Bilgiye Dayanmayan Kanaat “Önyargı”	118
3.4.2. Oryantalizm ve Öteki	118
3.4.3. Öteki kavramından Eyleme Yönelme: “Öteki’nin Temsili”	120
3.5. DOĞU’DAN BATI’YA BAKMAK: OKSİDENTALİZM	122
3.6. VARLIĞIN GÖSTERGESİ KİMLİK	124
3.6.1. Kimliğin Kaynağı “Ulus”	127
3.6.2. Ulusal Kimlik	127
3.6.3. Göçmen Kimliklerin Temsile Taşınması	128
3.6.4. İslami Kimlik.....	129
3.6.5. Kimliğin Taşıyıcısı Kültür	130
3.7. AVRUPA KİMLİĞİ ALTINDA YATAN TÜRKLÜK.....	131
3.7.1. Bir Kavram Olarak Türklük	132

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
EURİMAGES TARAFINDAN DESTEKLENEN FİMLERİN İÇİNDE
TÜRKLÜK KAVRAMI

4.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	136
4.2. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI.....	138
4.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	139
4.3.1. Amaçlı Örneklem	140
4.3.2. Niteliksel İçerik Çözümlemesi	141
4.4. ARAŞTIRMANIN MODELİ VE HİPOTEZLER	142
4.5. EVREN VE ÖRNEKLEM	143
4.6. VERİ TOPLAMA SÜRECİ, ARAÇLARIN VE VERİLERİN ANALİZİ	144
4.7. FİMLERİ ÇÖZÜMLEMEDE KULLANILACAK TEMEL	
KATEGORİLER	146
4.7. BULGULAR	146
4.8. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ	147
4.8.1. Filmlerin Temaları.....	147
4.8.2. Seçilen Filmlerin Anlatı Yapısı.....	147
4.8.3. Zaman ve Mekân Kurgusuyla Kurulan Türklük Temsili	150
4.8.4. Filmin Karakterlerinin Analizi	164
4.8.5. Kullanılan Dil Üzerinden Bir Kimlik Analizi	174
4.8.6. Simge-Sembol ve Nesnelerle Kurulan Türklük Temsili	177
4.8.7. Seçilen Filmlerin Eurimages Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluğu	
Açısından Analizi	199
4.8.8. Filmlerin Bütün Bağlamları İle Ele Alınıp Genel Analizinin Yapılması	203

BEŞİNCİ BÖLÜM
TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. TARTIŞMA VE SONUÇ.....	259
5.2. ÖNERİLER	278
KAYNAKÇA	279
ÖZGEÇMİŞ.....	296

ÖZET**DOKTORA TEZİ****EURİMAGES KAPSAMINDA DESTEKLENEN TÜRK FİMLERİNDE
TÜRK LÜK TEMSİLLERİ****Elif YILDIRIM****Danışman: Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU****2023, 296 Sayfa****Jüri: Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU (Danışman)****Prof. Dr. Abdulkadir ATİK****Dr. Öğr. Üyesi Taşkın ERDOĞAN****Dr. Öğr. Üyesi Şadiye KOTANLI KIZILOĞLU****Dr. Öğr. Üyesi Sibel MERT**

Bu çalışmanın amacı Eurimages Sinema Destek Fonu tarafından desteklenen Türk filmlerinde Türklük kavramının nasıl temsile taşındığının ortaya konulup, ilgili literatüre katkı sağlamaktır. Çalışma kapsamında 1990-2023 yılları arasında Fondan destek alan 103 adet Türk filmi evreni içinden amaçlı örneklem yöntemiyle 13 adet film belirlenmiştir. Belirlenen bu filmler çeşitli kategorilerle niteliksel içerik çözümlemesi ile değerlendirilmiş, toplanan veriler, nitel yöntemler kullanılarak analiz edilmiştir.

Çalışmanın sonucunda bir Avrupa Birliği Kurumu olan Eurimages'in desteklediği Türk filmlerinde oryantalist bakış açısının da etkisiyle belli bir Türk kimliği oluşturduğu görülmüştür. Eğitim düzeyi düşük, ataerkil toplum düzeninin etkisini sürdürdüğü, bağnaz, yobaz bir din inancı içinde, kadına saygısı alt seviye, eşcinsel eğilimleri olan, cesur, aile bağları kuvvetli, zaman zaman çağının ilerisinde, kültürlü vb. gibi olumlu ve olumsuz kodlarla tarif ettiği bir Türk kimliğini filmler aracılığı ile temsile taşımış olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Eurimages, Türklük, Avrupa Sineması, Oryantalizm, Kimlik

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

**REPRESENTATION OF TURKISHNESS IN TURKISH FILMS SUPPORTED
WITHIN THE SCOPE OF EUROMAGES**

Elif YILDIRIM

Advisor: Assoc. Prof. Dr. İrfan HİDİROĞLU

2023, 296 pages

Jury: Assoc. Prof. Dr. İrfan HİDİROĞLU (Advisor)

Prof. Dr. Abdulkadir ATİK

Assist. Prof. Dr. Taşkın ERDOĞAN

Assist. Prof. Dr. Şadiye KOTANLI KIZILOĞLU

Assist. Prof. Dr. Sibel MERT

The aim of this study is to determine how the concept of Turkishness is conveyed to representation in the films supported by Eurimages Cinema Support Fund and contribute to the related literature. Within the scope of the study, from the universe of 103 Turkish films that received support from the Fund between 1990 and 2023, 13 films were determined using the intended methods. These determined films were evaluated with qualitative content analysis in various categories, and the collected data were analyzed using qualitative methods.

As a result of the study, it was seen that Turkish films supported by Eurimages, a European Union Institution, created a certain Turkish identity with the influence of the orientalist perspective. It was seen that Turkish identity was conveyed to the representation with positive and negative codes such as having low level of education, being influenced by patriarchal social order, having a bigoted, zealous religious belief, having low respect for women, having homosexual tendencies, being brave, having strong family ties, occasionally being ahead of the time they are living in, cultured, etc. by these films.

Keywords: Eurimages, Turkishness, European Cinema, Orientalism, Identity

KISALTMALAR DİZİNİ

€	: Euro
AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AET	: Avrupa Ekonomik Topluluğu
ATÜT	: Asya Tipi Üretim Tarzı
BABEL	: Avrupa Dillerinin Engellerini Aşan Yayıncılık
DBA	: Devletin Baskı Aygıtları
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtları
EAVE	: Avrupalı Görsel-İşitsel Girişimciler
ECSC	: Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu
ECU	: Avrupa Tek Para Birimi
EFDO	: Avrupa Dağıtım Ofisi
EFTA	: Avrupa Serbest Ticaret Birliği
ESF	: Avrupa Senaryo Fonu
EUREKA	: Avrupa Bilimsel Araştırma Birliği
EURIMAGES	: Yaratıcı Sinematografik ve Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımını Avrupa Destek Fonu
EURO-AIM	: Avrupa Bağımsız Pazar Örgütü
MEDIA	: Görsel-İşitsel Eserlerin Geliştirme, Dağıtım ve Tanıtım/Eğitim Programı
MÖ	: Milattan Önce
NATO	: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
UFA	: Evrensel Film Şirketi

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Birlik Ülkelerinin Sahip Oldukları Oy Sayısı	31
Tablo 2. 1989 Yılından İtibaren Desteklenen Ortak Yapımlar (2023).....	53
Tablo 3. Çalışma Kapsamında Çözümlenecek Filmler	144
Tablo 4. Oryantalist Bilgi Sisteminin Doğu ve Batı Karşılatırması.....	264



ÖNSÖZ

Eurimages'ı oluşturan Avrupa Toplumu ve onun Avrupa sınırları dışında kalan toplumlara yönelik fikriyatı içinde yer alan Oryantalist düşünce sistemi yüzyıllardır anlatılarında, resimlerinde yani kısaca sanat üretimlerinde gerçek ya da kurgusal bir Türk kimliği oluşturmuştur. Bu kimlik zaman içinde kendi gerçekliğinden uzaklaşarak düş ile gerçeğin hatta fantezinin iç içe geçtiği bir yeni kimlik oluşturmuştur. Bu kimliğin, hikâyesini bir Türk senaristin yazdığı senaryoda ne derece gerçekliğini koruyup ne kadar üretilmiş bir gerçeklik inşa ettiği sorusu önem kazanmaktadır. Küreselleşen dünyada Türk sinemasının kendi kimlik alt yapısını oluşturan kodları ne kadar koruduğuna bakmak ve bir endüstri olan sinemanın bir kimlik oluşturabilmek kabiliyetini değerlendirmek amacıyla bu çalışma yapılmıştır.

Yıllar süren araştırma ve değerlendirme sonucunda Eurimages Kapsamında Desteklenen Türk Filmlerinde Türklük Temsillerinin tespit edilmesi maksadıyla belirlenen 13 film üzerinden çeşitli sonuçlara varılmış ve ortaya çıkan sonuçlarla ilgili literatüre katkı sunulması amaçlanmıştır.

Bu süreçte beni hep destekleyen, yüreklendiren sevgili annem Miraç ASLANKILIÇ'a, bana sonsuz sabır gösteren sevgili eşim Hakan YILDIRIM'a, canım çocuklarım Ahmetcem ve Nisanur YILDIRIM'a, aileme ve yanımda olan arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca bütün akademik hayatım boyunca bana hep destek olan, bilgisi ve vizyoner kişiliği ile bana yol gösteren danışmanın sayın Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU'na da sonsuz teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanat sadece bir ülkenin, milletin, topluluğun ya da üretenin eseri değildir. Sanat bütün bir medeniyetin, ortaya çıktığı anda bütün insanlığın ortak malıdır. Zamansız bir üretim, kendini aşan bir ifade biçimidir. Onu sınırlayan şey genelde üretildiği ortamın siyasi durumudur. Çünkü bu durum onun üretilmesine hatta üretilmemesine sebep olabilir.

Siyasetin bulaşamayacağı, şekillendiremeyeceği ya da yönlendiremeyeceği sanat eseri gibidir. Althusser'in tanımı ile "ideoloji, insan faaliyetlerinin hepsinin içinde yer almaktadır, bu yüzden insan hayatının yaşanmışı olarak kabul edilebilir. Yaşanmış olan, bireysel olan ve ideolojik olan sanata dâhildir" (2004: 104-105). Kendi zamanının politik, ideolojik değerleri, baskı ve sınırlandırmaları, özgür ve demokratik ortamı sanatçının üretimine yansır. Baskıcı, buyurucu, sınırlayıcı, manipüle edici yönetimler, içinde var olduğu ortamı sanat üretimi anlamında etkiler. Özellikle sinema gibi varlığı sadece ilhama bağlı olmayan, üretimi ekonomik parametrelerle de belirlenen sanat üretimleri bu durum karşısında tarafsızlığını, özgün ve özgür yapısını korumakta çok zorlanabilir.

Çıkışı itibarı ile heyecan yaratan, ifade imkânları ile sınırsız bir perspektif sunabilen sinema Avrupa'da teknik gelişiminin yanında bir sanat eseri olarak kuramları, dili ve estetik özellikleri anlamında ivmeli bir gelişim gösterdi. Ancak ortaya çıkışı ile 1. Dünya Savaşı arasındaki kısa süre, ekonomik koşullar, Amerikan sineması ile olan yarışı, kendini toparlayamadan içine düştüğü 2. Dünya Savaşı sinemayı estetik bir eser olmanın yanı sıra politik bir söylem aracı ve ekonomik bir mal durumuna da getirdi.

Her ne kadar Avrupa sineması için sanatsal ifadeler kullanılsa da sinema Avrupa içinde ideolojik, hegemonik bir söylem aracıdır. Ticari sinema ve sanat sineması arasında devam eden rekabet açısından bakıldığında Avrupa sineması da ideolojik ve ekonomik bir sanat eseridir ve bu sebepten dolayı onu bu yönüyle de kullanmak gerekir.

Tarihsel süreç içinde Avrupa'nın karmaşık, çokuluslu, farklı sosyal ve kültürel yapısı zamanla alt kültürlerden beslenen ancak ortak bir Avrupalılık üst kimliğinde buluşabilen ya da en azından bunu arzu eden bir Avrupa'ya dönüşmeye başladı. Eurimages'ın bu dönüşümü sinema alanına uygulayan ve verdiği ciddi desteklerle sinemanın gelişime destek sağlayan, önemli bir Avrupa Birliği kurumu durumuna

gelmesi hem bu yapının içinde hem de bu yapının yakınında olan uluslar için çekici gelmeye başladı. Birliği oluşturan ancak Avrupalı sıfatına sahip olmayan ülkeler de bu sinema birliğinin içinde yer almak istediler. Ancak bu noktada kimlik ve milliyetçilik gibi kavramlar önem kazandı. Özellikle oryantalist bir bakış açısıyla değerlendirilen Türk sineması, renkli kimlik katmanları, farklı dini inanışlar ve kozmopolit yapısıyla aslında bir Avrupa kadar kültürel zenginlik ve çeşitlilik barındırıyor. Ancak Osmanlı zamanından gelen kıtalar boyunca yayılmış olmak, Avrupa için bir gizem ve merak konusu olan Doğu fantezisi, Doğulu kabul edilenin Avrupalı olanın zıttı üzerinden kurulan ideolojik söylemi her ne kadar Eurimages üyesi olsa da Türkiye ve Türk sinemasına bakışı etkilemektedir.

Bu bağlamda Eurimages tarafından ödül alan Türk filmlerinde Türklük kavramı nasıl temsil edilmiş ya da bir Türk imajı (olumlu/olumsuz) kurulmuş mu sorusu çerçevesinde hazırlanan bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde konunun Eurimages kapsamında desteklenen Türk filmleri olması sebebiyle genel bir Avrupa tarihi ve kronolojisine bakılmıştır. Kültürel, siyasi ve ekonomik olarak kıtanın medeniyet tarihi içinde şekillenmesi, Rönesans ve Reform hareketleri ile bütünleşik bir Avrupa ve Avrupalı kimliğine evrilme hikâyesi çalışmanın bu bölümü içinde yer almıştır.

Avrupa Birliği ve birliğin oluşum aşamaları ile birliğin kurumsal ve idari yapısı Eurimages'a doğru gidişatı belirlemesi açısından çalışmanın önemli bir bölümünü oluşturmakta ve ilk bölümde yer almaktadır. AB Kültür Politikaları başlığı altında birliğin ekonomik ve siyasi yapılanmasının yanı sıra bir kültür birliği oluşumuna verdiği önemle beraber bu yolda attığı adımlar belirtilmiştir. Eurimages'ın oluşumu, idari ve kurumsal yapısı, desteklediği sinemalara sağladığı katkı, politikası doğrultusunda desteklediği projeler çalışmanın ilk bölümünü oluşturmaktadır. Coğrafi oluşumundan, ekonomik yapısına ve siyasi birlik oluşturma yolunda gerek fikri katkılar sunan düşünürlerin gerekse askeri ve ekonomik kararlarla kıtanın günümüze uzanan hikâyesine katkı yapan her türlü faktöre çalışmanın bu bölümünde yer verilmiştir. Bu izlek üzerinde ideoloji, hegemonya ve söylem kavramları da bu yol haritasına destek sağladıkları için yine ilk bölümde yer almıştır.

Sanat, sinema, Avrupa sineması, sanat akımları başlıkları ile oluşturulan ikinci bölüm konuyu daha çok kavramlar etrafında ele almaktadır. Sinema kuramları ile oluşan Avrupa sinemasının yapısının, ticari sinema ile arasındaki farklılıkların ve sinemanın

genel seyrinin ele alındığı bu bölüm sinema ile Avrupa, Avrupa Birliği ve Eurimages arasında bağlantı kurarak konunun temel hatlarını belirlemektedir.

Çok boyutlu bir inceleme yapılması amaçlanan bu çalışmanın üçüncü bölümünü Oryantalizm, Ötekileştirme, Kimlik, Ulus ve Türklük başlıkları oluşturmaktadır. Bu bağlamda Eurimages'ın Türk filmlerine verdiği desteğin bu filmlerde bir kimlik oluşturma kabiliyetinin alt yapısal desteklerinin çerçevesi çizilmiştir.

Çalışmanın “Eurimages Tarafından Desteklenen Türk Filmlerinde Türklük Temsilleri” başlıklı son bölümünde kurum tarafından desteklenen filmler içinde Türklük kavramının nasıl temsil edildiği belirlenen göstergesel kategoriler etrafında değerlendirilmiştir. Bu bölümde araştırmanın amacı, kapsamı, sınırlılıkları, önemi ve yöntemi ele alınarak araştırmanın modeli ve çalışma kapsamında oluşturulan hipotezler sunulmuştur. Araştırmada veri toplama amacıyla kullanılan ölçme ve değerlendirme araçları ve veri analiz sürecinin detaylı açıklamasının ardından model kapsamında veriler yorumlanmıştır. Çalışmanın sonuç ve değerlendirme bölümünde ise araştırma sonucunda elde edilen bulgular özetlenerek, konuya ilişkin değerlendirme ve önerilerde bulunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL BAŞLIKLAR

Sanat toplumsal olaylardan, ekonomi ve siyasetten etkilenir. Kimi zaman onların öznesi olur, kimi zamansa kendisi nesne olur. Kimi olaylar yüzyıllar boyunca etkisini devam ettirse de, kimi olaylar çok kısa süreli etki yaratır. Siyaset bilimi ve sosyolojiye ait olan ideoloji, söylem, politika, hegemonya, siyaset gibi kavramların günlük kullanımda sıklıkla karıştırıldığı, yanlış ya da birbirinin yerine kullanıldığı görülür. Her birinin anlamı birbiri içinden aktarılabilse de yine de kavramları derinlemesine ve ayrıştırarak incelemek gerekir.

Siyaset, entelektüel düşünceyi etkilediği kadar günlük yaşantıyı da belirler. Aristoteles varoluşsal koşulları kendinden başkalarıyla paylaşmak ve onlarla birlikte kurmak zorunda olan insan için “insan, her şeyden önce, sosyal bir varlıktır; kendi deyişiyle: Bir zoon politikondur” (Strauss, 1956: 173) ifadesini kullanır. Bu bağlamda Aristoteles insanı toplumsal bir canlı kabul etse de siyaseti toplumsallık üzerinden temellendirmez. Aristoteles’ten günümüze geldikçe yönetim şekillerinden demokrasi anlayışına, hakların bölünüşünden iktidar mücadelelerine kadar birçok farklı dinamik tarafından şekillenen bu kavramlar, zamanlarının gereklilikleri ve kümülatif gelişimleri çerçevesinde farklı tanımlarla ifade edildi.

Avrupa’nın düşünce tarihi ve bu tarihe yön veren kavram ve kişiler bugün var olan Avrupalılık fikrinin yapı taşlarını oluşturdu. Özellikle bazı temel mefhumlar etrafında şekillenen düşünceler hem Avrupa hem Eurimages kavramlarına yön verdi. Bu anlamda konuyla ilgili temel kavramlara bu bölüm içerisinde yer verilmiştir.

1.1. AVRUPA FİKRİYATINI OLUŞTURMA BAĞLAMINDA KULLANILAN KAVRAMLAR

1.1.1. İdeoloji Tanımı ve Tarihsel Gelişim Süreci

İdeoloji kavramı tarihsel gelişim süreci içinde farklı anlamlarla kullanıldı. Grekçe “eidos” ve “logos” sözcüklerinden oluşan ideolojinin kelime anlamı “fikirlerin bilimi” (Aslan, 2004: 11) dir. İdeoloji ile ilgili çeşitli tanımlar ve yaklaşımlar mevcuttur. Serpil

Sancar ideolojiyi, "toplumsal iktidar ilişkileri sayesinde oluşan ve kendisi de iktidar ilişkilerinin oluşum dolayımı ile olan toplumsal düşünce ve anlamlar" (1997: 9) olarak tanımlarken ideoloji için "insanların kendi yaşamlarını sürdürmek için yarattıkları maddi toplumsal pratikler ile ilgilidir" (1997: 9) der. Raymond Williams ise ideolojiyi "herhangi bir sınıfın ya da sosyal grubun resmiyet kazanmış bilinçli inanışları" veya "herhangi bir sınıfın ya da sosyal grubun karakteristik dünya görüşü ya da genel bakışı" (1993: 26-27) olarak tanımlar. Williams kavramı bir sınıfa /gruba özgü inançlar, aldatıcı inançlar ve yanlış düşünceler ya da bilinç olarak üç temel şekilde kullanır.

İdeoloji kavramı ilk defa Fransız Devrimi sonrası, 1796 yılında "düşünce bilimi" anlamında Antoine Louis Claude Destutt de Tracy tarafından kullanıldı. Destutt de Tracy "düşüncelerin bilimi ya da ideoloji adının kullanılmasını tercih etmekteyim. Bu ad, bilinmeyen ya da kuşku uyandıran hiçbir şeyi ima etmediğinden, herhangi bir neden/sonuç fikrini akla getirmedüğinden uygundur" (Aktaran Çelik, 2005: 33-34) diyerek 'düşünce bilimi' kavramını adlandırmak için ideoloji terimini seçme nedenini açıklar. Destutt de Tracy'nin kurucusu olduğu Ulusal Bilim ve Sanat Enstitüsü Aydınlanma ilkeleri temelinde düşünceler bilimi kurmayı amaçlamıştır. Enstitünün filozofları ve Tracy ideolojiyi; duyular aracılığıyla fikirlerin oluşumunu inceleyen bir bilimsel düşünme biçimi olarak tanımlıyorlardı. Tracy'nin felsefi sisteminin oluşmasında Francis Bacon'ın insan aklının gelişimini engelleyen bir takım 'idol'ler ve dini önyargıların varlığından söz ettiği idoller eleştirisinin büyük etkisi olmuştur. Tracy insan aklının gelişimi için dinsel önyargı ve boş inançlardan mümkün olduğunca uzak durması gerektiğini, insan anlayışının put ya da idol'ler ile yanlış ve akıl dışı yaklaşımlar kullanılarak karartıldığının altını çizer. "Bacon'ın idol öğretisi olarak bilinen bu yaklaşımı aynı zamanda özellikle Fransız Aydınlanması'nda, dogmalar ve Kiliseye karşı mücadelenin kuramsal aracıdır" (Özbek, 2000: 19). Tracy'ye göre, "önyargıların çözümlenmesi ancak duyular sayesinde gerçekleştirilir. Bu nedenle, ona göre, ideoloji dış dünyadan duyular aracılığıyla elde edilen ve bu anlamda bilimsel nitelik kazanan bir öğretilerdir" (Temirkaynak, 2008: 20).

Modern duyumculuğun kurucusu olan Thomas Hobbes, düşünme sonucu oluşan fikirlerin duyum olduğu ve bilginin sadece duyumlara başvurarak doğrulanabilir olduğunu savunur. Dış dünyanın nesnel gerçekliğine ulaşmanın en akılcı yolunun duyular olduğunun altını çizer. "Dış dünyayı görür, duyar, hisseder, algılar ve tüm bu

elde edilenleri nesnel bir bilgi halinde sunarız. Duyularımız dışında hiçbir şey bilinemez. Bilgilerimiz aklın ve duyumların ürünüdür ve ayrıca insan bu her iki yetiye de doğuştan sahiptir” (Cevizci, 2000: 292) diyerek duyuların önemine dikkat çeker. Bütün bilimlerin temelini ideolojinin oluşturduğunu düşünen Tracy, duyumculuktan çok etkilenmiştir. Duyular bütün ideallerin kaynak noktasını oluşturuyorsa “inançlarımızın da tek kaynağı ve dayanağı olan duyular, düşünceden farklı bir şey değildir. Ve bu ancak işletildiği ve kullanıldığı zaman gelişir” (Özbek, 2000: 34-35).

Aslında ideoloji kavramı, aydınlanma ile gelen düşünce, rasyonellik ve inançları aynı anda barındırırken, modern insanın içini boşalttığı kutsal kavramların yerine koyacağı yeni bir kavram da sunmaktadır. Bu doğrultuda Şerif Mardin “ideolojinin çağımızın yarattığı çalkantıların ardından geldiğini, bu karışıklıkların yıprattığı ve erittiği değersel ve bilişsel evreleri yeniden kurma çabaları olduklarını gördük” (Mardin, 1982: 171) sözü ile geleneksel toplum yapısından modern topluma geçiş sürecinde içi boşaltılan kutsalın bir anlamda ideoloji ile ikame edildiği sonucuna vardı.

1797’de eşitlik ve özgürlük anlayışı ile “Ulusal Bilim ve Sanat Enstitüsü onur üyesi” Napolyon’a, 1799 yılında iktidarı ele geçirme girişiminde Enstitü destek verdi. Ancak zamanla Napolyon ve ideologlar arasında durum tersine döndü. İdeoloji kelimesi, ideologlar tarafından değerli görülse de Napolyon için küçümsenen bir ifadeye dönüştü. Enstitü ile Napolyon 1801’de kilise ile olan siyasal ilişki üzerinden birbirlerine ters düştüler. Napolyon Bonapart başlangıçta olumlu bir anlama sahip olan ideolojiyi ve ideologları desteklerken daha sonra Napolyon’un değişen politik tutumuyla birlikte ideoloji olumlu anlamını kaybetti. Bu sebeple Bonapart tarafından Karl Marx’dan önce yanlış bilinç, yanlış kuram anlamında din ve geleneğin toplumu yönlendirmesine sebep olan negatif bir kavram olarak kullanıldı. Enstitünün kamuoyu üzerindeki etkisini tehdit olarak görmeye başlayan Napolyon, “artık ‘idelerin bilimi’ anlayışıyla oluşmuş felsefi ekol için, bir felsefe ekolünün taşıması gereken çağrışımların dışında çağrışımlar oluşturmaya başlar. Bu nedenle o, ideoloji kavramını, bilinçli ve oldukça açık olumsuz bir içerik yüklemiyle kullanır” (Özbek, 2000: 44) .

Tarihsel süreç içinde ideoloji kavramına önemli katkılar sağlayan isimlerden birisi de George Wilhelm Friedrich Hegel’dir. Hegel’in “rasyonalist” bir yapıya sahip felsefesinde en temele koyduğu gerçeklik; zihnin bir ürünü olan ruhtur. Zihin ise

gerçekliğe ulaşmanın yoludur. “İde’nin kendi bilinç ve özgürlüğüne ulaşması, yani Hegel’in ifadesiyle insanın mutlak bilince ulaşması, ancak tarihte aklın nihai bir ereğe ulaşmasıyla gerçekleşir” (Swain, 2005: 289). Hegel diyalektiğin her türlü zorunlu hareketi belirleyen ilke olduğunu ifade eder ve “Akıl, dünyaya egemendir ve Dünya Tarihi’nde de her şey Akıl’a uygun olarak gerçekleşir” (2004: 10) diyerek tarih için ‘aklın dünyadaki gezisi’ ifadesini kullanır.

Almanya imparatorluğuna bağlı bir prenslik olan Prusya, zaman içinde özellikle askeri gücünü artırdı. 1806 yılında Napolyon Bonapart’ın, Prusya ordularını yenip Almanya İmparatorluğunun parçalanmasına sebep olmasıyla Prusya bağımsızlığını ele geçirdi. Hegel için bu durum Almanya’nın eski rejiminin ve Fransız Devrimi ile dünyayı saran eşitlik ve özgürlük ilkelerinin etkisi ile tarihin sonu olduğu düşüncesi bütünlük kazandı. Bu noktada (liberal devlet anlayışı ile) ideolojinin ve tarihin sonu tezi ilk kez Hegel’in felsefesinde ortaya çıktı. Hegel, liberal burjuva ideolojisinin meşruluk kazanmasına ve liberal devlet anlayışının kalıcılığına yönelik bir ideolojik tutum takındı.

19.yüzyılda ideoloji kavramı, Hegel’in görüşlerinden farklılaşarak ağırlıklı olarak Karl Marx ve Auguste Comte tarafından gündeme getirildi. “Marx’ın kuramı her şeyden önce tıpkı sosyoloji gibi, toplumun genel bir bilimi olmak üzere tasarlanmış ve benzer bir biçimde, özellikle toplumdaki endüstriyel kapitalizmle 18. yüzyıl siyasal devrimlerinden kaynaklanan değişiklikleri anlamaya yöneliktir” (Bottomore & Nisbet, 2002: 129).

Ulusal Bilim ve Sanat enstitüsündeki ideologlar gibi Auguste Comte’da ideolojiyi gelenek ve metafiziğin karşısına koydu. Ancak onlardan farklı olarak pozitivizmi radikal olumsuzlamacı tavrın yerine geçirdi. Aslında Comte’un felsefik yaklaşımında ideolojinin yerine toplumsal davranış alanında pozitif yöntem görülen sosyoloji geçer. “Comte ideoloji terimini terk eder, çünkü bu terim düşünce sisteminde önemli hiçbir yere sahip değildir” (Giddens, 2005: 354).

Karl Marx, fikirler ya da düşünceler bilimi anlamında kullanılan ideoloji terimi yerine Bonaparte’ın pejoratif kullanımını tercih eder. Tarihsel diyalektik süreç içinde Marksist Kuram ideoloji kavramına birçok katkıda bulunmuştur. Marks ideolojiyi; gerçekliğin tersine dönmüş hali, gerçekliği çarpıtan ayna, “camera obscura”¹

¹ Camera Obscura Metaforu’nda ideoloji içinde “İnsanlar ve onların içinde yaşadığı koşullar baş aşağı görünürler”

metaforundan faydalanarak ‘yanlış bilinç’i, yanılsama kavramıyla tanımlar ve “insanları yapan bilinçleri değildir, insanlar bilinci meydana getirirler” (Akay, 2004: 12) der. Bu durum sınırlı manada, bireyin kendi etkinliğine karşı yabancılaşmış olması, daha geniş anlamdaysa yanlış ya da sahte bir bilinçle yüz yüze gelmesidir. “Yani ideoloji kavramı yabancılaşma, insan doğası, şeyleşme, gizemleştirme gibi kavramlarla ele alınması gereken devrimci siyasetin reel uğraklarının bir bütünlüğünü ifade eder” (Erdağı, 2017: 428). İdeoloji kuramıyla ilgili Marx’ın görüşü “düşünce ve bilincin oluşumuyla ilgili tartışmaları insan psikolojisi üzerindeki tartışmalardan toplumsal gelişmenin dinamiklerine kaydırmasıdır” (Dant, 1991: 57).

Marx için ideoloji kavramı; taraflı teorilerin, çoğunlukla egemen sınıfların çıkarlarına hizmet eden, bir tür düşünme hatası ya da gerçekliğin çarpıtılması anlamına gelmektedir. Marx, “eğer, her ideolojide insanlar ve onların durumları bir *camera obscura*’daki gibi baş aşağı görünüyorsa, bu fenomenin kaynağı –tıpkı nesnelerin retina üzerinde ters görüntüsünün doğrudan fiziksel yaşam–süreçlerinden ileri gelmesi gibi– onların tarihsel yaşam süreçleridir”(Aktaran Giddens, 2005: 336). Sonuçta bireylerin toplumsal bilincini üreten güçler yine bireyin kendisi tarafından üretilmektedir. Marx kavrama eleştirel yaklaşır. İnsanları hatalı bilinçlenmeye iten bilinçli ya da bilinçsiz inanç, düşünce ya da yönlendirmelerin, üretim araçlarını elinde tutan üst sınıfın, alt sınıfları maruz bıraktığı eşitsizlikler ya da sömürüleri aslında onların faydasınaymış gibi göstermesine imkân tanıyan kavramın ideoloji olduğunu söyler. Marksist kuramda iktidar, üretim ilişkileri, alt-yapı, üst-yapı gibi kavramlarla ideoloji, yakın bir ilişki içindedir. Özel mülkiyetin korunup, sömürünün devam etmesini sağlamak adına güçlü bir hegemonyaya sahip olan kapitalizm, kendini “kitlelerin afyonu” olarak geliştirmeye devam eder. Marx 19. yüzyıl kapitalist toplumunun çelişkili yapısından, milli gelirin eşitsiz dağılımından ve bunun ortaya çıkarttığı sınıf mücadelesinden rahatsızlık duyduğu için onu eleştirir.

19. yüzyılda Avrupa’daki devrimsel değişimler ekonomiden, toplum yaşamına, sanatsal, felsefi ve siyasi değişim ve dönüşüme kadar birçok alanda etkili oldu. İngiltere’de yaşanan Endüstri Devrimi, Fransız İhtilali ile oluşan Siyasal Devrim, Almanya’da düşünsel alanda meydana gelen Felsefe Devrimi, kaynak olarak farklı ülkeleri işaret etse bile hepsi birbirini etkiledi ve bütünsel dönüşümlere sebep oldu. Ancak İngiltere’deki Endüstri Devrimi’nin etkileri Marx açısından ele alınması gereken en temel

değişimin sebebini oluşturur. Çünkü Endüstri Devrimi, Avrupa’da iki sınıflı bir toplum yapısını ‘burjuvazi’ ve ‘proletarya’yı ortaya çıkarttı. İngiltere’de iktisadî yapıdaki uyumsuzluk ve toplumsal istikrarsızlık Marx’ın tanımladığı şekilde ideolojiyi “maddi şartların yansıması değil, farklı olarak bu koşulların yanlış bilgisidir” (Sancar, 1997: 13) şeklinde açıkladı. Sonuçta yanlış bilgidan kaynaklı ideoloji, kendi taraftarları açısından geçerli ve doğru kabul edildiği için doğru bilgi kaynağı bilim ile birbirlerini dışlar. Marx tarihin her anında egemen düşüncenin toplumun maddi güce sahip üretim araçlarını elinde tutan egemen sınıfların düşünceleri olduğunu, zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların ise bu güce eklemelendiğini ifade eder. Marx için toplumsal nitelikte oluşan her düşünce ideolojik olarak kabul edilemez. Bir düşünce ya da toplumsal pratik için “sadece nesnel çelişkilerin üstünü örterek onları öznelerin bilinçlerinden saklayan düşünceler ideolojiktir” (Sancar, 1997: 23). İdeolojiye negatif ya da eleştirel çerçeveden bakan Frankfurt Okulu ve Habermas’ta ideolojinin tanımını kurarken egemen sınıfın çıkarları ve yeniden üretimine hizmet eden düşünce pratiğinden faydalanmıştır.

20.yüzyıl, ideoloji tartışmaları açısından özellikle kuramsal bir yeniden doğuş anlamında yeni yönelim ve farklı bakış açıları getirmiştir. Avrupa’da yaşanan ancak beklenen etki ve sonuçlara varmayan sosyalist devrim denemeleri kapitalizmin güçlenerek kendini yenilemesine sebep oldu. Bu dönemde kapitalizm ile ilgili en temel soru “kapitalizmin üretim pratiklerinin yarattığı toplumsal çarpıklıklar değil, kapitalizmin parlamenter, demokratik bir siyasal sistem içinde yönetilen sınıfların onayını nasıl kazandığıdır” (Sancar, 1997: 28). Bu anlamda açık bir zorbalık ve şiddet kullanmadan kitleleri yönlendirme yetisine sahip olan kapitalizm temel sorunsalı önem kazandı. İdeoloji kavramının hegemonya merkezli bir bağlamda yorumlanması egemen ideoloji kuramı olarak adlandırıldı. İdeolojinin bir başka tanımını Stuart Hall “farklı sınıflar ve toplumsal grupların toplumun işleyişini anlamlandırmalarını, tanımlamalarını, çözmelerini ve anlaşılır kılmalarını sağlayan zihinsel çerçevelerdir, bunlar diller, kavramlar, kategoriler, zihinsel tasvir ve temsil sistemleridir” (1997: 26) şeklinde yaptı.

Althusser materyalizmin “kendine masal anlatmayı bırakmak” (1998: 185) olduğunu savunan materyalist bir filozoftur. İdeolojiyi, insanların gerçek dünyaları ya da varoluş koşulları değil, bu koşullarla aralarında kurdukları hayali ilişkilerin sunumu olarak tanımlarken, onun bir yanılsama olmakla beraber bir gerçeği ima etme yolu olduğu vurgusunu da ihmal etmez. Ayrıca, hâkim egemen görüşlerin kendi ideolojilerini devam

ettirmek için zor kullanan baskı araçlarına ve ideoloji yoluyla işleyen ideolojik araçlara gerek duyduğunu ifade eder. “Hükümet, ordu, polis, mahkemeler ve hapishaneler devletin baskı aygıtları olarak tanımlanırken; ideolojik aygıtlar, dinsel, eğitsel, hukuki, siyasal, kültürel kurumları ve kitle iletişim araçlarını içermektedir” (Althusser, 2003: 168)² der. Aslında Althusser, Gramsci’nin rıza ve baskı arasındaki çözümlemelerini temel alarak Devletin İdeolojik Aygıtları ve Devletin Baskı Aygıtlarını üretim koşullarının yeniden-üretimi noktasında kavramsallaştırır. “Bireyler kendilerine sunulan ideolojiyi kabul etmeli ve her toplumsal pratik içerisinde egemen ideolojinin taşıyıcısı özneler olarak yeniden üretilmelidirler” (Çoban, 2006: 91).

İdeolojinin Marksist gelenekteki ekonomist ve indirgemeci olumsuz değer yargısına karşı olumlu tanımını Gramsci getirdi. Onun Marksist kurama katkısı, kapitalist devletin iktidarını sağlamak için güç ve baskıyı değil, kendini hissettirmeden kullandığı neredeyse yokmuş gibi yaşatılan bir iktidar biçimini kullanmasına ışık tutması olmuştur. Gramsci’ye göre ideoloji, kendini var eden tarihsel, kurumsal ve toplumsal yapıları bir arada tutarken, iktidarın devamlılığı için özellikle baskı kullanmadan bu ideoloji ve kültürün etkisiyle bir hegemonik süreç oluşturur. Gramsci’nin ideoloji kavramına katkısı da yaptığı kurumsal hegemonya çözümlemesi ile kapitalist toplum sisteminde doğrudan bir zora dayanmayan iktidar biçimlerini anlaşılır kılmasıdır.

1.1.2. Avrupa Fikir Tarihinde Hegemonya

Hegemonya basitçe; bir topluluğun diğerleri üzerinde güç kurması, kazanması ve bu gücü devam ettirmesidir. Temelde ekonomik konumların sınıfsal ayrışmanın belirleyici olduğu hegemonik ilişkilerde, genel olarak hâkim sınıfın değer yargılarının öteki toplumsal guruplarca içselleştirilip benimsenerek genel hakikat haline getirilmesiyle egemen/bağımlı ilişkiler ortaya çıkar. Yapı ile üstyapı arasındaki benzerlik, karşıtlık ve farklılıkların kümülatif yapısı, tarihsel blok kavramı, basit yapıdan girift üstyapıya geçiş anlamında ‘katharsis’ kavramı bir durak noktası olarak tanımlanır. “Devletin zora ve siyasal egemenliğe, yani diktatörlüğe dayalı iktidar alanına karşılık, sivil toplum onaya dayalı hegemonya alanıdır” (Sancar, 1997: 29). Rızaya dayalı denetim zor kullanılarak sağlanan denetimden çok daha etkilidir.

² Sinema, kitle iletişim aracı olarak devletin ideolojik aygıtlarından biridir ve ideolojik işleyişe sahiptir.

Bir toplumda hegemonik bir tutum meydana getirmek için gereken en önemli strateji o toplumda rızaya dayalı bir ortak duyunun oluşturulmasıdır. İktidar sahipleri herhangi bir eylemi sınıf temelli bir tutumla değil de ‘ortak duyu’ biçiminde topluma sunmaları halinde bu eylemin kabul edilmesini sağlamış olur. Oluşturulan ortak duyu eyleme bağlı olan ideolojilerin doğallaşıp otomatikleşmesine sebep olur. “Hegemonik ideolojinin sınıfsal karakterlerini belirleyen temel ideolojik öğeler daima temel ekonomik sınıfın maddi çıkarlarını ve dünya görüşünün ifadesidir” (Sancar, 1997: 35). Bu sebeple hegemonik ideoloji, toplumda baskın olan kıymetleri toplulukların bilincine işleyerek, istenilen tarzda bir rıza meydana getirmeye gayret eder. Tabidir ki bireyler her zaman arzu edilen tepkiyi vermeyebilir. Ancak hegemonya tüm karşı koyuş alanlarına nüfuz edip hem rıza göstereni hem de muhalefet edeni manipüle edip kendi arzusu doğrultusunda yönlendirebilir.

1.1.3. İdeolojinin Görünen Yüzü Söylem

Gramsci’nin hegemonya çözümlemesinden sonra Foucault’da alternatif bir model olarak post-yapısalcı ideoloji teorisi eleştirisi içinde, söylem kavramını geliştirdi. ‘Söylem’ kavramlaştırmasına bakıldığında ise “aynı anda hem klasik Marksizm’in kategorilerini, özellikle ideoloji kavramının açıkça reddini gerektiren hem de en ayrıntılı ve geliştirilmiş seçeneği sunan teorik bir sisteme gömülü” (Barrett, 2004: 179) olduğu görülür. Burada Serpil Sancar’ın, “anlamın dil içinde hareket etmesi ile ortaya çıkan şey” (1997: 89) olarak ifade ettiği söylemin içinde yer alan anlamın, belli kişi ve gruplar yararına harekete geçirilmesi ile ideoloji tanımlanır.

Dili, içinde toplumsal bütünlüğü meydana getiren pratikleri barındırdığı için bir bireyin bütünlüklü kimliklerinin inşa edildiği yer olarak görmek mümkündür. Bu bağlamda dilbilim ideolojiyi, bireyin kendi kendisini temsil edebilmesinin yolu olarak tanımlar. Yapısalcı antropologlar, toplumsal hayatla düşünce arasında dil aracılığıyla sağlanan bağlantının simgesel temsiller ile düzenleme, dilbilimdeki gelişimlerden faydalanarak ilişkilerin çalışma yasalarını çözümlemeye çalışmıştır. Claude Levi-Strauss ile Rolan Barthes, dil ve ideolojinin dolaylı bir ilişkisi olduğunu ifade ederler.

Michel Foucault ise Marksist geleneğe eleştirel yaklaşmış kendi söylem yaklaşımını ise özellikle dilin anlam yaratma ve düzenleme işlevi üzerinden kurmuştur.

Bu manada özellikle kapatmacı toplumsal kurumlar tarafından kuşatılan bireylerin nasıl üretken ve itaatkâr bireyler haline getirildiğini göstermeye çalışmıştır. “Herkesin her şeyi söyleme hakkı yoktur, her şeyden her koşulda söz edilemez, nihayet, herkes, her şeyi konuşamaz” (Sancar, 1997: 98). Foucault epistemolojik kökenleri sebebiyle söylem ve ideoloji kavramlarının birbirilerini dışladıkları için birlikte kullanılamayacağını söylerken, ideoloji kavramının kullanımını da doğru bulmadığını ifade eder. Bireyler sınıfsal çıkarları doğrultusunda ideolojiyi meydana çıkarırlar. Söylemse özneyi dil ve toplumsal pratikler ile üretilen bir söylemsel konum olarak tanımlar. İdeoloji için dışsal bir belirleyici gerekir. Söylem bir iktidardır, ikincil belirlenen konumda olamaz. Foucault’un söylem kuramının en önemli farkı; iktidarı tanımlarken radikal bir değişim önermesidir. “Geleneksel iktidar anlayışı, bilginin doğruluğunu çarpıtır, bu sebeple doğru ve özgür bir bilimi olanaksız kılan bir olgu olduğu varsayılır. Foucault bu görüşü reddeder ve iktidarın bilginin üretiminden ayrılamayacağını savunur” (Sancar, 1997: 119).

Söylemler, göstergeler bütünü olarak temsil ettiklerini anlatmaktan ziyade onları sistematik bir şekilde biçimlendirirler ki Foucault bu anlamda “söylemin, insanların nasıl düşündüğünü, yaşadığını ve konuştuğunu belirleyen pratikleri oluşturmadaki belirleyici gücüne dikkat çekmiştir” (Barrett, 2004: 180-182). Foucault’un kapatma sistemleri olarak ifade ettiği, modern toplumlardaki hapisane, hastane, tımarhane, kışla, okul gibi kurumlar kontrol ve baskı planı olarak söylemde var olurken, buralarda söylemler üretilir, denetlenir, seçilir ve örgütlenir. Sonuçta söylemin iktidarla ilişkisi belirlenir. “Bu model ile Foucault, bir yandan Marksizm’in üstyapı modeline gönderme yaparak, toplumdaki erkin kavramlaştırılmasında toplumsal sınıfın ve iktisadın önceliğini ortadan kaldırmakta, öte yandan epistemolojik manada hakikatin siyaseti üzerine yoğunlaşarak, Marksizm’in ‘hakikat dışının iktisadı’ yanılsamalarının ötesinde olumlu bir noktaya ilerlemektedir” (Barrett, 2004: 215).

İdeolojinin tarihsel süreç içinde farklı kuramcılar tarafından nasıl yorumlandığına bakıldıktan sonra buraya kadar yapılan değerlendirmeler ışığında ideolojinin işlevlerini; kişiyi harekete geçiren, düşünce ve davranışlarına yol gösteren bireysel düzeyin yanı sıra, sistemi ve liderlerin fiillerini yasal bir vasıta olarak kullanan toplumsal düzey olarak sınıflandırmak mümkündür. İdeolojinin bu işlevleri gerçekleştirmek için kullandığı temel yöntemler ise; meşrulaştırma, gizleme/gizemleştirme, birleştirme, parçasallaştırma ve şeyleştirme. Avrupa düşünce tarihinin gelişimi açısından önemli olan bu kavramlar

siyasetin olduğu kadar insanın toplumsal yaşam içindeki bütün ilişkilerinin de temel belirleyicileridir. Bu durum sanatı ve sinemayı da etkiler.

1.2. AVRUPA BİRLİĞİNE DOĞRU SOSYO-KÜLTÜREL VE JEOPOLİTİK AVRUPA

Hayatın başlangıcının ne zaman olduğu tam olarak bilinmese de yeryüzünde insanlığın başlangıcı hakkında çeşitli teoriler vardır. On binlerce yıl gerilerde insanın izini aramak bu çalışmanın konusu olmamasına rağmen özellikle ilk medeniyetler ve insanın Avrupa'ya gelişi çalışmanın gidişatı açısından bir başlangıç teşkil etmektedir.

Yeryüzünü oluşturan jeolojik tabakalarda, flora ve faunadaki fosillerde rastlanan ilk insana ait izler binlerce yıl öncesine kadar gider. İklim gibi önemli etkenler sayesinde bir devridaim yaşanmış çeşitli türler meydana çıkarken çeşitli türlerse tamamen ortadan kayboldu. Dünyanın kronolojik süreci içinde özellikle Avrupa'da birçok defalar buzul çağları yaşandı. Süregelen döngüsel iklim değişimleri ve bunların sebep olduğu doğa şartları, birbirine bağlı gelişen tabiat olaylarının belirlediği yiyecek, barınma, korunma gibi ihtiyaçlar insanın özellikle nerede yaşayacağı, yerleşim imkân ve fikirleri üzerinde etkili oldu. Dolayısı ile bir arada yaşamak, avlanmak, barınmak ortak bir kültürü beraberinde getirdi. Bireysellikten topluluk ve daha sonra bir toplum haline gelmek son derece uzun bir yolculuğun sonucu olsa da bugün siyasi, sosyo-ekonomik, milli, dini bir birlik ve biraradalıktan bahsediliyorsa bunun temelini bu süreçler sonucunda atıldığı yadsınamaz bir gerçektir.

Bireysel anlamda insan, insani bir meydana getirişin sonucu olan uygarlıktan defalarca yıl eskidir. En son yaşanan buzul çağından sonra artık insanlar için tarih, yiyecek tedarikinden başlayarak, tarım, endüstri ve dijital çağa uzanan bir serüven olarak yaşanmaktadır. Ancak bu serüven dünyanın her noktasında aynı anda başlayıp, gelişip, bir ileri aşamaya geçemedi. Coğrafi koşullar başta olmak üzere çevresel etkenler, insan popülasyonun sayısı, kontrolü vb. gibi sebeplerle ilerleme, keşif ya da devrim niteliğindeki buluş, icat gibi ileri adımlar birbirinden farklı zaman dilimlerine yayıldı.

Kalabalıklaşan insan toplulukları, yeni besin imkânları bulmak, olumsuz şartlardan kaçmak gibi sebeplerle dünya üzerinde yayılmaya başladıkça kültürel ve ırksal farklılıklar daha belirginleşmeye başladı. Ticaretin, savaşın ya da ortak çıkarların meydana getirdiği

iletişim imkânları toplulukların etkileşimini doğurdu. İlk zamanlar hayatta kalmak için yapılan avlanma, toplama gibi faaliyetler zaman içinde insan doğasının keşfetme, elde etme ve kendine mal etme güduları ile beslenerek yayılmacı, istilacı, hükmedici ve kontrol edici bir hal aldı. Bir topluluktan toplum olmaya geçişin hız kazanması ve ulus fikrinin yerleşmesi, daha verimli toprakları ele geçirme isteği, zenginleşme, güçlenme gibi arzular savaşları, istilaları, köleleştirmeleri beraberinde getirdi. Göçerlikten yerleşik hayata geçiş ile sahip olunan mülkün korunması arzusu aristokrasinin de temellerini attı. İlk zamanlarda özellikle Avrupa’da bulunan bereketli toprakların az nüfus tarafından paylaşılmasında bir sorun yaşanmazken giderek artan insan sayısı ve kıt kaynakların değerlendirilmesi belli sistemleri, bölüşümde adaletsizlikleri ve sömürülen emeği de ortaya çıkartmaya başladı.

Uygarlık, insanı ve çevresini örgütlemek, denetlemek, kurallı bir düzlemde hayatı devam ettirmek anlamına gelmektedir. Yani belli bir kültürel potansiyele sahip olmaktır. İnsanın bilinçli davranışlarına bir ölçü ya da sınır getirecek kuralların gönüllü yahut sistematik bir kurgu ile kabul edilmesini zorunlu kılmaktadır. Uygarlık, sosyal hayatın, üretim faaliyetlerinin, insani ve maddi değerlerinin bir düzen dâhilinde toplumu oluşturduğu bireylerin mikro ölçekte anlamlandırılmasını ifade eder. Bu anlamların ışığında uygarlık, insanlığın ilk andan günümüze kadar elde ettiği maddi ve manevi değerlerin bütünü, teknolojik, bilimsel, sanatsal, dinsel, toplumsal, ekonomik ve ideolojik her türlü kazanımlarını ifade eder. Uygarlığın doğuşu bir toplumu kendi içinde disipline ederken diğer toplumlarla arasındaki iletişimin etkili ve sürdürülebilir olmasını da en azından temel bir gaye edinmektedir.

Diyalektik döngüsellikte insan ile doğa arasında yaşanan zıtlık zamanla insan ile insan arasında yaşanmaya başlanmıştır. Bir zamanlar insanın doğa ile olan bitmez rekabeti doğayı bir anlamda ehlileştirmesi sonucu artık farklı ideolojiler ve iktidar mücadeleleri ya da sadece daha fazlasına sahip olma arzusunun tetiklediği, insanın insana karşı verdiği mücadeleye dönüştü. İnsanın doğa ve gıda üzerinden tanımladığı hayatta kalma mücadelesi zamanla bilinçli seçim ve inşalar sonucu ortaya çıkan kültür ve geleneklerin belirleyiciliği ile şekil almaya başladı.

1.2.1. Kronolojik Bir Uygarlık Dizgisi

Tarihsel süreçte dünyanın her yerinde uygarlık yolunda atılan adımlar ne aynı zamana ne de aynı etkiye sahiptir. Her toplumun uygarlık tanımı kendi içinde, kendi coğrafyasında, kendi dinamiklerinde şekillenir. Uygarlığın belirli bir ölçüsü ya da miktarı olmadığı için her uygarlık kendi toplumsal kültürü, değerleri ve birikimleri sonucunda bir anlam kazanır.

Dünya üzerinde medeniyetler şekillenirken her birinin varlığına destek olup ya da onu sona erdiren birçok devlet, halk ya da ırk tarih sahnesine çıktı. Paranın ve yazının icat edilmesi, yeni göç yollarının bulunması, ilerlemeci ve yayılmacı ırkların dünyanın her yerine yayılması yeni medeniyetlerin kurulmasına vesile oldu. Ancak çalışmanın kapsamında ne bu ikincil güçlere ne de bütün önemli medeniyetlere değinilecektir. Kısıtlı kapsamda sadece dünya kültür, ekonomi, siyaset ya da sanat tarihine etki ederek bir anlamda dönüm noktasını oluşturan önemli medeniyetlerin kısaca isimleri zikredilecektir, yazılı tarihin temel taşlarından ikisini oluşturan Mezopotamya ve Mısır Medeniyetleri gibi.

Bu tanımlamanın yol göstericiliğinde uygarlık ya da medeniyet olarak adlandırılan toplumlar ve coğrafyalar kronolojik olarak sıralanabilir. Bunlardan ilki (MÖ 4000-2000) varlığını Dicle ve Fırat Nehirleri arasında gösteren Mezopotamya Uygarlığıdır. “Sümerler bu zemin üzerinde ilk gerçek şehirleşmeyi ve göze çarpan ilk uygarlığı yaratmışlardır” (Roberts, 2003: 58). Bereketli toprakların sunduğu zengin imkânlar ile güçlenen Sümerler, yaşadıkları zamanın şartlarında üstün bir medeniyet kurmayı başardılar. Bu medeniyetin belki de en önemli göstergesi yazının bulunmasıdır. “Yazının icadı, buhar çağına gelene kadar, tarımın icadı kadar büyük bir önem taşır” (s. 59). Yazının bir belge niteliği taşıması ve sözden yazıya geçirilen her şeyin binlerce yılı aşır günümüze ulaşması insanlık tarihi açısından büyük bir adım olmuştur. Kayıt altına alınmış olmak, kil tabletten dijital vatandaşlığa ve sanal boyutta kurulan yeni medeniyete kapı açmanın yanı sıra zamanın hükümdarlığını da elinde bulundurmak anlamına gelmektedir. Sözü geçiciliği bir yana yanıltıcılığından yazının kalıcılığına geçiş, Dünya medeniyet tarihi açısından belki de en önemli gelişmeyi oluşturdu.

Uygarlık tarihinde önemli bir yere sahip olan Mısır Medeniyeti, Sümerlerin kültürel birikiminden etkilendi. Mısır’ın hiyeroglif yazısı iki medeniyet arasında yadsınamaz bir

bağ kurmaktadır. Mısır'ın Dünya uygarlık mirasına kattığı zengin mimarisi ve sanatının yanı sıra oluşturduğu kurumsal yapı ve etkili bürokratik hiyerarşi sistemi hem kendi içyapısında yönetsel bir yapı meydana getirdi hem de tarih içinde diğer medeniyetlere örnek teşkil etti.

Neolitik dönemde Ege Adaları'nda da uygarlıklar kök salmaya başladı. Bunlar Asya ve Avrupa kadar Anadolu'nun etkisini de yaşam tarzları ve sanatlarına yansıttılar. Denizi bir ekonomik değer olmanın yanı sıra savunma aracı olarak da kullandılar. “Mısır kıyılarının kuzeyinde, Girit isimli büyük bir ada bulunur. Giritliler, Mısır'ı 1200 yılında kırıp geçiren “deniz halkları”ndan epey önce denizciliğe hayat verdiler ve Rönesans'a kadar denize egemen olan gemiyi icat ettiler...” (Barreau & Bigot, 2006: 37). Minos Uygarlığı “idari kökenini Asya'dan, bilgiyi okuryazar Mısır ve Mezopotamya imparatorluklarından alan son derece örtülü bir merkezdir” (Roberts, 2003: 103). Ege'de Dor'lar ve İyonlar Yunan kültürüne katkı sağlarken Ege'nin etnik dünyasını alt üst eden Helenler'in uygarlık tarihine katkıları Süleyman Tapınağı'nı inşa eden Fenikelilerden az değildir.

Minos Uygarlığı ile aynı zamanlarda varlık gösteren Hititler'in “kendilerine özgü bir yasal sistemleri vardı, Babil'den öğrenebilecekleri her şeyi öğrenmişlerdi. Asya'daki demir tekeli ellerinde bulundurmanın tadını çıkarttılar” (Roberts, 2003: 111). Demir madenine hükmetmeleriyle askeri anlamda Mısır ve Mezopotamya üzerinde büyük başarılar elde ederek varlıklarını göstermeye başladılar.

Dünya üzerinde her kıtada farklı farklı uygarlıklar kuruldu. Kimi binlerce yıl süren bir hükümdarlık dönemi yaşarken kimi kısa zamanda tarih sahnesinden silindi. Oysa Çin ve İran gibi birçok medeniyet bugün bile varlığını sürdürmektedir. Dünyanın medeniyet serüveni hiç kuşkusuz bu satırlarla anlatılacak kadar kısa ya da kolay değildir. Ancak çalışma kapsamının Avrupa Birliği ile sınırlandırılması sebebi ile insanlığın Avrupa kıtasında kurduğu medeniyetlerin hem kıtanın bütünü üzerindeki ekonomik, siyasi, kültürel etkileri hem de birliği oluşturan ülkelerin kendi tarihleri açısından önemine değinilecektir.

Avrupa'nın etnik yapısı içinde dünyanın diğer kıtalarından göç eden kozmopolit halkların varlığı da göze çarpar. Bu insanların etnik ve kültürel etkilerinin kıtayı oluşturan

Ülkelerin yerel kimlikleri ile buluşması sonucu ortaya hem bilindik hem de karma bir kültürel yapı çıkmıştır.

1.2.2. Avrupa Birliği'nin Kurulmasından Yüzyıllar nce Avrupa Kıtası

Günümüz Avrupası varlığı birçok sebebe bağlı farklı etkiler ile şekillenmiş bir coğrafyadır. Öncelikle Akdeniz kültüründen bahsetmek gerekir. Bu kültür etrafını saran birçok medeniyetin izlerini ve etkisini de taşır. "Romalıların Akdeniz'e Mare Magnum yani Yüce Deniz demelerinin bir nedeni vardır. Akdeniz onların dünyalarının en göze çarpan coğrafı gerçekliği, klasik haritaların merkezidir" (Roberts, 2003: 171). Akdeniz'in iki yakası arasında ticaret yapan Giritliler ekonomileri kadar yaşam tarzları ve sanatsal yaklaşımları ile zengin bir profil çizdiler.

Avrupa'nın aynı dönemdeki Çin ve Hindistan'ın ulaştığı uygarlık seviyesine ulaşamamış olmasının başlıca sebebini tarımda aramak gerekir. Avrupa'da tarımla uğraşan insanların diğer çağdaşları gibi su kaynaklarını ya da toprakları ıslah etmek için çalışmasına gerek yoktu. Doğaya karşı verilen mücadelenin birliktelik gerektirmesi ve bunun insanlar arasında etkileşimi doğurması doğal bir sonuçtur. Oysa böyle bir mücadele gerektirmeyen araziler Avrupa insanını bireyselliğe, kendi işini yardım almadan yapabilmeye itmiş, bu da bir kolektif bilincin oluşmasını geciktirmiştir. Tarım Anadolu ve Yakındoğu'da Avrupa'dan neredeyse 2000 yıl önce başladı. Kuzey Fransa, Hollanda ve İngiltere'de ancak M 5000'li yıllarda tarım toplulukları görülmeye başlandı.

Yunanlılar Avrupa tarihi içinde önemli bir yere sahiptir. "Avrupa" sözcüğünü M 7. Yüzyılda, kendi yurtlarının kuzeyinde bulunan ve bilmedikleri bölge için ilk defa Yunanlılar kullandı. "Yunanlılar, Fenikeliler gibi yalnızca tüccar değildi. Politikada, yönetimin hayal edilebilir tüm biçimlerini buldular ve bunu kentlerinde tecrübe ettiler" (Barreau & Bigot, 2006: 40). Ticari faaliyetler sürdürdükleri Doğulu tüccarlardan aldıkları alfabe ile kültür, edebiyat ve felsefe alanında önemli ilerleme kaydettiler. Günümüzde Yunanca konuşan bütün topluluklara Yunan³ denilse de o zamanın tanımlaması Helen'di. "Bu kelime önce Yunan Yarımadası'ndaki işgalcileri yarımadanın önceki sakinlerinden ayırt etmek için kullanılmış, daha sonra Ege'de Yunanca konuşan

³ Romalılar tarafından verilen bir isimdir.

bütün halklar bu isimle anılmıştır” (Roberts, 2003: 173). Tarihsel süreçte varlığını sürdüren Girit ve Makedonya’nın yanı sıra küçük devletlerden oluşan, küçük bir seçkinler grubunun yurttaş kabul edildiği ve 20.000’den fazla insanın yaşadığı birçok Yunan devleti vardı. “Helenistik Uygarlığın tarihsel etkisi bugünkünden çok daha büyüktü. Avrupa dillerinin büyük çoğunluğundaki bilimsel kelimeler Eski Yunancadan gelir” (Barreau & Bigot, 2006: 41).

Günümüzdeki anlamından farklı olsa da Atina demokrasisi kendi kendini yönetmeye çağdaşlarından daha fazla imkân verdi. Gelişen retorik, demokrasiye katkı sağlayan tartışmalara olanak sağladı. Yunan medeniyeti Avrupa kadar dünyanın genel siyasi yaşantısına da etki etmiş, demokrasinin işlenişi ve kurumsallaşması, kamusal alanın özgür yorumlanması meseleleri günümüz içinde bir temel oluşturmuştur. Bugün Avrupa Birliği’ni oluşturan temel dinamiklerden birçoğunda bundan binlerce yıl önce varlığını sürdüren Yunan medeniyetinin düşünsel hayata kattığı yeniliklerin izlerini görmek mümkündür. Bu medeniyet, özellikle felsefi kuşkuculuk ile beslenen akılcı ve bilinçli sorgulamayı ön plana çıkaran bakış açısı ile her şeye akla yakın bir açıklama getirmeye çalıştı. Bu anlamda “Devlet” adlı eserinde Platon vasıfları, ayrıcalıkları ama daha çok görevleri üzerine inşa ettiği ve idealleştirdiği devlet yöneticilerini akılcı düşünceyle şekillendirmeye çalıştı. Tıpkı bunun gibi Sokrates de “sorgulanmamış bir hayat yaşamaya değmez” sözüyle hayatın akılcı sorgulamalarla anlamlı bir hal alacağı fikrini savundu. Tümdengelimci Yunan düşünce sistemi günümüz bilimine, felsefesine, astrolojisine, matematiğine çok şeyler kattı ve gelişen Puritanizm⁴ düşüncesi etkisini Hristiyanlık üzerinde gösterdi.

Zaman içinde düşüncenin gelişmesine hizmet eden, Avrupa kültür mirasına zihinsel ve ruhsal birçok katkıda bulunan Yunan medeniyetinin devamı niteliğinde devletler kuruldu. Alfabeyi bulan Fenikeliler, mülkiyet hukuku, zamanda öncelik ilkesi gibi kavramları bularak dünya medeniyet tarihine katkı sağlayan Romalılar gibi. Yunan medeniyeti kadar etkili bir başka medeniyette Roma Medeniyetidir. Batı Avrupa’dan Batı Akdeniz’in bütün kıyılarına ve Küçük Asya’ya uzanan politik söylemlerin ve büyük hatiplerin uygarlığı olan Roma, Yunan Medeniyetinin birikimleri ile kendi dinamiklerini

⁴“Bu düşünceye göre; insan tartışmasız bir şekilde ilahi özü olan ruhla bu ruhu hapseden beden arasında bölünmüştür. Bir uzlaşmaya varmaksızın, birinin diğerine karşı zaferi mutlaka sağlanmalıdır” (Roberts, 2003: 205).

harmanlamış ve Batı'nın bütününü etkilemeyi başarmıştır. Roma imparatorluğun 450 yıllık ömründe kurduğu kurumlar daha sonraki yıllarda da yaşamayı başardı. “Büyük Britanya’da parlamenter hükümetin sürekliliğine ve Amerika Birleşik Devletleri’nin kurucularının oluşturdukları anayasanın hala başarıyla işliyor oluşuna benzer bir gerçekliktir bu” (Roberts, 2003: 231).

Yapısal ve ideolojik bakımdan değişime uğrayan Roma “bir Roma Akdeniz’ini ve bunun çok daha ötesine taşarak Avrupa ve Hristiyanlığa beşiklik edecek olan Roma İmparatorluğu’nu mümkün kılmıştır” (s. 231). Bu da modern dünyayı birçok açıdan şekillendirmiş olmasını sağladı. Roma Hukuk’unun en önemli özelliği inşa ettiği çerçevenin, kozmopolit bir dünyanın ve ortak uygarlığın temelini oluşturuyor olmasıdır.

1.2.3. Avrupa Şekilleniyor

Batı Roma yıkılınca Barbar kavimlerin işgal ettiği topraklarda, Avrupa’nın modern devletlerinin öncüleri kök salmaya başladı. Savaşlar, entrikalar, zaferler ve yenilgilerle şekillenen Avrupa kıtası aslında bu olayların da etkisiyle pek çok farklı kültürün gelişmesine sahne oldu. Gerek Doğudan gelen istila ve akınlar gerekse kıtanın kendi içinde sürekli dinamik bir etkileşimde olan halklar antik çağlardan başlayan bir çokkültürlülük olgusunu besledi.

Yunanlılar, Romalılar, Keltler, Galyalıları, Giritliler, Fenikeliler ve daha birçok uygarlığın kültürel mirasına katkı sağladığı Avrupa için 1453 yılı bir milat görevi gördü. İstanbul’un Fethi, Bizans’ın olduğu gibi Klasik Akdeniz uygarlıklarının yani Roma’nın sonunu da getirdi. Bizans’ın 1000 yıl süren Hristiyan iktidarı son buldu. Roma ve Konstantinopolis birbirinden farklılaştı. Latince konuşan Batı ile Yunanca konuşan Doğu, Katolik ve Ortodoks olarak ayrıştı. Doğu Kilisesi İslam coğrafyasının içinde kalınca Güneydoğu Avrupa ve Rusya’da bulunan Slav halkı kendi yanına çekse de zamanla bu halk Orta Avrupa ve Adriyatik’e doğru yönelerek 12. Yüzyılın başlarında Slav Avrupa’nın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

MS 732 yılında bir İspanyol Vakanüvis tarafından ilk defa “Avrupalı” tabiri kullanıldı. “800’de Kutsal Roma-Germen İmparatoru ilan edilen Charlemagne⁵

⁵ Charlemagne daha sonra Avrupa’nın Babası (Rex Pater Europae) tabiri ile anıldı.

Avrupa'yı büyük ölçüde denetimi altına aldı ve ilk kez "Avrupalı olmayı" bütünleşmeye ideolojik bir temel sağlamak için kullandı" (Erhan: 5). Büyük bir çoğunluğu Hristiyan olan Avrupa "Hristiyanlar Topluluğu" şekline dönüştü. 13. yüzyıl başlarında Dante⁶ dünya kardeşliği fikrini dile getirmeye başladı. "14. Yüzyıla kadar Avrupa sözcüğü hiç kullanılmadı. Bu dönemde "Birlik"ten anlaşılan Hristiyan devletlerin birliği idi" (Erhan, 2009: 4). Din adamlarından başka kimsenin okuma yazma bilmediği 10. Yüzyılda antik yazmalar ve sanat eserleri kopyalanmaya başlayınca antik Yunan din temelli anlayışla bir bağ kurdu. Avrupa'nın yüzyıllar süren çalkantılı öyküsü içinde önemli olan devlet fikrinin oluşmasıdır.

Avrupa 1500'lü yıllarda genel olarak köylerde yaşayan bir tarım toplumdur. 16-18. yüzyıllar arasında yaşanan salgın hastalıklar ülkelerin nüfusları üzerinde belirgin azalmalara sebep olurken kıtlıkta bir başka düzenleyici sebep oldu. Fakat el emeğinin para etmesiyle beraber insanların hayatları değişmeye başladı. Pazarlarda üretim fazlası ürünler satılmaya başlanınca köyden kente doğru bir nüfus hareketliliği olmaya başladı. Artık ücret karşılığı çalışanlar ve tarımın yeni tekniklerle yapıyor olması yeni bir sosyo-ekonomik düzeni meydana getirmeye, Avrupa'da şehirli nüfus artmaya başladı. Matbaa gibi iletişim tarihini değiştiren icatlar, değirmenler, gemiler, makinanın el gücünün yerini alması, uzmanlaşmanın yaygınlaşması, madencilikte alınan yol Avrupa'nın gelişmişlik tarihine yeni bir yön verdi. Sermaye yatırımcıları imalat kuruluşlarına destek oldu. Bu da iş hayatını kolaylaştıran yeni araçlara, modern sermaye ve uluslararası ticarete büyük bir yol açtı. "Tüccar sınıfının yükselişi aslında şehirlerin büyümesinin yarattığı bir unsurdur; tüccarların ortaya çıkışı ortaçağ Avrupa uygarlığının en dinamik unsuruna ayrılmaz bir şekilde bağlıdır" (Roberts, 2003: 524).

Avrupa uzun süren bu serüvenin sonunda birbirine girift ama aynı zamanda özerk olan toplumların kimi zaman çıkar çatışmalarına, kimi zaman da ortak çıkarlar etrafında birleşmelerine sahne oldu. Kıta halklarının yüzyıllar boyu hem kendi içinde yaşadığı çatışmalar hem de dünyanın geri kalanıyla olan savaşları yeni kimliklerin, yeni sınırların, yeni kültürlerin ortaya çıkmasına sebep oldu. Avrupa'nın kültürel çeşitliliği iç içe geçmiş milletleri etkilerken Hristiyanlığın ve ticaretin yaygınlaşması ise kültürel alışverişi artırdı. Avrupa kıtasındaki ulus-devletlerin savaşları ve imzalanan barış anlaşmaları "Avrupa

⁶ "İlahi Komedia" (Divina Comedia), "Monarşi Üzerine" (De Monarchia)

Federasyonu” fikrini doğururken “Avrupa Birleşik Devletleri” düşüncesini ilk defa 17. yüzyılda İmmanuel Kant “*Ebedi Barış Üzerine*” adlı eserinde savundu. Ancak bundan önce özellikle İstanbul’un Fethi sonrası Türklerin Avrupa’ya ayak basması karşısında paniğe kapılan Avrupalı Hristiyan Devletlerini Papa II. Pius (1459), Müslüman Türklere karşı birleşmeye çağırdı. 1463 yılında Bohemya Kralı George Podebrad’ın Konstantinopolis’i geri almak için birleşik bir ordusu olan Avrupa Konfederasyonu kurulması fikrini Fransa reddetti.

Yeni kıtaların sömürgeleştirilmesi, yapılan seferler ve Amerika kıtasının keşfi ile özellikle Protestanlaşan Hristiyanların bu yeni kıtaya doğru kayması neticesinde hem yönetsel hem kültürel ve dinsel hem de ekonomik değişimler hız kazandı. Yeni fikirlerin ve özgürlük taleplerinin yüksek sesle dillendirilmesi Avrupa’nın alışlagelmiş düzeninde büyük değişimler yaratmaya başladı. Fransa’da yaşanan yönetim zafiyeti, ekonomik olumsuzluklar, toplumsal eşitsizlikler ve reform arzusu sonucunda Fransız Devrimi yaşandı. Devrim sonucunda birçok siyasi fikir akımı ortaya çıktı. “Bu fikir akımlarından Nasyonalizm veya Milliyetçilik dediğimiz, milli birlik hareketlerinin gerçekleşmesi sonucu, Avrupa’nın kuvvet yapısında meydana gelen büyük değişimin doğurduğu yeni kuvvet münasebetlerini veya yeni yapıdaki milletlerarası münasebetleri ihtiva etmektedir” (Armaoğlu, 2018: 12). Bu akımlar şekillenen yenedünyanın önce 1. Dünya Savaşı’na uzanan sürecini sonra genel anlamda diğer siyasi olayları tetikleyerek günümüze varan siyasi kurum ve oluşumları, strateji ve birlikleri de temellendirmiştir.

Düşünceye özgürlük getiren Rönesans ve Katolikliğin koyu taassup ve hoşgörüsüz kalıbını kırarak, din alanında bir serbesti meydana getiren Reform hareketi sonucunda Protestanlık ortaya çıktı. Yeniçağa skolastik düşünce yerine hümanizm akımı hâkim oldu. Hümanizmin merkeze inanan değil sorgulayan insanı koyması, o güne kadar bireyi bağlayan aile, din, ırk gibi kavramlardan sıyrılarak aslında kapitalizmin desteklediği bireyci burjuvaziye ortaya çıkarttı. “Bu süreçte hümanist düşünürler de ileri sürdükleri görüşleriyle bilerek veya bilmeyerek burjuvazi bireyciliğine hizmet etmiş olacaktı” (Altunan, 2013: 158).

Ancak yaşanan bu yeni özgürlük durumu insanın toplum içindeki siyasal yaşayışına beklenen hürriyeti pek getiremedi. Hatta hükümdar ya da yöneticilerin iktidarları ve süregelen yönetim biçimleri üzerinde pek etkili olmayan bu değişim 28 Ağustos 1789

tarihinde yayınlanan "İnsan ve Vatandaş Hakları Demeci" ile değiştirilmeye çalışıldı. Ortaya çıkan yeni anlayış Liberalizm veya Hürriyetçilik olarak adlandırıldı. "Rönesans ve Reformasyon sürecinde uhrevi iktidarın yerine yavaş yavaş dünyevi iktidarın geçmesi ve ulusal monarşilerin güç kazanmasıyla "Avrupalılık fikri" yeniden yükselişe geçti" (Erhan: 8). Anayasa tarafından düzenlenen ve korunan bu hürriyet düzeninde sınırlı yetkiye sahip hükümdar yine yönetici konumundaydı. Otoritesi kısıtlanmış kral fikri Avrupa'nın diğer ülkeleri arasında endişe verici bir durum oluşturduğu için başta Rusya, Prusya, Avusturya ve İngiltere'nin yanı sıra Avrupa'nın diğer krallıkları da Fransız İhtilaline karşı bir tutum oluşturdu ve 1792-1815 yılları arasında Napolyon'un önderliğinde Fransız İhtilali Savaşları başladı.

1818-1822 arasında Alman üniversitelerinde başlayan Hürriyetçi ayaklanmalar büyük devletlerin işbirliği ile kısa sürede bastırıldı. Fransa'da basın hürriyetinin kısıtlanması sonucu çıkan ayaklanma başka ülkelere de sıçradı. Hollanda egemenliğinden kurtulan Belçika, Prusya, Hollanda, Almanya, Danimarka, İsviçre ve İtalya'da o dönemin ilerici ve hürriyetçi anayasaları kabul edildi. Büyük devletler Viyana Kongresinde (1815) Avrupa haritasını çıkarları doğrultusunda şekillendirdi. Ancak uzun süren savaşlar ve anlaşmazlıklar sonucu ülkelerin birliklerini kurmaları da zaman aldı. Mesela İtalya 1861 yılında parlamentosunu kurup krallığını ilan etti. Prusya başbakanı Bismarck'ın çabaları sonucu Almanya birliği de aynı zamanlarda kuruldu. İtalya ve Almanya'nın birer devlet statüsü kazanması Nasyonalizm adına oldukça önemlidir.

Avrupa'da, Fransız İhtilalinin etkisiyle siyasal ve ekonomik eşitlik fikri etrafında şekillenen sosyalizm Rusya'da 1917 Bolşevik İhtilali ile aktif bir anlam kazandı. Marx ile Engels proletaryayı organize ederek işçileri milletlerarası bir teşekkülde birleştirmek ve bununla komünist ihtilali gerçekleştirmek amacıyla 1848'de "Komünist Manifesto"yu yayınladı. Ancak umulandan farklı olarak 1.Dünya Savaşı bütün söylemlerin üzerinde herkesi birleştirerek savaşın içine çekti.

Sanayi devrimi sonrası ulus-devletlerin iç pazarları ürünlerin satılması için yetersiz hale gelince Adam Smith'in ifadesiyle "serbest ticarete dayanan ekonomik birlik düşüncesi" ilgi gördü. Prusya'da kurulan Maassen Tarifesi (1819) ile Avrupa içinde ticari engeller ortadan kaldırıldı. Bunu takip eden yıllarda Alman devletleri kendi arasında gümrük birliği Zollverein'ni kurdu (1834). Kurulan bu birliğin Avrupa'da

yaygınlaştırılması ve ikili ticaret anlaşmaları ile ticaretin serbestleştirilmesi de bütün kıtayı kapsayan bir gümrük birliğine dönüşemedi. Avrupa kıtasında bir birlik oluşturulamamasının en önemli sebeplerinden biri Fransa ile Almanya'nın rekabetidir.

Avrupa'yı savaşın ve bloklaşmanın eşiğine getiren gelişmelere bakıldığında ilk göze çarpan unsur, 1871 den sonra Alman İmparatorluğunu korumak isteyen Bismarck'ın uyguladığı politikadır. 19. yüzyılda hız kazanan endüstrileşme sonucu Afrika ve Uzakdoğu'ya doğru gelişen ve genişleyen sömürgecilik, Avrupalı devletlerarasındaki çatışmaları körükledi. 28 Haziran 1914'de başlayan 1. Dünya Savaşı'nda milyonlarca insan öldü, ülkeler harap oldu. Avrupa yeniden yapılanmaya, sınırları yeniden belirlenmeye başladı. Ancak bu durum nihai bir barışın ya da ittifakın olduğu anlamına gelmiyordu. Avrupa ikinci bir dünya savaşıyla son şeklini aldı. Savaş sonunda artık bütün ülkelerin sınırları, dost ve düşmanları belirginleşti. İki savaş arasında Avrupa'da bir birlik oluşturma fikrini İtalyan Kalergi "Pan-European Union" ve Fransız Briand "Avrupa Federal Birliği" olarak ortaya atsa da bu düşünceler o dönemde istenilen karşılığı bulamadı.

23 Ağustos 1939 tarihli Münih Konferansında Rusya ile Almanya arasında "Saldırmazlık Paktı" imzalandı. Bu duruma karşılık 2 gün sonra İngiltere'nin de Polonya ile bir ittifak imzalamasının ardından Almanların 1 Eylül 1939 sabahı Polonya'ya girmesi 2. Dünya Savaşı'nı başlattı. Bütün Avrupa'yı ve dünyanın birçok noktasını etkileyen bu yıkıcı savaş günümüz Avrupa'sının her anlamda temellerini de attı. 1945 yılında sona eren savaş ile artık yeni bir dünya düzeni de başlamış oldu.

Savaş sonrası milletlerarası politikanın yapısı değişti. Birleşik Amerika ile Sovyet Rusya dünya siyasetine yön vermeye başladı. 1946 yılında hem Belçika- Hollanda ve Lüksemburg arasında "Benelux Ekonomik Birlik Alanı" oluşturuldu hem de "Avrupa Federalistler Birliği" kuruldu. Avrupa yüzyıllar süren bir serüvenin ardından bir birlik olma yolunda adımlar atmaya başladı. Hem ekonomik hem de siyasi anlamda yapılan "Avrupa Birliği" çalışmaları ortak değerler ve ortak düşmanlar etrafında kurulan ittifaklardı.

1.2.4. Kıta Avrupası İçinde Oluşmaya Başlayan Avrupalı Kimliği

Kolektif bir kimlik olan Avrupalılığın kökeni Antik çağlara kadar uzanır. Ancak günümüz terminolojisinden son derece farklı bu kullanımda Avrupalılık, daha çok uygar ve barbar kavramları ile ifade edilir. Dante, sorunların çözümü ve savaşların durması için “tek ve mutlak bir gücün” olması gerektiğini savundu. O, uygar Yunan ve Barbar olan diğerleri ile iki keskin kutuptan oluşan antik dünyada bu durumu çözecek tek gücün Romalılar olduğuna inansa da, Roma ya da başka bir devlet hatta Hristiyanlık dahi birleştirici bir güçten ziyade ayrışmaları körükleyen bir etkiye sebep oldu.

Ortak değerler etrafında birleşmiş bir Avrupa fikri, aklı ve aklını kullanmayı en esas mesele olarak gören Aydınlanma düşünürleri için de son derece önemliydi. Fakat 19.yüzyılda daha fazla itibar gören fikir, ortak bir Avrupa’dan ziyade ulusallık ideali idi. Milliyetçi düşünce çerçevesinde şekillenen ulus devlet anlayışından ziyade uluslar üstü bir oluşuma ihtiyaç duyan Avrupa için en temel ortak nokta ekonomik temelli bir birlikti. Neo-fonksiyonel bir yaklaşıma sahip birlik için ekonomik ortaklık siyasi, sosyal ve kültürel alanlarda da birlik sağlayacaktı.

Bir Avrupalı kimliği oluşturulurken ortaya çıkan temel unsur ulusal farklılıkların tamamlayıcılığı ve birleştiriciliğinden faydalanırken, alt kültür guruplarının varlığını bireysel kimlik üzerinde görünür kılmak ve onların varlığını yadsımamaktır. Avrupa vatandaşları öncelikle ulusal kimliklerinin bilincinde olurken buna ek olarak Avrupalılık ortak paydasında buluşmalıdırlar. Bu durum birliğin anayasasında, birlik vatandaşlığının ulusal vatandaşlığın yerini alamayacağı onun sadece bir ilave olduğunun altı önemle çizilir.

1.2.5. Bütünleşik Bir Avrupa İçin Birlik Adımları

Birleşik bir Avrupa fikri siyasi olarak öne sürülmeden önce aydın ve düşünürlerin fikirlerinde, hümanist ve barışçıl bir düşünce olarak yer alıyordu. Avrupalı Devletlerin birbirleriyle savaşmasının saçma olduğunu düşünen Victor Hugo, 1867 yılında “*Avrupa Birleşik Devletleri*” adlı bir dergi çıkararak olmasını umduğu birlik için çalışmalar yaptı. “Avrupalıların Avrupa Federasyonu oluşturması gerektiğini savunmuş” (Canbolat İ. S., 1998: 70) olan J. J. Rousseau gibi birliğin sağlanması için Avrupa Parlamentosu’nun ve Avrupa ordusunun kurulması gerektiğini söyleyen Jeremy Bentham’da “*Kalıcı ve*

Evrensel Barış Planı” adlı yapıtında “Avrupa”da birlik için Avrupa Parlamentosu’nun ve Avrupa ordusunun kurulması gerektiğini söylemiştir” (Çiçek, 2010).

Yaşanan dünya savaşlarının kıtayı her anlamda sarsması, bir birlik ihtimalini zora soksa da kıta halkları artık savaşmak istemiyordu. Avrupa devletleri arasında farklı birlik fikirleri oluşmaya başladı. Bunlar Federalist, Kurumsalcı, Konfederal vb gibi yaklaşımlardı. Avrupa Birliği farklı kültürlerin bir aradanlığı ile zengin ve benzersiz bir yapıya sahip olan bir birliktir. Bu anlamda “çeşitlilik içinde birlik” yaklaşımı farklı kültürlerin ortak bir kültür oluştururken kendi özerkliklerinin benzersizliği ile yepyeni bir kültürel yapının inşasına katkı sağlar. Birliğin kültürel politikasına temel oluşturan bu durum, ortak mirasa sahip olan Avrupa uluslarının farklı kültürlerle sahip olmalarının önemine vurgu yapar. “13. yüzyıl sonlarında başlayan Avrupa’da birlik fikirleri ile ilgili olarak 19. yüzyıl itibariyle yavaş yavaş uygulamaya yönelik birtakım girişimler olmuştur. Mesela, 1860’da Fransa, İtalya, Belçika, İsviçre ve Yunanistan, döviz kurlarını ortaklaşa düzenleyen bir sistem kurmuşlardır” (Çakmak, 2007: 16-17).

Çeşitli dönemlerde meydana çıkan birlik düşüncesi kimi zaman savaşlar, kimi zamansa bir ülkenin reddetmesi sonucu sekteye uğradı. Ancak 2. Dünya Savaşı yılları ve sonrasında artık bu düşünce fiiliyata geçirilmeye başlandı. “1943’te Jean Monnet, Avrupa’da sürekli barışın sağlanması için savaştan sonra Avrupa Devletleri’nin ulusal egemenliğine dayanan bir prestij politikası ve ekonomik çıkar peşinde gitmekten vazgeçmelerini belirtip hükümetler üstü bir yapının kurulmasını önermiştir” (Canbolat,1998: 75). Bunun ardından Fransa’da 1944’de “*Avrupa Federasyon Komitesi*” kuruldu. “1947 yılında, İngiltere ve Fransa arasında Almanya’nın askeri güç olarak çıkmasını önlemeyi amaçlayan Dunkerque Antlaşması” (Ülger, 2002: 54-55) yapıldı. Ancak “asıl antlaşma 17 Mart 1948’de Belçika, Fransa, İngiltere, Lüksemburg ve Hollanda arasında Brüksel’de imzalanmıştır” (Horvath, 2007: 27).

La Haye’de Avrupa Birliği Hareketleri Uluslararası Komitesi 16 ülkenin katılımıyla Avrupa Kongresi’ni (Congress of Europe) W. Churchill onursal başkanlığında topladı (8-19 Mayıs 1948). Yapılan toplantıda “insanların, düşüncenin ve malların serbestçe dolaşacağı bir Birleşik Avrupa” fikri etrafında şekillenen “Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi”, “Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi” ile “Avrupa Parlamentosu” kurulmasına karar verildi.

Bu birlik arayışının altında yatan nedenlerin başında Avrupalı devletlerin barış, zenginlik, güvenlik ve istikrar sağlamak arzusu gelmektedir. Ancak kıtadaki siyasi ve kültürel bölünmelerin üstesinden gelmek ve aynı zamanda küreselleşme ile meydana çıkan zorlukları aşarak Avrupa toplumlarının kültürel çeşitliliğini korumak da bu sebepler arasında sayılabilir. Bunların yanı sıra sürdürülebilir kalkınma, insan haklarına saygı, güvenlik, sağlıklı çevre gibi Avrupalıların ortak değerlerini korumak gibi beklentiler de birlik fikrini cazip kılan sebeplerdendir. Bu ortak değerlerin başında da kültürel zenginlikler gelir. Avrupa'nın birleşme süreci, kıta halklarının gelenek ve kültürel unsurlarını ortadan kaldırmamış, birliğin temel ilkelerinden olan çeşitliliği ön plana çıkartmıştır.

Avrupa'da savaşın hammaddesi olan kömür ve çeliğin kontrolünün ortak bir birlik tarafından yapılması fikri, savaştan barışa doğru dönüşüm geçiren kıta için oldukça anlamlıdır. “Fransa Dışişleri Bakanı Robert Schuman, aslında Jean Monnet tarafından ortaya atılmış olan bir fikri temel alarak, 9 Mayıs 1950’de Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu’nun (ECSC) kurulmasını önerdi” (Fontaine, 2007: 7). Böylece “Altılar” olarak bilinen Fransa, Belçika, Federal Almanya Cumhuriyeti, Lüksemburg İtalya ve Hollanda’nın arasında bir kömür/çelik pazarı oluşmuş oldu. Bundan sonra 9 Mayıs Avrupa Birliği’nin doğum günü olarak Avrupa Günü adıyla kutlanmaya başlandı.

AB'nin hukuki temellerini oluşturan;

- Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu'nun kurulması (Paris Antlaşması-1951),
- Avrupa Ekonomik Topluluğu'nu (AET) ve Avrupa Atom Enerjisi Topluluğu'nun (Euratom) kurulması (Roma Antlaşmaları-1957),
- Avrupa Tek Senedi (1986)
- Maastricht Avrupa Birliği Antlaşması (1992),
- Amsterdam Antlaşması (1997),
- Nice Antlaşması (2001),
- Lizbon Antlaşması (2007)

ile üye devletlerin arasında daha sıkı bir bağ meydana geldi.

1957’de Roma Antlaşması ile kurucu altı ülke daha geniş tabanlı bir ortak pazar olan Avrupa Ekonomik Topluluğu'nu kurmaya karar verdi. Aslında birlik oluşturmak için birçok sebep sayılsa da dünyadaki diğer ülkelerle ekonomik rekabet sağlayacak güce

ulaşmak arzusu en ağır basan sebeptir. Bu yüzden 1968'de aralarındaki gümrük işlemlerini tamamen kaldırdılar. “1960 yılında İngiltere’nin teşvikiyle toplanan Stockholm Sözleşmesi ile AET’ye dâhil olmayan birkaç Avrupa ülkesini kapsayan Avrupa Serbest Ticaret Birliği (EFTA) kuruldu” (Fontaine, 2007: 61). 1973 yılında topluluğa Danimarka, İrlanda ve Birleşik Krallık’da katıldı. 1979'da Avrupa Parlamentosu ilk seçimlerini gerçekleştirdi.

1980'li yılların başlarında bütün dünyada yaşanan ekonomik durgunluk Avrupa’da da etkili olurken, Yunanistan (1981), İspanya ve Portekiz’in (1986) katılımı Topluluğun Güney Avrupa'daki varlığını güçlendirdi. 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılmasından sonra AB, Almanya’nın birleşmesine katkı sağladı. “Sovyetler Birliği’nin 1991’de tarihe karışmasıyla Orta ve Doğu Avrupa’daki eski komünist ülkeler, yıllarca sürmüş olan Varşova Antlaşması’nın otoriter boyunduruğundan sonra geleceklerini, demokratik Avrupalı ulusların oluşturduğu aileyle birleştirmeye karar verdiler” (Fontaine, 2007: 5).

1991 yılında Avrupa Konseyi Maastricht’te toplandı. Ekonomik ve parasal birlik oluşturulması adına ortak bir para birimi kullanımı, işçileri, adalet ve güvenlik konusunda daha yakın işbirliği ve ortak dışişleri ve güvenlik politikası konularını kapsayan Avrupa Birliği Antlaşması kabul edildi. 1993 yılında yürürlüğe giren Maastricht Antlaşması ile hükümetler arasındaki işbirliğine eklenen Topluluk yapısı ile Avrupa Birliği (AB) oluşturuldu. 1995'te İsveç, Avusturya, Finlandiya Avrupa Birliğine üye oldu. 1999'da ortak para birimi Euro, önce mali işlemler için tanıtıldı, daha sonra 12 birlik ülkesinin ortak para birimi olarak kullanılmaya başlandı. Birlik, “demokratik, politik ve ekonomik kriterlere uyan her Avrupa ülkesine açıktır” ilkesi doğrultusunda Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Macaristan, Polonya, Romanya, Slovakya, Estonya, Letonya, Litvanya, Malta ve Kıbrıs’ın da katılımıyla üye sayısını 6’dan 27’ye kadar yükseltti. “Avrupa Birliği, siyasi bir hedef olarak barışa ulaşmak için oluşturulmuştu, ancak Birliğin dinamizmi ve başarısı, ekonomideki faaliyetlerinden kaynaklandı” (Fontaine, 2007: 6).

1.3. ÇOKULUSLULUKTAN BİRLİK RUHUNA DOĞRU AVRUPA BİRLİĞİ

2002’de Kopenhag’da yapılan Avrupa Birliği Konseyi toplantısı Avrupa’nın birleşme kararı almasından beri atılan en önemli adımlardan biridir. 2004 yılında AB’nin ortak tarihi, kültürel, sanatsal değerlere sahip 10 ülkeyi birliğe katılmaya davet etmesiyle

coğrafi boyutunun ve nüfusunun artmasının yanı sıra 1945‘den beri süregelen komünist blok ve özgür dünya arasında ki farklılık bitirildi.

Bu gelişmeler arasında NATO‘ya üye olan ve uzun zamandır ortaklık anlaşması bulunan Türkiye, 1987‘de tam üyelik başvurusunda bulundu. Yıllar süren müzakereler, tam üyelik için öne sürülen şartlar ve kimi zaman kopma noktasına gelen ilişkiler Türkiye‘nin birliğe bir türlü kabul edilmeyişi gerçeğini değiştirmedi. Türkiye‘nin coğrafi konumu, tam anlamıyla istikrarlı bir siyasi ve ekonomik ortam sunamayışı, nüfus yoğunluğu vb gibi birçok nedenle AB üyesi olamayışı ile geçen süre sonunda Ekim 2005‘te Avrupa Birliği Konseyi Türkiye ve Hırvatistan ile katılım müzakerelerini başlattı. Ancak iki ülke ile de Katılım Anlaşmasıyla topluluğa giriş tarihi saptanmadı.

1.3.1. Kapsam ve İçerik Olarak Avrupa Birliği

Bütünleşik bir Avrupa fikri doğrultusunda her alanda birbirine denk ve birbirini destekleyen bir milletler cemiyeti olan Avrupa Birliği, üye devletlerinin yararına olacak geniş bir politik alanda çalışır. “Avrupa Birliği, Avrupa‘nın yüzyıllar boyunca kazandığı deneyimle ve oluşturduğu ortak ilkeler temelinde meydana getirildi. Avrupa devletlerinin ortak deneyimlerinin sonucu oluşan ilke ve idealler olan kalıcı barışın sağlanması, toplumsal refah, dayanışma, özgürlük, demokrasi, insan hakları, hukukun üstünlüğü, pazar ekonomisi ve girişim özgürlüğü bu yeni bütünleşme hareketinin temellerini oluşturur” (AB Bakanlığı: 2).

AB sürdürdüğü farklı politikalar ile değişik alanlarda hem destek hem önlem ve öneri hem de yaratıcı fikirler ve uygulamalarla kalkınma, dayanışma, sürdürülebilir projelerle birliğe üye ülkelerin standartlarını yükseltmeyi amaçlar. AB ülkeleri arasında farklı gelir seviyelerine sahip ülkelerin ekonomik kalkınmalarına destek olmak adına sektörel yapılanmalara öncelik verir. Zengin ülkelere doğru sürdürdüğü fon aktarımı ile bölgesel yardımlar yapar. Sosyal olarak geri kalan alanlarda sosyal, kültürel, sanatsal ya da sportif faaliyetleri destekler. “Avrupa Birliği‘nde amaç, üye devletlerin ve vatandaşlarının ulusal, kültürel, dilsel, dinsel çeşitliliğini bir potada eritmek değil, bu çeşitliliğin getirdiği dinamizmi güce dönüştürebilmek olarak ifade ediliyor” (AB Bakanlığı: 2).

Birliğin oluşum sebeplerinden biri de; barış ortamında kendi egemenliklerini sürdürebilen üyelerin savaş ihtimali durumlarında birlik olarak etkili olabilmesidir. AB üyesi olan ülkelerin vatandaşları Avrupa’da istedikleri yere seyahat etme, yaşama veya çalışma hakkına sahiptir. Birlik eğitim ve kültür alanlarında birçok etkinlik ve destek ile de üye ülkelerin vatandaşlarını bir araya getirmeyi amaçlar. Tek bir Avrupa fikrini somut hale getirecek ortak para birimi, anayasası, marş ya da bayrak gibi simgeleri bulunmaktadır. AB’nin yıllık bütçesi 120 milyar Euro’nun üzerindedir.

1.3.2. AB’nin Tek Pazar Olgusu - Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET)

Avrupa Birliği kurulurken öncelikli amacı ticaret ve serbest rekabette üye ülkeler arasındaki sınırlamaları kaldırıp, yaşam standartlarını yükseltmektir. Bu anlamda ortak ya da tek pazar anlayışı AB’nin önemli başarılarından biridir.

1957’de AB gümrük engellerini kaldırıp AET harici ülkelere gelen mallarda ortak gümrük tarifesi oluşturdu. Ancak uzun yıllar birçok sebepten dolayı insanların, malların ve sermayenin serbest dolaşımı tam anlamıyla sağlanamadı. 1985’te Beyaz Kitap’ı yayınlayan Komisyon, AB içinde serbest dolaşımın bütün engellerini yedi yıl içinde kaldırılmasını talep etti. 1987 yılındaysa Tek Avrupa Yasası yürürlüğe girdi. Bu çabalar sonucunda bugün AB sınırları içinde malların sınır denetimleri ve insanların gümrük denetimleri kaldırıldı.⁷ Sınırlamaların kaldırılması ile yaşam standartları da artmış oldu.

1.3.3. Avrupa Birliği’nin Kurumsal Yapısı

1.3.3.1. Üyelik Şartları

A. Yasal koşullar

Roma Antlaşması’nın 237. Maddesi uyarınca; “Avrupa’nın birleşmesine, AB yasalarını tamamen kabul etmeye ve birliğin kurucu antlaşmalarına katılmaya açık olması ön şartı ile “her Avrupa devleti Topluluğun bir üyesi olmak için başvurabilir”. Ayrıca

⁷ Sadece suç ve uyuşturucuya karşı gerektiği zaman polis denetim yapabiliyor.

“hükümet sistemlerinin demokrasinin ilkelerine göre kurulmuş olması gerektiği” maddesi Maastricht Antlaşması'nın F bendinde belirtilmiştir.

B. Kopenhag Kriterleri

Avrupa Konseyi 1993 yılında özellikle Eski komünist ülkelerinin Birliğe katılma istekleri sonrası üyelik için ülkelerin sahip olması gereken kıstaslar belirledi.

“Siyasi Kistas: Ülkede demokrasi, hukukun üstünlüğü, insan haklarına ve azınlık haklarına saygıyı teminat altına alan istikrarlı kurumların varlığı.

Ekonomik Kistas: (1) İstikrarlı piyasa ekonomisinin mevcudiyeti; (2) Başta AB olmak üzere dış dünya rekabetine dayanma kapasitesi.

Uyum Kistası: Siyasi Birlik ile Ekonomik ve Parasal Birlik de dâhil olmak üzere, AB'nin müktesebatına uyum kapasitesi”(ab.gov.tr).

C. Birliğe Katılım Süreci

Birliğe üye olmanın ilk adımlarından olan giriş müzakereleri, aday ülke ile AB'yi temsil eden Avrupa Komisyonu arasında gerçekleşir. Müzakereler sonucunda Konsey toplantısında aday ülkenin AB'ye katılması kararı üye ülkelerin oybirliği ile karara bağlanır. Bu sırada aday ülkeler müzakereler boyunca ekonomik açıklarını kapatabilmek için AB'den yardım alırlar.

1.3.3.2. Birliğin İşleyiş Biçimi

- AB'nin ana yönetim organı Avrupa Komisyonudur.
- Avrupa Birliği Bakanlar Konseyi, AB'nin ana karar alma organıdır. Eğer bu organ devlet başkanı ya da hükümet düzeyinde toplanırsa Avrupa Birliği Konseyi olarak anılır.
- Avrupa Parlamentosu ve Avrupa Birliği Konseyi yasama ve bütçe erkini paylaşır.

Tablo 1. Birlik Ülkelerinin Sahip Oldukları Oy Sayısı (Fontaine, 2007: 20)

Birlik Ülkelerinin Sahip Oldukları Oy Sayısı	
Almanya, Fransa, İtalya ve İngiltere	29
İspanya ve Polonya	27
Romanya	14
Hollanda	13
Belçika, Çek Cumhuriyeti, Yunanistan, Macaristan ve Portekiz	12
Avusturya, Bulgaristan ve İsveç	10
Danimarka, İrlanda, Litvanya, Slovakya ve Finlandiya	7
Estonya, Kıbrıs, Letonya, Lüksemburg ve Slovenya	4
Malta	3
Toplam	345
Nitelikli çoğunluğa ulaşmak için 345 oydan en az 255'i (%73,9) gerekiyor.	
Ayrıca;	
• Üye devletlerin çoğunluğu (bazı durumlarda üçte ikisi) kararı onaylamalıdır ve	
• Herhangi bir üye devlet, lehteki oyların toplam AB nüfusunun en az %62'sini temsil ettiğinin teyit edilmesini isteyebilir.	

Avrupa Konseyi yılda dört defa toplanır. Konseyin başkanlığını o sırada Avrupa Birliği Konseyi başkanlığını yürütmekte olan ülkenin başbakanı ya da başkanı yapar. Avrupa Konseyi AB'nin diplomatik konularda ortak bir dil oluşturabilmesine olanak sağlar.

1.3.4. Avrupa Parlamentosu

1979 yılından bu yana AB vatandaşlarını temsil eden, her beş yılda bir doğrudan genel oy kullanma hakkıyla seçilen Avrupa Parlamentosu, birliğin etkinlikleri üzerinde politik gözetimde bulunup, yasama sürecinde yer alır. Strasburg'da genel kurul oturumlarını, Brüksel'de de ek oturumları yapar. Parlamento'nun Genel Sekreterlik merkezleri Lüksemburg ve Brüksel'dedir.

Parlamento, AB Konseyi ile eşit düzeyde olması sebebiyle AB bütçesinin benimsenmesinde Konsey ile eşit sorumluluk taşır. Bunun yanı sıra birlik üzerinde demokratik gözetim uygulayabilmesi, Komisyon ve Konsey'e yazılı ve sözlü soru yönelterek AB politikalarının günlük yönetimini denetlemesi de Parlamantonun birlik içindeki önemini göstermektedir.

1.3.5. Avrupa Birliği Komisyonu

AB'nin yönetici organıdır. Parlamento'ya karşı sorumlu olan Komisyonun üyeleri, Avrupa Parlamentosu'nun onayı ile üye devletler arasından beş yıllık bir süre için atanır. 'Antlaşmaların Bekçisi' sıfatıyla üye devletler tarafından Konsey ve Parlamento'nun benimsediği tüzük ve yönergelerin uygulanmasını sağlamak zorundadır. Bunlara uymayan üyeyi Adalet Divanı'na götürebilir. "Komisyon, araştırma ve teknoloji, yabancı yardımlar, bölgesel gelişme gibi AB'nin ortak politikalarını yönetmede geniş yetkilere sahiptir" (Fontaine, 2007: 22).

1.3.6. Avrupa Birliği Konseyi ve Avrupa Konseyi

Avrupa Birliği Konseyi, AB'nin temel karar alma organıdır. Avrupa Parlamentosu'yla yasama yetkisini ve bütçe kabulünde eşit sorumluluk paylaşır. Komisyonun müzakere ettiği anlaşmaları nihayete erdirir. Üye devletler Konsey Başkanlığı'nı altı aylık dönemler halinde sırayla yürütür. Toplantılara üye ülkelerin gündemde ki konuyla ilgili bir bakanı katılır.

1.3.7. Adalet Divanı

Lüksemburg'da ki Adalet Divanı AB yasalarına uyulması ve yapılan antlaşmaların doğru şekilde yorumlanmasını sağlamak için kuruldu. Üye devletlerin her birinden seçilmiş, altı yıllık bir süre için bağımsızlıkları güvence altına alınmış bir yargıç ve sekiz genel vekilden oluşur.

1.3.8. Avrupa Sayıştayı

Sayıştay'ın merkezi Lüksemburg'dadır. Kurumu üye devletlerden katılan ve 6 senelik bir dönem için atanan birer üye oluşturur. Avrupa Birliği bütçesini idare eden kurum, gelirlerinin toplanmasını, harcamaların yasalara uygun ve düzenli bir şekilde yapılmasını denetler. "1977'de yürürlüğe giren Brüksel Antlaşması ile AB organlarından biri olan Sayıştay kurulmuş ve topluluk kurumu haline getirilmiştir. Ayrıca, bu antlaşma ile birliğin bütçesini denetleme yetkisi Parlamento'nun tekeline bırakılmıştır" (Tezcan, 2005: 95).

1.3.9. Avrupa Ekonomik ve Sosyal Komitesi

Bu komite özellikle belirli politik alanlarda karar alınacağı zaman danışılan bir kurumdur. Üyeleri 'örgütlü sivil toplumu' oluşturan çeşitli ekonomik ve sosyal çıkar gruplarını temsil eden kişilerdir ve dört yıl için atanırlar.

1.3.9.1. Bölgeler Komitesi

Bölgesel ve yerel hükümet temsilcilerinden dört yıl için atanan üyelerden oluşan Komite, bölgelerle ilgili konularda Konsey ve Komisyon'un danıştığı, görüşünü aldığı bir kurumdur.

1.3.9.2. Avrupa Yatırım Bankası

Birliğin ekonomik kalkınması ve daha az gelişmiş bölgelerinde ki ticaretin rekabet koşullarına ulaşabilmesi için bu ülkelere borç veren yapısıdır. Lüksemburg'da bulunur.

1.3.9.3. Avrupa Merkez Bankası

Avrupa Merkez Bankası Frankfurt'tadır. AB'nin para politikasının yönetildiği merkezde Avrupa Birliği'nin tek para birimi Euro'nun işlemsel sirkülasyonundan sorumludur.

1.4. EURİMAGES’DAN ÖNCE AVRUPA’NIN VE SİNEMANIN DURUMU

Sanatsal bir birlik fikrinden önce Avrupa kültürel mirasının oluşumunu hazırlayan toplumsal ve siyasal olaylara bakmak gerekir. Özgür düşünce ve sanatsal dışavurumların çeşitliliği ile Avrupa’nın tamamını etkileyen Rönesans yeni bir sanat anlayışı meydana getirdi. Bunun etkisi ile Avrupa’da Reform hareketleri kendini göstermeye başladı. Bunu mezhep birliğinin bozuluşu, laik sisteme geçiş ve Katolik kilisenin azalan etkisi ve gücü takip etti. “Avrupa kültürü dini inançlardan, felsefi akımlardan, sanatsal üretimlerden ve yaşam pratiklerinden etkilenmiştir” (Çotuksöken, 1998: 173) .

Bu dinamikler göz önüne alındığında Avrupa değerleri ve politikalarıyla oluşan Avrupalı terimi, Avrupa Birliği’nin üye ülkelerinde oluşturulmaya başlandı. Avrupa kıtasındaki birçok farklı kültürün bu durumu, bir ayrılık değil aksine çeşitlilik yaratırken “Avrupa kimliği milli kimliklerin daha üstünde ve Avrupa çapında paylaşılan ‘şeyler’ üzerinde yükselmektedir” (Dinç, 2015: 70). Tarihsel süreç içinde daha önce de bahsedildiği gibi Avrupa Kıtasında birçok ulus birbiriyle gerek dostane gerekse savaş halinde etkileşimde bulundu. Kıtanın kendi içinde gelişen bu durum kültürel ayrışmaları zamanla kültürel kaynaşmaya da dönüştürdü. Dolayısıyla bu etkileşim ortak değerlerin doğmasına da vesile oldu.

AB tarihsel süreç içinde geçirdiği evreler sonucunda birleşik bir Avrupa fikrini olgunlaştırmış ve bunun için gereken adımları atmıştır. Gümrük ve ekonomik pazarlar doğrultusunda başlayan süreç iktisadi, idari bütünlüğü de geçip fikri birlik, ortak kültür ve bu ortak kültürü oluşturan yerel kültürlerle kaynaşması sonucuna doğru yol almıştır. 1970’lerde küreselleşme tüm dünyada olduğu gibi AB ülkelerinin yasa ve uygulamalarında da etkisini hissettirmeye başladı.

“Üye ülkeler arasında malların, hizmetlerin, sermayenin ve kişilerin serbest dolaşımının sağlandığı ortak bir pazarın, ekonomik ve parasal bir birliğin kurulması, ortak ticaret ve rekabet politikalarının yürürlüğe konulması yoluyla, topluluğun ekonomik faaliyetlerinin uyumlu ve dengeli olarak kalkınacağı, yüksek seviyeli bir istihdamın ve devamlı bir sosyo-ekonomik bütünleşmenin olacağı, bu bütünleşmenin temelinde dış politika, güvenlik politikasının da dâhil olduğu tüm alanlarda tam bir entegrasyona ulaşmak mümkündür” (Yıldız M. , 2002: 31-32).

AB ortak kültürel mirasını koruyan çeşitli kültürel ortaklıklar ve kurumları destekleyen bir yapıya sahiptir. Avrupa Kültür Başkenti programı buna örnek olarak

verilebilir⁸. Her alanda girilen ortaklıklar sinema alanında da kendini gösterdi. AB'nin fikri, sanatsal ve kültürel yüzünü görünür kılan Eurimages, yerel kültürler temelinde şekil alan, ortak değerler etrafında birleşen Avrupalılık fikriyatı ile kurulan bir sinema fonudur.

Sinemanın ilk ortaya çıktığı andan itibaren yaşanan yarışa kimi zaman Avrupa sineması kimi zaman Amerikan sineması önde götürdü. Bu süreçte sanat sineması ve ticari sinema olarak kuramsal farklılıklar yaşandı. Aslında daha sinemanın ilk yıllarında Fransa Pathe ve Gaumont şirketleri ile Avrupa sineması endüstrileşme yoluna Amerika'dan önce girdi. "Fransız Sineması, I. Dünya Savaşı'na kadar dünya sinema perdelerinde hâkimiyet sağlamış, 1914 yılına kadar Pathe, ABD'de tüm Amerikan endüstrisi yapımlarından iki kat daha fazla film dağıtımını gerçekleştirmiştir" (Monaco J. , 2000: 233). Buna rağmen kısmen Almanya sinema adına adımlar atsa da Avrupa sineması yaşanan dünya savaşları ile ticari sinemanın gerisinde kaldı. "Öte yandan savaşın başladığı 1914 yılında uluslararası yayılım başlatan ABD, 1920 yılına gelindiğinde film ihracatını 53.500.000 metreye, yani savaş öncesinin beş katına çıkarmıştır" (Vasey, 2003: 77).

Emperyalist bir tavırla film yapım ve dağıtım alanında kendi payını hızla artıran ABD karşısında pek çok ülke çıkarttığı yasalarla kendini korumaya çalışmış, "Film Europe hareketi gibi Amerika'nın egemenliğine karşı uluslararası işbirliği ile karşı koyma düşüncesi henüz sinemanın erken dönemlerinde, 1920 yıllarında şekillenmiştir"(s.82). Avrupa, sinema yarışından kopmayışını dönemsel olarak sinema kuramlarına yön veren akımlar vasıtasıyla göstermiştir. "1940'larda filizlenen İtalyan Yeni Gerçekçiliği, 1950'lerde Fransa'da doğan Yeni Dalga, 1960'larda Yeni Alman Sineması'nın örnekleriyle sinema tarihine yön veren yapıtlar üretmiş fakat bir yandan başat ABD sinema endüstrisine karşı henüz 1920'lerde başlayan korumacı mücadelesi bugün de

⁸ 1983'de Yunanistan Kültür Bakanı Melina Mercouri'nın yaptığı teklif, 1985 yılında AB Kültür Bakanları Konseyince Avrupa Kültür Şehri programı olarak kabul edildi. Atina, Floransa ve Amsterdam Avrupa'nın ilk kültür başkentleri olurken İstanbul 2010 yılında bu unvanı Macaristan'nın Pécs şehri ile beraber taşıdı.

çeşitli yasalarla, MEDIA⁹ gibi programlar ile EUREKA¹⁰ ve Eurimages gibi yapılanmalarla sürekli olarak devam etmiştir” (Turan, 2020: 75).

2. Dünya Savaşı’nın ardından Batılı ülkeler 25 yıl kadar süren bir süreçte ekonomik açıdan yüksek bir büyüme hızı, istihdam artışı, uzun süreli bir istikrar ve refah dönemi yaşadılar. Ancak, 1970’lerde yaşanan petrol krizinin getirisi olan yüksek enflasyon sonucunda benimsenen iktisadi düşünce ve politikalar değişmeye başladı. Bu dönemde Amerikalı iktisatçı Friedman’ın önerdiği, “serbest piyasa ekonomisinin etkinliğine ve kusursuzluğuna inanan, devletin ekonomiye müdahalesini en az düzeyde tutmayı amaçlayan anlayışa dayanan bir monetarizm geçerlilik kazanmaktadır” (Pekman, 1997: 22). Bu ekonomik yaklaşım önce ABD’de uygulansa da ‘piyasa ekonomisini kamu müdahalelerinden arındırma’ girişimleri, Thatcher’in politikalarıyla İngiltere’de, 1980’lerin ortalarında da Gorbacov’un iktidarı ile Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku ülkelerinde serbestleşme politikaları olarak ağırlık kazandı. Küreselleşmenin hız kazandığı bu dönemde “Dünya pazarında, ulusal firmalar yerlerini ‘sermayesi’ ve ‘karar verici kadrosu’ tek bir ülkeden olmayan, üretimini uluslararası pazar için yapan ve faaliyetleri de bu uluslararası pazarda olan firmalara bırakmaktadır” (Erdoğan İ. , 1995: 61). Dünya kutupları ve keskin köşeleri olan bir halden bir küreye, ulusal üretim, kültür ve ideolojiden ulusötesi bir anlayışa evrildi. Bu dünya içinde “Globalleşen üretim, dağıtım ve tüketim pazarıyla birlikte insanlar global bir dünyanın özgürlük ve demokratik katılma peşindeki mutlu bir üyesi olarak sunulur” (Erdoğan İ. , 2002: 487).

Artık kaçınılmayacak bir düzeye gelen globalleşme bir yandan ulus tipi üretimleri, kültürel yapıları, ideolojik tavırları silikleştirse de yeni pazar imkânları, geniş yayılım ve temsil olanakları sağlaması anlamında göz ardı edilemez bir hal aldı. Küreselleşme ile değişen yenedünya “Küresel köy, iç savaş, kültürel ve dinsel özdeşliğin sürtüşmeleri olarak yenilgiye uğrayan milliyetçilik akımlarına, bölünmelere ve kabileleşmelere sahne olmaktadır” (Barloewen von, 2001: 5).

⁹ MEDIA (Measures To Encourage the Development of the Audivisula Industry), 1986 yılında Avrupa Birliği Komisyonu tarafından oluşturulan, MEDIA, MEDIA I, MEDIA II, MEDIA Plus gibi oldukça kapsamlı bir şekilde geliştirilen ve Amerikan film endüstrisi ile rekabet edebilmek amacı güden bir destekleme fonudur.

¹⁰ EUREKA (Avrupa Görsel - İşitsel Gözlemevi), 1989 yılında Avrupa Birliği Komisyonu tarafından Paris’te düzenlenen görsel-işitsel araçlar konferansında kabul edilen ve kitle iletişim araçları yoluyla Avrupa’da siyasal ve ekonomik bir bütünlüğü sağlamayı hedefleyen oluşumdur.

Sinema Amerikan tarzı hayat şeklinin yaygınlaşması ve yerel kimliklerin Amerikan üst kimliği ile birleşerek onun potasında ermesi bağlamında çok önemli bir misyona sahiptir. “50’li yıllardan günümüze kadar dünya çapında gösterime girmiş filmlerin yüzde 80’i Amerikan ürünüdür” (Pells, 2001: 21). Bu önemli tespit ticari sinemanın karşısında varlığını sürdürmek zorunda olan sanat sinemasının etki ve yayılım alanının ne derece sınırlı olduğunu gösterir. Küresel piyasada kendine bir yer edinmek zorunda oluşu onu yeni arayışlara ve pazarını geliştirme yollarına itmiştir. Keza Amerika’nın film pazarındaki en önemli alıcısı Japonya’dan sonra Avrupa’dır. Sadece bir tek örnek bile pazarın genişliği anlaşılabilir. “Pazarın bir bölümünü kendi sinemasına ayırabilen tek ülke olan Fransa’da bile, 1979-1993 yılları arasındaki gösterimlerde, Amerikan filmlerinin payı % 37’den % 57’ye fırlamıştır” (Mattelart, 2001: 107.)

Amerikan sineması ile yaşanan savaş sadece Avrupa sanat sineması ile sınırlı değildir. Dünya üzerinde pek çok ülke bu savaşı yaşamaktadır. Çünkü hâkim konjonktür gereği ekonomik, politik, ideolojik hegemonya kurucusu olan ticari sinema boş bulduğu bütün egemenlik alanlarına emperyalist bir şekilde yayılmaktadır. AB’ye üye ülkeler içinde durum aynıdır. Menşei bakımından kendi özünden çıkan sinema bir metaya dönüşerek sanattan ziyade bir artı değer olarak, yine kaynağı olan ülkelerde popüler oldu. Bu durum diğer konularda birbirine destek olan ülkeler için sinema alanında da bir birleşmeye vesile oldu. Avrupa tıpkı ekonomik sıkıntılarını ortaklıklarla aşmaya çalıştığı gibi kültürel birliktelik ve desteklerle sinema alanındaki sıkıntılarını da aşmaya gayret etti.

Sinema çıkışı itibari ile sanattır ancak onun ekonomik değerinin ilk gösterimlerle beraber keşfedilmesi ticari yönünü yadsınamaz bir şekilde ortaya koydu. Öncelikleri, imkânları, kullandığı malzeme açısından her ne kadar farklı olsalar da ticari sinemanın sanatsal değeri olduğu gibi sanat sinemasının da bir ticari değeri vardır.

Günümüzde artık dev bir endüstriye dönüşen film festivalleri yapımcı, gösterici ve dağıtımçı ağlarını kendine çeken küresel bir pazardır. Festivallerde gösterilen, yarışan filmler, yapılan büyük galalar ve katılımcıları açısından değerlendirildiğinde temelde ayrışan ticari film ve sanatsal film kavramlarının günümüz kapitalist sistemi içinde birbirinden ayrılamaz biçimde iç içe geçtiği görülür. Bu anlamda Eurimages için de, küreselleşmenin karşısında olduğu kadar onun tam da içinde yer alır demek yanlış olmaz.

Karma bir kültürel altyapıya sahip kıtanın her bir ülkesi kendine has toplumsal değerleri ile kıtanın bütününe kıymetli bir zenginlik katmaktadır. Bu farklı alt kültürler bir araya geldiğinde zengin bir Avrupa kültürü oluşturur. Bu durum bir kültür nesnesi olan sanat sinemasının para ile kurduğu zorunlu ilişki çerçevesinde ticarileşmesine, onu sadece bir sanat nesnesi olmaktan çıkartarak bir endüstriye dönüşmesine sebep olan Amerikan sinemasıyla farkını yansıtmaktadır.

Auteur-yönetmen sineması, bağımsız-karşı sinema, avangart sinema, deneysel sinema gibi çeşitli tanımlamalarla adlandırılan Avrupa Sanat Sineması kullandığı argümanlar, sinemaya bakış tarzı ve olanakları açısından ticari sinemadan büyük farklılık gösterir. Günümüzde Metissage, 3. Sinema, Diaspora sineması vb. gibi farklı isimlerle anılan sinemalar da vardır.

1.4.1. Avrupa Birliği Kültür Politikalarına Kısa Bir Bakış

Oluşturulmaya çalışılan Avrupa bilincinin en önemli argümanlarından birisi kültür politikalarıdır. Beraber hareket etmeye yönelik olarak çeşitli alanlarda bir araya gelen Avrupa ülkeleri kültürel politikalar geliştirmek anlamında da bütünleşmeye gereksinim duymaktadır. “Bu politikaların merkezinde kitle iletişim araçlarının, özellikle sinema ve televizyonun öncelikle Avrupalılaşması, sonra da Avrupalılaştıran bu sektörün bir süper Avrupa devleti idealine hizmet etmesi fikri yatar” (Tekinalp Ş. , 2003: 114).

Öncelikle konuyu oluşturan kültür kavramının tanımını yapmak gerekir. “Taylor’a göre kültür bilginin, inancın, sanatın, hukukun, ahlakın, örf ve adetlerin ve toplumun bir üyesi olarak kişiler tarafından kazanılmış değer, yetenek ve alışkanlıkların kompleks bir bütünüdür” (Karcıoğlu, 2001: 267). Kültür, doğuştan gelmez hayat deneyimleri ile nesilden nesile aktarılacak devamlılığı sağlar. Böyle bakıldığında tarihsel süreç içinde devamlılığı olduğu kadar sürekli ancak değişkendir. Toplumsal olduğu için de bütünleştirici bir yapıya sahiptir.

Uluslararası bir yapı söz konusu olduğunda gerek siyasi gerekse ekonomik işbirliklerini daha sağlam bir zemine oturtmak için kültürel ortaklıklar ve kültürel birliktelikler önemlidir. Tarihsel gelişimi daha önce anlatılan Avrupa’da geçirilen dünya savaşları sonucunda varılan birleşik Avrupa fikri ekonomik gelişimlerle beraber ortak bir kültürel politika birliğini de beraberinde getirdi. Sonuçta aynı kıtanın farklı ulusları

olsalar da ortak kültür, ortak dil, din ve sosyal yaşam pratiklerine sahip bu ülkeler bu benzerliklerini Avrupalılık bilinciyle birleştirerek ortak bir kültür politikası oluşturdular. “Kültürler arasında kaynaşmanın sağlanması, diyalogun artırılmasına, farklı toplumlar ve bireyler arasında anlayışın geliştirilmesine ve bu farklı kültürler arasında saygı ve hoşgörünün varlığına, üye ve aday ülkeler arasında sağlam bir ortaklığın kurulabilmesine, karşılıklı alışveriş ve anlayışın güçlendirilmesine bağlıdır” (Kabatepe, 2003).

Ortak kültür ibaresi aynileşmiş bir Avrupa’dan daha ziyade kökleri antik Yunan ve Roma medeniyetlerine uzanan ulusların fikri yapıları, değer yargıları ve kültürel birikimlerinin farklı yanlarını da kullanarak daha kompleks bir düşünce yapısına ulaşmaları anlamına gelmektedir. “Avrupa Birliği’nde herhangi bir ülkenin kültürü baskın kültür olarak kabul edilemez. Birliğin kültüre yaklaşımı, hemen her bakımdan eşit konumdaki ulus devletlerin kültürlerinin arasında gerçekleştirilmek istenen bir kültürel bütünleşme süreci olarak görülebilir” (Açıkgöz, 2004: 57). Bu anlamda Avrupa Birliği kendi bütünlüğüne hizmet edecek bir kültür politikası belirlerken ulusal ve yerel kültürlerin korunması bilinciyle kültürleri merkezileştirmemeye büyük önem vermiştir. “Avrupa Birliği, Avrupa milletlerini bu ortak kültür etrafında toplarken aynı zamanda ulusal ve kültürel değerleri de korumayı amaçlamaktadır” (Tekinalp Ş. , 1993: 24).

Avrupa özellikle sinema anlamında her zaman ABD ile bir rekabet halinde olmuştur. Bu sağlam ve güçlü yapı karşısında kendi çıkarlarını korumak ve avantajlı duruma geçmek adına birçok adım atmış, farklı uygulama ve kotalar yoluyla bu alanda kendine yol açmaya çalışmıştır. Bireysel olarak hemen bütün Avrupalı devletler çıkarttıkları yasalar, kotalar ya da yaptırımlarla Hollywood’a karşı koymaya çalışmıştır. Ancak bu bireysel önlemler daha kolektif bir davranışa dönüşmeden çok fazla sonuç vermemiştir. Bu yüzden Avrupa kültür mirasının korunması, kültürel farklılığa rağmen birlik ruhunun oluşturulması ile güçlendirilen Avrupa sineması güçlü rakibine karşı koymaya çalışmıştır.

“1969'dan bu yana, devlet ve hükümet başkanlarının ve Parlamento'nun kültür alanında ortak hareket etme istem ve projeleri olmuştur. 1973 yılında, ilk defa kültür sorunları üzerine eğilecek bir birim oluşturulmuş ve buna bütçe ayrılmıştır (The European Community and Culture 1985). Avrupa Kültür bakanları arasında ilk resmi toplantı, 1984'de yapılmıştır. 1982'de kültürel etkinlikleri desteklemek amacıyla Avrupa Vakfı kurulmuştur” (Tekinalp Ş. , 2003: 118).

Atılan bu adımlar milliyetçi tavırlar nedeniyle zaman zaman sekteye uğradı. Bir çatı altında birleşebilme yeteneği göstermiş olsalar da bireysel anlamda kendi milliyetçi tavırlarını sürdüren uluslar, evrensel bir kültürel yapının soğuk anlamından ziyade yerel kültürün sempatik anlamını daha fazla tercih etmişlerdir. AB bu anlamda birçok adım atmıştır. Ülkelerin ortak kültürel mirasın farkına varıp bu anlamda oluşturacak etkinlikler için 1982 yılında kurduğu Avrupa Vakfı¹¹ bunlardan biridir. “1986 yılında Avrupa Kamu Televizyonları Konsorsiyumu EUROPA TV adıyla ortaklaşa bir televizyon yayını başlatma kararı almasına karşın, yayın işine giren üye ülke gazetecilerinin milliyetçiliği ve kendi ülkelerini yayınlarda ön plana taşıma kavgası yüzünden 1987 yılında yayınlar kesilmiştir” (Maggiore, 1990: 71). Ulus devlet yapısının milliyetçilikle olan derin bağlantısı tek bir Avrupa devleti gibi davranmayı mümkün kılmaz. Bu durumun tek çözümü farklılıkları renklilik olarak kullanabilmek ve kozmopolit bir kültürel çatı altında kemikleşmiş Amerikan emperyalizmine karşı bu renkli yapıyı kullanmaktır. Ancak Avrupa benmerkezciliği ve ulus devletlerin milliyetçi politikaları ortak bir kültür politikası oluşturmak adına zaman zaman sıkıntıya sebep oldu.

Bütün bu sıkıntılara rağmen 1988 yılından sonra başlayan çalışmalar sonucunda Avrupa Konseyi'nin Rodos (1988), Madrid (1989), Strazburg (1989) bildirgeleri ile sınırsız Avrupa Televizyonu, teknolojinin uyumlaştırılması ve kültürel farklılıkların korunması konularını içeren AB'nin çerçevelediği yayın politikaları kararı kabul edildi. Paris'te 2 Ekim 1989'da imzalanan Görsel İşitsel Eureka Bildirgesi¹² ile Avrupa'ya yön verecek olan serbest program akışı, yaratıcılığın ve kültürel zenginliğin özendirilmesi, Sınırsız Avrupa Televizyonunun önemi ve güçlü bir Avrupa görsel-işitsel pazarının oluşturulması temel kültürel siyasası belirlenmiştir. “Özetle, bu önemli bildiride güçlü Amerikan görsel-işitsel pazarının karşısına ortak bir kültür ve Avrupa kimliği ile sıkı işbirliği içinde çalışan nitelikli bir Avrupa pazarı çıkarma önerilerini görüyoruz” (Tekinalp Ş. , 2003: 126).

Avrupa vatandaşlığı bilincini birliğin üyeleri arasında pekiştirmek amacıyla Kültür 2000 ve MEDIA Plus Programları çok önemli bir role sahiptir. Bu programlardan “Kültür 2000 Programı kapsamında projelerin desteklenebilmesi için, programa katılan en az 3

¹¹ European Foundation

¹² The European Community Policy in the Audiovisual Field-Legal and Political Texts

devleti kapsamalı ve 1 yıl (3 yıla kadar uzatılabilir) süreli olmalıdır. Desteklenen bu faaliyetler özgün ve deneysel olmalı ve

- Kùltùre erişim ve katılımın sağlanması,
- Geleneksel kùltürün yanında yeni imgelerin oluşturulmasını,
- Okumanın geliştirilmesini,
- Ortak kùltür mirasının korunarak paylaşım ve işbirliğinin desteklenmesini,
- Multimedya eserler oluşturularak sanatsal üretim ve ortak kùltür mirasına erişimin kolaylaştırılmasını,
- Özellikle gençlerin toplumla bütünleşmesi için çalışan kùltürel ve sosyokùltürel taraflar arasında işbirliğinin sağlanması,
- Farklı kùltürler arasında diyalog çabalarının teşvik edilmesini,
- Bilgi teknolojileri sayesinde kùltürel etkinliklerin yaygınlaştırılmasını hedeflemelidir” (Culture 2000 Présentation de la Commission Européenne (çevrimiçi)).

1990’da kurulan Avrupa Platformu 1990-1995 yılları arasında 518 kùltür projesine destek sağladı. AB ÷lkelerinin tarih, kùltür ve geleneklerine saygılı ve bu ulusların dayanışmalarını artırmak niyetiyle 1992 yılında Kurucu Antlaşmaya kùltür konusu dâhil edildi. “1999 yılında, Kurucu Antlaşma’nın 151. maddesine dayanılarak, halen yürürlükte olan Kùltür 2000 Programı’nın hazırlıklarına başlanmış ve program oluşturulmuştur. 2004 yılında Kùltür 2000 Programı’nın uygulama süresi, 31 Aralık 2006’ya uzatılmış ve bütçesi 236.5 milyon euro olarak değiştirilmiştir” (Tursun, 2004: 9).

Kùltürel politikalar oluşturulurken birliği oluşturan ÷lkelerin farklı dilleri konuşması sorunu ortaya çıktı. Bu farklılık kùltürel üretimlerin hepsinde belirleyici oldu. BABEL projesi kapsamında önerilen çok dilli yayınlar, dublaj ve alt yazı uygulamaları soruna çözüm gibi görünse de istenen etkiyi yapamadı ve 1995 yılında sonlandırıldı. Kùltürel ürünleri ABD karşısında güçlendirmek için çeşitli çalışmalar yürütüldü. EAVE ile Avrupa pazarını, EURO-AIM ile bağımsız yapımları, ESF ile senaryo yazarlarını ve EFDO ile dağıtımı güçlendirmeye yönelik projeler uygulandı¹³.

¹³ Avrupa Birliği Kurucu Antlaşmasının İlkeler bölümünde konuyla ilgili olarak 151. madde de yer alan ifadeler şöyledir;

“1. Birlik, ortak kùltür mirasını da dikkate alarak, üye ÷lke kùltürlerinin, ulusal ve bölgesel çeşitliliklere saygı kapsamında yaygınlaşmasına katkıda bulunur.

Birliğin kültürel alandaki etkinliklerinin amaçları şöyle tanımlanabilir:

1. “Kültürel mal ve hizmetlerle sanatçıların serbest dolaşımını sağlamak ve bu alanda serbest girişimi desteklemek,
 2. Sanatçıların koşullarının iyileştirilmesini sağlamak,
 3. Kültür izleyicisinin sayısını çoğaltmak,
 4. Birliğin kültür mirasını korumak,
 5. Avrupa Birliği halklarını ortak kültür mirası konusunda bilinçlendirmek”
- (Tursun, 2004: 7)

AB bu kurumsal oluşumlar dışında da özel kültürel faaliyetler yürütür. “Bu etkinlikler, Birliğe üye ülke halklarının kültürel farklılıklarını tanıtırken aynı zamanda uluslararası diyalogu geliştirmeli ve farklı kültürleri buluşturmayı amaçlamalıdır. Bu etkinlikleri şöyle sayabiliriz:

- Avrupa kültür ayı,
- Avrupa kültür başkenti,
- Ortak kültür konusunda farkındalığı artırmayı amaçlayan sempozyumlar,
- Birlik vatandaşlarının erişiminin sağlandığı ortak kültür mirasını vurgulayan eğitsel ve sanatsal çalışmalar,
- Özellikle gençlerin sanatsal yeteneklerinin öne çıkarılabilmesi amacıyla Avrupa ödülleri uygulamaları,
- Avrupa kültür mirasının korunmasına yönelik projeler” (8 Culture 2000 Présentation de la Commission Européenne (çevrimiçi) , 2006).

2. Birlik etkinliği, şu alanlarda üye ülkeler arasında işbirliğini teşvik ederek, gerektiğinde etkinliklerini desteklemeyi amaçlar:

- Avrupa halklarının kültür ve tarihlerinin tanıtılarak yaygınlaştırılması,
 - Avrupa için önemli olan kültürel değerlerini korunması,
 - Tecimsel olmayan kültürel alışveriş,
 - Görsel-işitsel sektörü de kapsayacak şekilde, sanatsal ve edebi eserler yaratılması.
3. Birlik ve üye ülkeler, üçüncü ülkeler, uzman uluslararası örgütler ve özellikle Avrupa Konseyi ile kültür alanında işbirliğini desteklerler.
4. Birlik, bu Antlaşmanın diğer hükümleri uyarınca yapacağı etkinliklerde, özellikle kültürel çeşitliliği gözetenek geliştirmek için kültürel unsurları dikkate alır.
5. Konsey, bu maddede değinilen hedeflerin gerçekleştirilebilmesi amacıyla:
- 251. maddede öngörülen usule göre ve Bölgeler Komitesi’ne danışarak, üye ülkelerin yasa ve düzenlemelerinin uyumlu hale getirilmesi dışında, destekleyici önlemleri belirler. Konsey 251.Maddede öngörülen usule göre oybirliğiyle karar alır,
 - Komisyon’un önerisiyle, oybirliğiyle önerilerde bulunur” (Tursun, 2004: 7).

Bu çalışma ve oluşumlar ekseninde değerlendirilen AB Kültür Politikaları içinde sinema alanında en önemli gelişme Eurimages'dır.

1.4.2. AB Kültür Politikalarından Biri Olan Eurimages Fonu

Avrupa sinema sektörünün endüstriyel sinema karşısında güçsüzleşmesinden dolayı somut adımların atılması gerekiyordu. 1983'de Avrupa Topluluğu Parlamentosu'na, Avrupa'nın görsel ve işitsel üretiminin ekonomik ve kültürel alanlarda güçsüzleştiğine dair bir rapor sunuldu. Bu durumdan kurtulmak adına öncelikle film üretiminin ve dağıtım ağının güçlendirilmesi gerekiyordu. "Çünkü Avrupalılar da, Amerikan film endüstrisinin, "majörler" diye anılan beş büyük şirketinin (Paramount, Metro-Goldwyn Mayer, 20th Century Fox, Warner, RKO) çevresinde yapılandığını ve bu şirketlerin dış pazardaki paylarını sağlamlaştırmak için dayanışma göstermelerinin, üstünlüklerinin sürekliliğini sağlayan önemli bir faktör olduğunu görüyorlardı" (Mattelart, 2001: 57).

Bu düşünce çerçevesinde ilk somut adımı Fransız Cumhurbaşkanı Mitterand attı. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla siyasal ve ekonomik birliği sağlanmış güçlü bir Avrupa'ya ulaşabilmek amacını taşıyan EUREKA, 26 Avrupa ülkesinin oluşturduğu Topluluk Komisyonunun girişimi olarak 1985 yılında kuruldu. EUREKA'dan sonra 1987'de MEDIA kuruldu. "2 Ekim 1989 Paris Toplantısı'nda ortaklaşa yayınlanan Görsel-İşitsel EUREKA Bildirgesi, Avrupa kültürü ve ulusal kültürlerin korunmasına yöneliktir. Ancak bildiri maddeleri arasında görsel-İşitsel pazarın geliştirilmesinin gerekliliği, bu amaca yönelik eşgüdümlü çalışmalar, uluslararası pazarlarda rekabet gücünün artırılması gibi kavramların da altı çizilmektedir" (Tekinalp, 1993: 19).

Avrupa için film üretiminde en önemli sorun ortak, bütünleşik bir film pazarının olmamasıydı. Bu durum finans ve dağıtım sisteminin aksaklığından kaynaklıydı. Topluluk üyesi ülkelerin üretim ve dağıtım olanakları Amerikan sineması ile kıyaslanamayacak boyuttaydı.

"ABD 500 filmiyle Avrupa Birliği'ne 2.14 milyar ECU tutarında sinema filmi ihracatı, buna karşılık AB'nin Amerika'ya yaptığı ihracat tutarı 218 milyon ECU civarında olduğu tahmin ediliyor. Ama asıl vahim veri AB içi ihracat değeri: Avrupa Birliği'ne üye ülkelerin kendi aralarında gerçekleştirdikleri film satışından sağladıkları toplam gelirin sadece 150 milyon ECU civarında olduğu tahmin ediliyor" (Pekman, 1997: 13).

Bütün bu verilerin toplamında Avrupalıların Amerikan sinemasının etki alanını ele geçirip kendi pazarlarını kurmaları kaçınılmaz oldu. Bu düşünce ile Avrupalı sinemacılar arasında ortak yapımları destekleyerek dağıtım ve gösterim imkânlarını geliştirip, kolaylaştırmak amacıyla 26 Ekim 1988 tarihinde Yaratıcı Sinematografik ve Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı Avrupa Destek Fonu kısaca Eurimages kuruldu. Karar 1 Ocak 1989 tarihinde yürürlüğe girdi. Avrupa Konseyi bünyesindeki 12 kurucu üye ülke tarafından kurulan “Eurimages, bir kültür kuruluşu olan Avrupa yaratıcı sinemasal ve görsel-işitsel yapıtların ortak yapım ve yayımlarını destekleme fonudur” (Scognamillo, 2010: 372).

1.4.3. Yapısal Olarak Eurimages, Kuruluşu, Amacı, İdari İşleyişi

Türkiye hem Avrupa hem de Asya ve Ortadoğu arasında köprü vazifesi gören bir coğrafi konumda olmasının yanı sıra kültürel olarakta Doğu ve Batı sentezli, oryantalist olduğu kadar oksidentalit görüşlerinde kesişme noktasındadır. Türkiye Avrupalı olduğu kadar Asyalı, Batıya göre Doğulu, Doğuya göre Batılı bir konumdadır.

Türkiye'nin sosyo-kültürel ve jeo-politik konumu ona ekonomik bir önem atfetmektedir. Bu süreçte 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da oluşan bütünleşik yapının dışında kalmamak adına AB bünyesinde yer alabilmek için yoğun çaba sarfetmektedir. Osmanlı Devleti, Kırım Savaşı sonrası yapılan Paris Antlaşması (1856) uyarınca zaten bir Avrupa devleti olarak kabul edilmiştir. 1951'de resmen ilan edilen Avrupa Birliği'ne girebilmek adına Türkiye'nin önüne konulan uyumluluk sürecinde maalesef günümüze kadar fazlaca bir yol alınamamıştır. Ancak Gümrük Birliği uyum sürecine dâhil olan Türkiye, Avrupa Konseyi genel sekreterinin tavsiyesiyle bu birliğe sinema alanında Eurimages'a dâhil olarak katılmıştır.

AB ile Türkiye münasebetleri özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'yı yenen Sovyetler Birliği'nin, Montrö Antlaşması'nın tekrar gözden geçirilmesi, Boğazlarda üsler verilmesi ve Türk-Sovyet Antlaşması (1921) ile kararlaştırılan sınırların yeniden ele alınması gibi konuları gündeme getirip Türkiye'yi baskılama isteği ile yoğunlaştı. Bu nedenle henüz savaş bitmeden Türkiye ile ABD arasında birçok askeri ve ticari anlaşma imzalandı. Ayrıca Türkiye Dünya Bankası, Uluslararası Para Fonu, NATO gibi Batılı kuruluşlara, ittifaklara ve örgütlere üye oldu. Türkiye, AB'ye katılım isteği

doğrultusunda 1959 yılında AET'ye ortaklık için başvurmasının ardından 12 Eylül 1963'te Ankara Antlaşmasını imzalamıştır.

Gümrük Birliği süreci sonucunda Türkiye'ye, malların serbest dolaşımı, üçüncü ülkelere karşı uygulanacak ortak gümrük tarifesi yükümlülükleri, rekabet kuralları, devlet yardımları, fikri ve sınaî mülkiyet haklarının korunması gibi birçok konuda Topluluk mevzuatına uyma şartı getirildi. Türkiye tam üye olmadan ve kendi ekonomik ve teknik mevzuat uyumunu tam anlamıyla sağlamadan Gümrük Birliği'ne giren tek ülkedir. Bu durum olumlu algılansa da AB mevzuatına uyum sağlaması için gereken yapısal değişiklikleri gerçekleştirmek için büyük bir mali yükümlülük altına giren Türkiye'yi veto eden Yunanistan sebebiyle AB'nin mali yardımları gerçekleşemedi¹⁴. Türkiye her şeye rağmen süreci tamamlayıp AB üyesi olma yolunda elinden geleni yapmıştır. Fakat günümüzde bile AB Türkiye'nin üyeliğini onaylamamıştır. Siyasi ve ekonomik çerçevede ilişkilerin görünen bu tablosuna ek olarak AB'nin kültürel birleşme yönündeki çabaları için oluşturduğu birimler de Türkiye'nin yakından ilgisini çekmektedir.

Ancak Türkiye AB'ne girememesine rağmen sinemanın politik ve ekonomik önemi uluslararası ilişkiler bağlamında göz önüne alındığında Avrupa Topluluğu Komisyonu'nun tavsiyesiyle Eurimages'a katılmıştır. Fon 12 kurucu üye ülke tarafından 26 Ekim 1988 tarihinde yapılan Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi'nin 420. dönem toplantısında alınan kararla kuruldu. Eurimages, 1 Ocak 1989 tarihinde faaliyet göstermeye başlamasının ardından hedefleri olan Avrupa filmlerinin ortak yapımını, gösterimini ve dağıtımını desteklemeye başladı.

Eurimages'ın bir film yapım, dağıtım ve gösterim destekleme fonu olması sebebiyle "kültürel amacı, ortak kökleri tek bir Avrupa topluluğuna dayanan Avrupa toplumunun çeşitliliğini yansıtan filmleri desteklemek iken, ekonomik amacı ise ticari başarı elde eden ve sinemanın bir sanat olduğunu gösteren bir endüstriye yatırım yapmaktır"(Soydan, 2007: 138). Bu amaçlarının yanı sıra aslında kurulma sebebi ticari sinemanın ekonomik hegemonyasına dur derken özellikle kültür emperyalizmine karşı sahip olduğu değerleri koruyabilme çabasıdır. Avrupa sineması her ne kadar farklı gibi görünse de sinema

¹⁴ AB'ye tam üye olamayan Türkiye AB'nin Ticaret Politikası Komitesi'nde de söz sahibi değildir. Bu yüzden AB'nin üçüncü ülkelerle imzaladığı Serbest Ticaret Antlaşmalarında söz sahibi olamamasının yanında bu anlaşmaların sorumluluklarını üstlenmek zorunda kalması ve bu ülkelerin AB ile yaptıkları anlaşmalar gereği Türkiye pazarına gümrüksüz girebilmeleri söz konusudur.

sektörünün etki alanı içinde kendi payını artırabildiği ölçüde kültürel çeşitliliği koruyabilmektedir.

Eurimages ile Avrupa Birliği'ni oluşturan karma ulusal yapıların ortak kökenlerini vurgulayan tek bir Avrupa kültürünün, kültürel çeşitliliğini yansıtan filmlerin desteklenmesi amaçlanır. Özellikle Avrupa kimliğinin ortak kültür izlerini taşıyan filmlerle bir anlamda Amerikan kültür emperyalizminin olumsuz etkilerinden kurtulmaya çalışmaktadır. Avrupa yapısı içinde sadece yerel kültürler değil çeşitli diasporalara ait göçmenler, mülteciler, yersiz yurtsuzlar ve sonradan vatandaş olmuş yarı göçmenlerde bulunur. Avrupalı üst kimliğinin altındaki yerel kimliğin bile altında kendi kültürel kimliği ile bir alt katmanı oluşturan bu insanlar ve onların sineması da ayrıca bu kapsayıcı yapının içinde temsil şansı bulmaktadır.

1.4.4. Eurimages Fonunun Kurumsal Yapısı ve İdari İşleyişi

Merkezi Strasbourg'da olan Eurimages 'in AB'ne üye 46 devletin 38'inin yanı sıra ortak üye olan Kanada'nın dâhil olmasıyla üye sayısı 39'dur¹⁵. Eurimages, üye ülkelerin temsilcilerinden oluşan yönetim kurulu tarafından yönetilir. 1 Ocak 2017'den beri Fonun başkanlığını Catherine Trautmann¹⁶ yapmaktadır. Eurimages, uzun metrajlı film, animasyon ve belgesel filmlere finansal destek sağlayarak bağımsız film yapımını destekler. Farklı ülkelerdeki profesyonel işbirliklerini teşvik eder¹⁷.

¹⁵Arnavutluk, Ermenistan, Avusturya, Belçika, Bosna Hersek, Bulgaristan, Hırvatistan, Kıbrıs, Çek Cumhuriyeti, Danimarka, Estonya, Finlandiya, Fransa, Gürcistan, Almanya, Yunanistan, Macaristan, İzlanda, İrlanda, İtalya, Letonya, Litvanya, Lüksemburg, Karadağ, Hollanda, Kuzey Makedonya, Norveç, Polonya, Portekiz, Romanya, Sırbistan, Slovak Cumhuriyeti, Slovenya, İspanya, İsveç, İsviçre, Türkiye, Ukrayna, Ortak üye Kanada

¹⁶ Catherine Trautmann, 31 Aralık 2020'ye kadar dört yıllık bir görev süresi için Eurimages Fonu Başkanı seçilmiş olmasına rağmen 1 Aralık 2020'de toplanan Eurimages Yönetim Kurulu, 1 Ocak 2021'den itibaren ikinci dört yıllık dönem için, Catherine Trautmann'ı oybirliğiyle yeniden Fon Başkanı olarak seçti.

¹⁷ Eurimages'a üye olma şartları kısaca şöyledir; Avrupa Konseyi üyesi ülkenin yetkili makamı, Eurimages'a üye olmak istediğini, Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği'ne mektupla bildirir. Mektup aday ülkenin Kültür Bakanlığı ya da Avrupa Konseyi'ndeki daimi temsilcisi tarafından gönderilir. Avrupa Konseyi'ne üye olmayan ülkeler ilk aşamada "ortak üye" statüsünde katılabilir ve dört sene sonunda tam üyeliğe geçiş yapabilir. Bu ülkenin talebini Dış İşleri Bakanı veya diplomatik temsilcisi Avrupa Konseyi Genel Sekreterliğine ithafen yazar. Avrupa Konseyi, Genel Sekreterliğine gelen Eurimages'a katılım isteği mektubunu, Eurimages'a gönderir.

Eurimages, aday ülkenin yetkili makamından sinematografik durumunun güncel haline ilişkin bir raporu İngilizce ya da Fransızca olarak ister. Gelen rapor, Eurimages yönetim kuruluna sunulur. Raporda yapılması istenen yapısal ve yasal şartlar ise;

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

Avrupa Konseyi bünyesinde oldukça kapsamlı bir kurumsal yapı ve işleyişe sahip olan Eurimages, her üye devletin temsilcisinin bulunduğu bir yönetim kurulu tarafından yönetilir. Yılda dört defa toplanan yönetim kurulu, fonun politikasını, finansal destek koşullarını ve destek sağlayacağı projeleri belirler. “Bunun yanı sıra Eurimages bünyesinde üyeleri en fazla 12 kişi olacak şekilde yönetim kurulu tarafından belirlenen, ortak yapım, dağıtım, tanıtım, sinema ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi çeşitli alt çalışma grupları da oluşturulmaktadır (Eurimages: 202, 2020: 7-8). Desteklenecek projelerle alakalı kararlar, oyların üçte iki çoğunluğu ile alınır. Eşitlik olursa Eurimages’a katkı oranı daha fazla olan ülkenin projesinin desteklenmesi yönünde karar verilir.

1.4.5. Eurimages Fonu’nun İdari Yapısı

Her üye devlet, Fon Yönetim Kuruluna¹⁸ bir temsilci atar. Yürütme Komitesinin daimi üyeleri Fransa, Almanya ve İtalya’nın ulusal temsilcileri hariç, üye ülke temsilcileri Fon Yürütme Komitesinde¹⁹ dönüşümlü olarak yer alır. Eurimages üyeliği, Avrupa Konseyi’nin tüm üye/ortak üye olan ülkelere açıktır.

Yılda en az üç kez çevrimiçi olarak toplanan Yürütme Komitesi üye ülkelerin üçte birinin rotasyona, coğrafi ve cinsiyet dengesine göre isimlendirilen temsilcilerinden

- Filmler için ulusal üretim destekleme sistemine ve bu konunun işleyişini üstlenen yetkili makama sahip olmalıdır.
- Görsel-işitsel üretim için gerekli teknik alt yapıya, dağıtım ve gösterim (sinema salonları) ağına sahip olmalı, son on yıl içindeki istatistiksel verilerini paylaşmalıdır.

Aday ülke sinematografik durumuna dair raporunu teslim ettikten sonra, raporun incelenme süresi hakkında yetkili makama bilgi verilir. Yönetim Kurulu, raporu inceleyip aday ülkenin yetkili makamına gönderdiği mektupta, aday ülkenin üyeliği ile ilgili bilgi verir. Bir sonraki toplantısı için aday ülke heyetini davet eder. Aday hakkında kurulun kararı olumlu ise, Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği aday ülkenin kabulünü sağlar ve aday ülkeden finansal sonuçlarını, Eurimages yönetim kurulu temsilcisini atamasını ve bunların resmi olarak bildirilmesini ister.

¹⁸ Eurimages Fonunu yöneten Yönetim Kurulu her üye devletin temsilcilerinden oluşur. Fonun bütçesi, politikası, stratejisi, mali destek şartları, ortak yapım ve destek için diğer projeleri önermek üzere çağrılacak bağımsız dış uzmanların listesini belirler ve kabul eder. Her yıl yüz yüze ve çevrimiçi olarak en az bir defa toplanır.

Başkan, görsel-işitsel politika konularında Fonu temsil eder, toplantılara başkanlık yapar ve film sektörü profesyonelleriyle aktif diyaloga girer.

Kurul, Ortak Yapım Desteği, Sinema Desteği, Tanıtım ve Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Çeşitlilik adlı dört çalışma grubu, İcra Komitesi veya Kurul’a önerilerde bulunmak için yılda üç kez toplanıyor.

¹⁹ Fon Başkanı tarafından yönetilen Yürütme Komitesi, Yönetim Komitesi toplantıları arasında Fonun yönetimini sağlar, toplantıları hazırlar ve Yönetim Komitesi tarafından belirlenen stratejik hedeflere ulaşmanın yollarını tanımlayan bir eylem planı, çalışma gruplarının ve özellikle ortak yapım çalışma gruplarının tavsiyelerini benimser.

oluşur. Yürütme Komitesi'nin daimi üyeleri Almanya, Fransa ve İtalya'dır. İki Başkan Yardımcısı tarafından desteklenen Fon, Başkan tarafından yönetilir.

Yönetim Kurulu toplantıları arasında yönetimin sürekliliğini İcra Komitesi sağlar²⁰. Avrupa Konseyi Genel Sekreterinin sorumluluğunda bir İcra Direktörü tarafından yönetilen Sekreterlik²¹, Fonun idaresini sağlayarak her yıl 4 defa proje çağrısı yapar, uygunluk kriter raporlarını Yönetim Kurulu'na sunar. Sekreteryanın uygun olarak ilan ettiği projeler, Yönetim Kurulu tarafından bağımsız profesyonel senaryo okuyucularının sanatsal uzmanlığında değerlendirilir. Yönetim Kurulu, yönetmeliklerdeki seçim kriterleri doğrultusunda vereceği destek hakkında karar alır ve uygular.

Eurimages Genel Sekreteri,²² Avrupa Konseyi Genel Sekreterliğince tekrarlanabilir şekilde iki yıllığına atanır. Eurimages çalışmalarını hazırlamak, yönetim kurulu kararlarına işlerlik kazandırmak, raporları yönetim kuruluna sunmak sorumlulukları arasındadır.

Üye ülkelerin tayin ettiği temsilcilerinden oluşan yönetim, üye devletin talebi ve yönetim kurulu başkanının izni ile bir danışman veya uzmanla yönetim kurulu toplantılarına katılabilir. Desteklenen projelerin herhangi biriyle alakası olan bir yönetim kurulu üyesi, yönetim kurulu toplantılarına katılamaz, destek projeleri için oy kullanamaz. Böyle bir durumda üye değiştirilir.

1.4.6. Eurimages Yönetim Kurulu Başkanı

Yönetim kurulu başkanı, görev süresi 2 yıl olan ve bir kereye mahsus, sadece Eurimages üyelerinin aday olabileceği bir seçimle ülkelerin temsilcilerinden oluşan yönetim kurulu üyeleri içerisinde seçilir. Görevi, "sinema sektörü ve sinema

²⁰ Kurul toplantılarını hazırlayıp, belirlenen stratejik hedeflere ulaşmak için bir eylem planı benimser.

²¹ Yönetim Kurulu ve İcra Komitesi toplantılarını hazırlayıp, kararların uygulanmasından Sekreterya, sorumludur. Film endüstrisi profesyonelleri ile temas halinde olup, fon başvurularının uygunluğunu değerlendirir. Destek anlaşmalarının takibini, uygun olduğunda destek geri ödemelerini sağlar. Yönetim Kurulunun kararlaştırdığı tanıtım ve diğer girişimleri uygulayıp takip eder. Destek başvurusu hazırlama konusunda tavsiye ve bilgi için ana irtibat noktası sekreterliktir.

²² Kurulda görüşülecek konu ve belgeleri, yönetim kurulu başkanına danışarak toplantıdan en az üç hafta önce, resmi dillerde, üyelere gönderilir. Yönetim kurulunun her yıl 4 defa düzenlediği toplantılar, Eurimages yürütme sekreterliği tarafından Avrupa Konseyi'nin Strasburg veya Paris'teki binalarında yapılır. Yönetim kurulu toplantıları (aksi belirtilmedikçe) kamuya açık yapılmaz.

profesyonelleri arasında gerçekleşen görsel-işitsel meselelere yönelik tartışmalarda Eurimages'ın düşüncelerini temsil etmek ve böylelikle sinema sektörü ile sinemacılar arasındaki diyaloga süreklilik kazandırmaktır”²³. Etkinliklerin devamlılığını ve sinema sektörünün profesyonelleri ile aktif diyalogları sağlamak kurul başkanının görevleri arasındadır. Bunun yanı sıra beş kişiden oluşan denetleme kurulu, yönetim kurulunun toplantılarından önce bir araya gelerek destek kararları için bir öneri raporu hazırlamaktadır²⁴. Bir yıl görev süresi olan iki başkan yardımcısı, coğrafi dağılım dikkate alınarak ve üye devletlerin katkı oranları hesaba katılarak seçilir.

Başkanın destekleme projelerinde oy kullanma hakkı yoktur. Genel görevleri arasında; gerekli işlemleri yürüterek kararların alınmasını sağlamak, yönetim kurulu kararlarına uymayan ülke temsilcisini uyarmak, yönetim kurulunun sinema ve görsel-işitsel alanla ilgili olarak belirlediği genel politikalar çerçevesinde yönetim kurulunu bilgilendiren rapor hazırlamak yer alır. Yönetim kurulu, hangi durumlarda finansal destek sağlayacağına yönelik politikaları belirler ve desteklenecek projeleri seçer. Her ülkenin bir oy hakkı vardır. Yıllık aidatını ödemeyen ülke için daire, yılın son toplantısında o ülkenin oy hakkını ertelemeyi önerebilir.

1.4.6. Eurimages Teşvik Programları ve İşleyişleri

Eurimages sinema sektörüne oldukça kapsayıcı bir fon olarak destek sağlamaktadır. Bu fonlardan en büyük payı ortak yapımlar almaktadır. Fonlama alanını çeşitli ve geniş tutan Eurimages'ın desteklediği 6 kategori şu şekildedir;

1. Ortak Yapım
2. Dağıtım
3. Sergi
4. Tanıtım-Promosyon
5. Cinsiyet Eşitliği
6. Sürdürülebilirlik Stratejisi başlıklarıdır.

²³ http://www.coe.int/t/dg4/eur_images/Support/Calendar_en.asp, E.T:250708.

²⁴ Eurimages bünyesindeki yönetim kurulunun görevleri için bkz. <https://www.coe.int/en/web/eurimages/board-of-management>

1.4.6.1. Eurimages Ortak Yapım Desteği²⁵

Eurimages'ın kurulma amacına bakıldığında en temelde üye devletlerarasındaki ortak yapımları teşvik ederek sinema yapımlarının desteklenmesi, yapımların daha geniş kitlelere ulaşabilmesi ve içinde olduğu yarışta izlenirlik, dağıtım ve tanıtım anlamında rakiplerinin önüne geçmiş olması gelir. Eurimages'ın ortak yapım desteği en az 70 dakikalık uzun metrajlı kurmaca, animasyon ve belgesel filmleri kapsar.

Fon bu amaçla her yıl üç proje çağrısı yapar. Yönetmelikteki uygunluk şartlarını sağlayan projeleri Fonun sekreteryası Yönetim Kurulu'na bildirir. Ortak Yapım Çalışma Grupları tarafından bu projeler, bağımsız dış uzmanlardan oluşan bir ekip tarafından değerlendirilir. “Eurimages desteği, yumuşak krediler veya sübvansiyonlar (ortak yapım desteği) şeklini alır. Esnek krediler, desteklenen projelerden elde edilen gelirler bazında geri ödenir” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/coproduction>, 2022).

Eurimages bir ortak yapım fonu olduğu için desteklenecek projenin de en az iki farklı üye ülkeden yapımcıya sahip olması gerekir²⁶. Eurimages ortak Yapım desteğine başvurmak için izlenecek yol ise; Desteğe başvuracak yapımın bütün yapımcıları kendi ulusal temsilcilerine niyetlerini beyan etmeye davet edilir. Niyet mektupları İngilizce veya Fransızca olmalıdır. Başvurular sadece on-line başvuru sistemi üzerinden yapılır.

Eurimages kendi ilkeleri doğrultusunda en temelde Avrupa kültürünün korunmasına dönük olarak ürettiği projelerde yönetmenlerinin Avrupa vatandaşı olmasını önemser. Bu durum desteklenecek yapımın Avrupalı karakter barındırmasını sağlar.²⁷

²⁵ 1 Ocak 2023 tarihinden itibaren uzun metrajlı film, animasyon ve belgesellerin ortak yapımının desteklenmesine ilişkin yönetmelik yürürlüktedir.

²⁶ “Çok taraflı ortak yapımlar için çoğunluk ortak yapımının katılımı toplam ortak yapım bütçesinin %70'ini geçmemeli ve azınlık ortak yapımcıların katılımı %10'dan az olmamalıdır. İkili ortak yapımlarda çoğunluk ortak yapımının katılımı toplam ortak yapım bütçesinin %80'ini geçmemeli ve azınlık ortak yapımının katılımı %20'den az olmamalıdır. Bütçesi 5 milyon Avro'nun üzerinde olan ikili ortak yapımlar için, toplam ortak yapım bütçesinin %90'ının çoğunluk katılımına izin verilir. Avrupa Konseyi Sinematografik Ortak Yapım Sözleşmesi (gözden geçirilmiş) kapsamına giren projelerde, bu Sözleşmede belirtilen ortak yapım katkıları uygulanacaktır” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/coproduction>, 2022).

²⁷ Bir filmin Avrupalı sayılması için Sinematografik Ortak Yapım Üzerine Avrupa Sözleşmesi'nde geçen puan sistemi şöyledir; yönetmen (3), senarist (3), besteci (1), başrol (3), ikinci rol (2), üçüncü rol (1), kameraman (1), ses kayıtçısı (1), editör (1), sanat yönetmeni ve kostüm (1), stüdyo ya da çekim mekânı (1), post prodüksiyon (1) kategorilerinden toplam 19 puandan en az 15 puan almalıdır. Animasyon filmlerde ise; tasarım (1), senaryo (2), karakter tasarımı (2), müzik (1), yönetim (2), storyboard (2), baş dekoratör (1), bilgisayar altyapısı (1), layout (2), Avrupa'daki harcamaların %50'si (2), Avrupa'daki renklendirmenin %50'si (2), compositing (1), kurgu (1), ses (1) şeklinde olmak üzere toplam 21 puan üzerinden 14'ünü almalıdır. Animasyon projelerin Avrupalılık şartını sağlayabilmesi için 21 puan üzerinden en az 14 puanı tamamlayıcı olması gerekmektedir.

Konuyla ilgili önemli bir noktada başvuruda bulunulan projenin başvuru tarihinden önce çekiminin %50'sinden (belgeseller için %80) fazla çekilmemiş olması gerekir.

Yönetim kurulu projeler için değerlendirme yaparken bazı seçim kriterleri belirler. Bunların başında destek verilecek çalışmanın senaryosunun kalitesi ve özgünlüğü gelir. Yönetmenin vizyonu ve tarzı ile projenin sanatsal değeri bakılan önemli kriter başlıklarındandır. Projenin teknik, ekonomik ve sosyal yönünü belirlemek için finansal tutarlılık, festival, dağıtım ve seyirci ayaklarında göstereceği dolaşım potansiyeli gibi başlıkların ardından, Avrupa Konseyi'nin değer ve amaçlarına bağlılık açısından da değerlendirme yapılarak karar verilir.

Yapılan içerik değerlendirmesinden sonra mali destek ile ilgili aşamaya geçilir. Şarta bağlı geri ödemeli faizsiz kredi destekleri, ortak yapımın her ortağına yapıma olan finansal katılım oranlarına bakılarak verilir. Fakat Eurimages vereceği finansal desteği azınlık ortak yapımcıların lehine olacak şekilde dağıtma inisiyatifine de sahiptir. Destek miktarı uzun metrajlarda toplam yapım maliyetinin %17'sini, belgesellerde ise %25'ini geçemez. Ancak verilecek olan destek hiçbir durumda 500.000 Euro'dan fazla olamaz.

Bu aşamayı geçip destek almaya hak kazanan proje ödemesini 3 taksitte ve şu şekilde alır; İlk taksitin ödemesi, verilen toplam desteğin %60'ı oranında olup destek anlaşmasının imzalandığı veya çekimlerin başladığı ilk gün yapılır. İkinci taksit ödemesi, onaylanan bütçenin %20'lik kısmına karşılık gelir. Laboratuvardan ilk kopya üretimi teyidi alınır, filmin ilk kopyasının tamamlanmasından önce ve dağıtım ve/veya ön satış anlaşmalarının alınmasını takip eden, kredi listesinin genel sekreter tarafından onaylanması sonrasında yapılır. Üçüncü taksitte bütçenin %20'lik kısmıdır. Bu kalemde ortak yapımcı ülkelerin sinemalarında filmin gösteriminin onaylanması sonrasında, bütçe gerekli prosedürler halledildikten sonra Eurimages tarafından onaylanmış olur.

Eurimages tarafından verilen desteğin geri ödemesi ise; ortak yapımın net hasılatının ilk Euro'sunun alınması ve ilk kopyanın tamamlanmasının ardından ortak yapımcılara verilen finansmanın katılım yüzdesine denk bir oranda gerçekleştirilir.²⁸

Eurimages, 22 Haziran 2022 tarihinde gerçekleşen güncelleme ile “kuruluşundan bu yana 2.320 uluslararası ortak yapımı yaklaşık 661 milyon Euro tutarında

²⁸ Bu tahsis edilen tutarın %100 düzeyine kadar olabilir.

desteklemiştir. Bu finansman geçmişi, 2022'den önce Eurimages Yönetim Kurulu tarafından ve ardından Fonun İcra Komitesi tarafından kabul edilen ortak yapım desteği kararlarını yansıtır.” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>, 2022) .

1.4.6.2. Eurimages Dağıtım Desteği²⁹

Eurimages fonu, pazar ve tanıtım maliyetleri yönünden dağıtım ağını güçlendirip, filmlerin daha geniş kitlelere ulaşmasına ve reklam maliyetlerine yardımcı olmayı amaçlamıştır. Fonun dağıtım desteği Eurimages üyesi olup Avrupa Birliği MEDIA programından faydalanamayan Ermenistan, Kanada, Rusya Federasyonu, Gürcistan, İsviçre, Türkiye’yi kapsamıştı.³⁰ Bu ülkelerin filmleri topluluk ülkelerinde dağıtımına çakabildiği gibi, topluluğun üyesi olan herhangi bir ülkenin filmi de bu ülkelerde dağıtılabilmek imkânı buldu.

Bir filmin Eurimages Fonunun dağıtım desteğini alabilmesinin ön koşulu Avrupa kültürünü koruma ve yayma amacını göz önünde bulundurmasının yanı sıra filmin yönetmeninin üye devletlerden birinin vatandaşı olması veya yapımcısının üye devletlerden olup en az %51’lik bir oranda yapımda söz sahibi olmasıdır. Yani verilen desteğin büyük kısmı aslında AB üyesi devletten yana kullanılıyordu.

Bu temel kaidelerin yanı sıra yapılacak filmin 35 mm ya da dijital kamera ile çekilmesi, daha önce dağıtımının yapılacağı bölgede gösterime girmemesi, şiddet ve pornografik öğeler içermemesi, filmin ana dilinin üye devletlerden birinin dili olması gibi şartlar bu destek fonunun ön kriterlerini oluşturur. Dağıtım desteği için yapılan ödeme tek seferde ve karşılıksızdır.

Bütün bu şartlar yerine getirilip destek alınsada başvurusunda yanlış veya yanıltıcı beyanda bulunan ya da iflas etmiş olan dağıtımçıların destekleri iptal edilebilir, ödeme yapılmışsa geri alınabilir.

²⁹ Eurimages’ın Dağıtım Destek Programı Nisan 2013-Mart 2020 ‘yılları arasında yürürlükte kaldı. Fon Yönetim Kurulu’nun Ekim 2019 tarihinde gerçekleştirdiği 156. toplantısında aldığı kararla 31 Mart 2020’de sona erdi.

³⁰ Fonun bu desteğiyle, MEDIA programının Europa Cinemas ağına, erişmesi zor olan filmleri dâhil edip bu altı ülkenin dağıtımçılarının Fon’a üye ülkelerden herhangi birinde filmlerini dağıtmak için destek talep edebilirken, tüm üye ülkelerin dağıtımçıları da bu 6 ülkede film dağıtımı yapmak için başvuruda bulunabilmelerine imkân sağladı.

Eurimages 1990-2019 yılları arasında bütün bu şartları sağlayan toplam 2.197 filme yaklaşık olarak 12.586.000 € dağıtım desteği verdi. (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/distribution-funding-history>, 2022)

Tablo 2. 1989 Yılından İtibaren Desteklenen Ortak Yapımlar (2023)

YIL	Uzun metrajlı filmler	Belgeseller	Animasyon	Toplam Tutar
2023	71	16	7	€26 057 000
2022	52	13	6	€18734000
2021	85	14	11	€25779000
2020	72	24	4	€22091700
2019	58	6	9	€18795900
2018	63	10	3	€19940344
2017	83	12	6	€22172535
2016	74	9	2	€21671494
2015	77	10	5	€22619895
2014	66	5	3	€22234000
2013	57	8	7	€22520000
2012	63	3	2	€21710000
2011	67	2	3	€22350000
2010	47	5	4	€19260000
2009	46	6	3	€19460000
2008	51	6	-	€20200000
2007	55	6	-	€21508000
2006	54	2	-	€19265500
2005	57	4	-	€19536145
2004	50	5	-	€19541591
2003	50	7	-	€20079491
2002	47	5	-	€18397798
2001	50	7	-	€18447739
2000	43	2	-	€16486000
1999	63	9	-	€17933342

Tablo 2. (Devamı)

1998	59	17	-	€19725385
1997	58	21	-	€19347306
1996	68	19	-	€19901456
1995	83	16	-	€24386073
1994	71	18	-	€22041841
1993	58	15	-	€19493963
1992	52	8	-	€18633695
1991	38	5	-	€13792982
1990	40	4	-	€13976987
1989	15	-	-	€6194004

TOPLAM 2.438 Uluslararası Ortak Yapımı Yaklaşık 694 Milyon Euro desteklemiştir.

(Yukarıda verilen Tabloda 1989-2023 yılları arasında Eurimages tarafından desteklenen uzun metrajlı filmler, belgesel ve animasyonların sayısı ile destek miktarı gösterilmektedir.)

2013 Nisan ayında yürürlüğe giren Dağıtım Destek Programı iki şemadan oluşur.

“Şema I – Eurimages’ın seçilen dağıtımıcılarca taşınan filmlerin pazarlama ve reklam maliyetlerini destekleyen Plan I’in amacı, Avrupa filmlerinin dağıtımını desteklemek, Avrupa sinemasının imajını güçlendirmek ve seyircisini artırmaktır” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>, 2022).³¹

“Şema II - Avrupa sinemasının imajını güçlendirmeyi, bilgisini geliştirmeyi ve izleyici kitlesini artırmayı amaçlayan yenilikçi projeleri desteklemek için “Avrupa sineması farkındalığını artırmaya yönelik önlemler” için destek” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>, 2022)³² planıdır.

1.4.6.3. Eurimages: Sergi Desteği- (Sinema Salonları Desteği)

Eurimages’ın şartlarını uygun bulduğu sinema salonuna yıllık olarak 15.000 Euro’ya kadar verdiği destektir. Bu destek programındaki amacını iki koldan değerlendirmek mümkündür. Seçilmiş filmlerin programlanmasını ve tanıtımını geliştirerek katılımcılar ve dağıtıcı sinemaları destekleyen diğer Eurimages üye devletleri

³¹ Plan I, 2022 yılında program askıya alınca kadar yürürlükte kaldı.

³² Bu Plan 31 Aralık 2015 tarihi itibarıyla durduruldu.

ve Avrupa kuruluşları arasında büyük bir sinema ağı geliştirmek. Aynı zamanda “Yaratıcı Avrupa MEDYA alt programı kapsamında desteğe erişimi olmayan Eurimages üye devletlerindeki sinemalarda uygun filmlerin programlanmasını artırmaktır” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/exhibition>, 2022).³³

Fonun film yapımına ilişkin desteğinin yanı sıra hayata geçirilen projelerin dağıtım ve gösterimini de desteklemek birbirinden ayrılmaz amacdır. Çünkü desteklenen filmlerin seyirciye ulaşması, ekonomik ve sanatsal olarak bir artı değere dönüşmesi açısından en önemli kriter filmin görünürlüğüdür. Söz konusu bu durum bir endüstri olan film sektörü için sacayağının önemli bir paçasıdır. Özellikle Eurimages destekli ve ulusal olmayan filmlere öncelik vererek AB üyesi ülkelerin fonun filmlerine katılımını teşvik etmek ve sinema salonlarının tanınırlığını artırmak amaçlanmaktadır.

Bu destekten yararlanmak isteyen sinemaların konfor açısından seyircisine iyi bir imkân sunması ve sinemanın bulunduğu şehrin başkent, büyük şehir, üniversite şehri gibi bir statüsü olması gerekir. Destekten yararlanmak isteyen salonun en az 6 aydır işletiliyor olması, bilet sisteminin oturmuş olması, yıllık gösterim sayısının 520’nin, seyirci kapasitesinin 70’in altında olmaması yerine getirilmesi gereken şartlardandır. Aday sinemanın son bir yılda 20.000 seyirciye ulaşması, teknik yapısının profesyonel, güvenlik koşullarının standardı sağlaması gerekir.³⁴

Eurimages’ın önemseydiği bir diğer konu ise destek talep eden sinemalarda gösterilecek filmlerin içinde kadın yönetmenlerce çekilen filmlere de yer verilmesi, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü’nde, kadın ve toplumsal cinsiyet rolleri içerikli etkinlik düzenlenmesidir.

³³ Bu destek fonundan: Ermenistan, Kanada, Gürcistan, İsviçre, Ukrayna ve Türkiye yararlanabilmektedir. Türkiye’de desteklenen sinemalar şunlardır;

Armada, Ankara, Bahçeli Büyülü Fener, Ankara, Büyülü Fener Kültür Merkezi, Ankara, Kızılırmak, Ankara, Bodrum Sineması, Bodrum, Bursa Podyumu, Bursa, Cinemaximum Forum Çamlık, Denizli, Şehirsinema, Diyarbakır, Cinemaximum Espark, Eskişehir, Sinema Hayal, Fethiye Muğla, Beyoğlu Sineması, İstanbul, Kadıköy Sineması, İstanbul, Marmada Forum, İstanbul, Pera Sineması, İstanbul, SineBÜ, İstanbul, Mavibahçe, İzmir, Cinemarine Palm City, Mersin, Samsun Piazza, Samsun, Cinemarine Orion, Tekirdağ, RA Sinema, Trabzon. Ağda bulmak isteyen sinema, bir sonraki yıl katılım için içinde bulunulan yılın 30 Haziran tarihinden önce başvurmalıdır.

³⁴ 7 veya daha az ekrana sahip olan sinema salonlar bir yıllık gösterimlerinin %50’sini Eurimages’ın kriterlerine uygun kabul edilen filmlere, %25’ini Eurimages’ın uygunluk kriterleri kapsamında ulusal olmayan filmlere, %10’unu Eurimages destekli filmlere ayırmak zorundadır.

8 veya daha çok ekrana sahip olan sinema salonları ise, %45’i Eurimages tarafından gösterime uygun olarak belirlenen filmler, %18’ini Eurimages tarafından gösterime uygun olarak belirlenmiş ulusal olmayan filmler, %5’i ise Eurimages destekli filmlere ayırmak zorundadır.

Destek alan salonlarla ilgili diğer konular ise kısaca şöyle sıralanabilir. Öncelikle destek alan sinema Eurimages/Europe Cinemas logosuyla beraber fonun desteğini aldığı bir ibare kullanmak zorundadır. Destek kapsamına alınan salon artık Europe Cinemas ağına dâhildir ve diğer salon ve dağıtımıcılarla bilgi alışverişi, koordinasyon ve iletişimi bu şekilde sağlanmaktadır. Ayrıca iki yıl süreyle yeterli yüzdelere ulaşamayan salonlar yeniden destek alamazlar.

1.4.6.4. Eurimages: Promosyon (Geliştirme Ödülleri)

Fonun programlarından bir diğeri de geliştirme başlığı ile ifade edilebilen ve çeşitli kategorilerde verilen Promosyon desteğidir. Bu destekleri şöyle başlıklandırmak mümkündür;

1.4.7. Film Festivalleri ve Pazarlarla İşbirliği

Eurimages'ın desteklediği ve fonun görünür yüzünü oluşturan en önemli etkinlik festivallerdir. Bütüncül bir sinema organizasyonu ve yapısı olan Eurimages'ın desteklediği birçok festival ve bağımsız sponsorluklar vardır. Festivallerin bir kısmı küresel anlamda prestij ve itibar kazanmış, sektöre yön veren ve sonuçları açısından övgüye değerdir. Berlin, Cannes, Venice, İstanbul ve Locarno Film Festivalleri fonun belli başlı festivalleri arasında yer alır. Eurimages, Rotterdam, Berlinale, Transilvania, Sarajevo, San Sebastian, Tallin Black Nights gibi uluslararası film festivallerine de nakit ödüller verir. “Eurimages'ın Berlin Ortak Yapımı ile işbirliği içinde kendi standına sahip olduğu ve resepsiyonlar düzenlediği üç yer Market, Cannes Film Market'in Yapımcılar Ağı ve Venice Production Bridge'in Gap Finansman Piyasası"dır (<https://www.coe.int/en/web/eurimages>, 2022).

Düzenlenen festivaller en temelde sanatsal organizasyonlardır. Ancak bunun ötesinde yönetmenler, oyuncular, yapımcılar ve dağıtımıcılar açısından ürünlerini ekonomik bir değere dönüştürmek ve uygun pazar imkânlarına ulaşabilmeleri açısından önemli bir sektörel etkinliktir. Sinemanın barındırdığı bütün anlamlar açısından festivaller, bütüncül bir yapıdır. Bunun en önemli ayağını marketing anlamında yapılan her türlü PR çalışması oluşturur. Örnek olarak 2016 yılından bu yana her sene dönüşümlü

olarak en iyi kadın yönetmene 30.000 € tutarındaki Audentia Ödülü'nü veren önemli festivallerle de işbirliği yapması verilebilir.³⁵

1.4.8. Sponsorluk ve Patronaj

Eurimages bu başlık altında “Fon'a üye Devletlerde (ve ilişkili) gerçekleşen filmle ilgili seçilmiş etkinliklere sponsorluk ve himaye sunar. Bu faaliyet, Fonun hedeflerini paylaşması muhtemel ve bunları vurgulamaya istekli girişimlerle ortaklıklar yoluyla Fonu tanıtmayı amaçlar” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages>, 2022). Bu destekle Fonun tanıtımı, film etkinliklerinde gerçekleşen resepsiyon ve organizasyonlara sponsorluklar verilir.

1.4.9. Eurimages Ortak Yapım Geliştirme Ödülleri

Eurimages'ın Ortak Yapım Geliştirme Ödülü bir projenin ilk aşamalarından itibaren uluslararası ortak yapımı teşvik etmedeki rolünü desteklemek için oluşturulmuştur. Nakit olarak verilen 20.000€'luk bir ödüdür³⁶. Bu kategoride Türk yapımları da ödül almıştır³⁷.

³⁵ 2016 İstanbul, 2017 Locarno, 2018 Toronto, 2019 Göteborg, 2020 Saraybosna, 2021 Montréal Film Festivalinde bu ödül verildi.

³⁶ 2020'de başlatılan teklif çağrıyla, 2021-2023'te Eurimages Ortak Yapım Geliştirme Ödüllerini sunmak üzere seçilen ortak yapım pazarları şunlardır:

Cinemart, Uluslararası Film Festivali Rotterdam

Berlinale Ortak Yapım Pazarı

Çizgi film

CPH:Forum , CPH:DOX

CineLink Ortak Yapım Pazarı, Saraybosna Film Festivali

Çinekid , Küçük Ortak Yapım Pazarı

TorinoFilm Laboratuvarı (TFL)

³⁷ 2011-Yapımcılığını Monkey Bay Productions (FR) – New Cinema Network'ün üstlendiği Mohanad Yaqubi'nin Off Frame ; Yozgat Blues , Mahmut Fazıl Coşkun, yapımcılığını Hokus Fokus Film (TR) – CineLink;Kid by Fien Troch (f), yapımcılığını Prime Time (BE) – CineMart üstleniyor.

2016- Yapımcılığını Liman Film (TR)'nin üstlendiği Emin Alper'in Sisters - MIA, Cinema Co-Production Market – Lava Films'in (PL) yapımcılığını üstlendiği Aga Woszczynska'nın Fortnight projesine Özel Mansiyon;

2018- Visual Distractions (DE) ve Beast Animation (BE) ortak yapımcılığını üstlendiği Sinem Sakaoglu'nun Kara filmi - Çizgi Film;

2020- Yapımcılığını Liman Film et bit Arts'ın (TR) üstlendiği Onur Saylak'ın Bu Dünyada İki Tür İnsan Vardır; Simon Jaquetmet tarafından üretilen ve 8Horses (CH) - Berlinale Co-production Market şirketi tarafından üretilen Electric Child projesine Özel Mansiyon verildi.

1.4.9.1. Eurimages Lab Proje Ödülleri³⁸

Eurimages kuruluşunda ortak yapım film projelerini desteklemek amacı taşıyarak zaman içinde kendine yeni alanlar açarak sinema sektörünü her yönüyle destekleyen, teşvik eden ya da yeniliklere kapı açan alanlar buldu. 50.000 Avro tutarındaki bu ödülü 2016'dan itibaren “Works in Progress” etkinlikleri çerçevesinde vermeye başladı. Eurimages bu ödülü ortaklaşa çalıştığı Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali, Norveç Uluslararası Film Festivali Haugesund, Selanik Uluslararası Film Festivali ve Avrupa Film Festivali des Arcs ile beraber yeni ifade biçimlerini araştıran yenilikçi projelere vermektedir.

Bu ödülü alabilme koşulları ise; projelerin ağırlıklı olarak bir Eurimages üye ülkesinde en az iki ülke arasında işbirliği ile üretilmiş olması ve adı geçen festivallerden birine katılması gerekir.

1.4.9.2. Cinsiyet Eşitliği ve Çeşitliliği

Programlar başlığı altında Eurimages'ın 2012'den beri gündemine aldığı bir diğer madde film endüstrisinde toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Çeşitliliğidir.

Yılda üç kez toplanan çalışma gurubu paydaş kuruluşlarla beraber sektördeki kadın varlığının durumunu inceleyerek, Bechdel testi ile Fona yapılan başvurularda projenin cinsiyeti ve senaryonun içeriği hakkında bilgi toplamayı amaçlar. Fonun Cinsiyet eşitliği stratejisi kapsamında “kadınların sinemada yetersiz temsil edilmesi sorununu ele alma ve özellikle kadın odaklı projeleri destekleme konusundaki devam eden taahhüdünü yansıtmaktadır. Bu stratejinin uygulanmasıyla Eurimages, kamera önünde ve arkasındaki kadınların rolünü teşvik etmek için bir dizi önlem olarak değişimin itici gücü olmaya devam edecektir” (Eurimages and gender equality, 2023).

Fon, Ocak 2022'den itibaren, belirlediği bu ilke doğrultusunda kadın yönetmenlerin tüm türlerde verecekleri projelerde toplam bütçenin %25'ine varan destek tutarınca başvuru yapmasına olanak sağlamıştır. Güncel olarak 500 000 Euro'luk maksimum destek uygulanmaya devam etmektedir. Bunun yanı sıra kadın ve erkek yönetmenlere eşit destek, yetenekli kadın yönetmenlerin görünürlüğünü artırmak ve en iyi uygulamaları ve

³⁸ Eurimages Yönetim Kurulu, 2021'den verilen bu desteği askıya almaya karar verdi.

bilgi birikimini paylaşmak, Eurimages'ın 2021-2023 eylem planında önemli bir yer tutmaktadır.

1.4.9.3. Çeşitlilik ve Kapsayıcılık Stratejisi

Eurimages'ın film endüstrisinde daha geniş bir profesyonel film ve proje yelpazesini destekleme taahhüdünü yansıtır. Bu başlık azınlık ve dezavantajlı grupların bir temsil alanında görünürlüğü açısından önem arz etmektedir.

1.4.9.4. Sürdürülebilirlik Stratejisi

Eurimages'ın bir diğer faaliyet stratejisini çevre konuları oluşturur. “Çevresel etki, mümkün olduğunda, hem önlemler alınırken hem de program faaliyetleri uygulanırken ve Fonun işleyişinde dikkate alınmalı ve azaltılmalıdır” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages>, 2022). Sürdürülebilirlikten, Fonun gerçekleştirdiği faaliyetlerin çevresel etkisi, işleyişi ve iklime yönelik odağı anlaşılmaktadır. “Eurimages, uluslararası ortak yapımların yadsınamaz çevresel etkisini göz önünde bulundurarak, sürdürülebilir kalkınma konusunda gelecek nesillere karşı sorumluluğunu kabul eder” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages>, 2022). Bunun içinde fona üye devletlerin film endüstrisinin çevre dostu olmasını teşvik etme sorumluluğunu üzerinde taşır. Fon, birçok uygulamasının yanı sıra sürdürülebilir üretim ile sanatsal kaliteyi birleştirmeyi başarmış uluslararası ortak yapımları ödüllendirmek için “Yeşil Ortak Yapım Ödülünü” onaylamıştır.³⁹

Eurimages stratejik hedeflerini üç farklı hedef gruba hitap edecek şekilde planlar ve Sürdürülebilirlik Çalışma Grubu tarafından üç stratejik hedef belirler;

“Hedef 1 - Sürdürülebilir bir film endüstrisini teşvik etmek

Hedef 2 - Fonun sürdürülebilir işleyişini sağlamak

³⁹ “Uzun metraj kurmaca, animasyon ve belgesel filmlere açık olacak şekilde her ödül 10.000 € olarak verilecektir. En geç 2024 yılına kadar bu ödüllerin verilmeye başlanması amacıyla Fon tarafından 2023 yılı başında film festivalleri, pazarlar ve etkinliklerden ilgi beyan çağrısı başlatılacaktır” (<https://www.coe.int/en/web/eurimages>, 2022).

Hedef 3 - Üye devletlerarasındaki işbirliğini ve sürdürülebilirlik önlemlerinin uygulanmasını veya iyileştirilmesini teşvik etmek”tir (<https://www.coe.int/en/web/eurimages>, 2022).

1.4.10. Eurimages 2024 Teklif Çağrıları

Son yıllarda Eurimages, özel ödüllerin sunumu veya etkinliklerin sponsorluğu için dış ortaklarla işbirliği yaptı. Bu amaçla 2024-2026 dönemi için yeni teklifler veya çağrılar başlatıyor.



İKİNCİ BÖLÜM

BİR ANLATIM İMKÂNI OLARAK SANAT

Sanat hakkında birçok tanım mevcuttur. Çünkü genel anlamda yapılan sanat tanımlarına bakıldığında zaman içinde ideale ulaşmak, güzeli konu etmek, toplumsal fayda sağlamak ya da eleştiri yapmak, hikâye anlatmak, iletişim kurmak, propaganda yapmak, büyü yapmak, estetik bir haz meydana çıkartmak hatta ölümsüzlük gibi çeşitli anlamları barındırdığı görülür. Bu kadar kapsayıcı ifadelerin ışığında sanata; insanın kendi ideal görüşüne, en yüksek hazza, zamanı ele geçirme arzusuna ulaşma isteğinin ve dünya hakkında anlam arayışının bir getirisi olarak bakmak gerekir. Sanat, insanın bir anlamda aynasıdır. Ruhsal varlığının, fiziksel varlığı yardımıyla somutlaşmasıdır. Metaforik anlatımların kavramlaşmasıdır. En başta bir ifade biçimidir. Kendine ait dili vardır. Bu dil etkileyici, şaşırtıcı, baştan çıkartıcı, düşündürücü vb. gibi birçok duygunun görünür kılındığı genelde kendine has ama ortak anlamlara, göstergelere, mitlere de sahiptir. “Sanat her seferinde global bir dil ortaya koyamasa da her zaman insanlar tarafından anlaşılır olmasa da, insan içselliği ve insanlar arasında tüm sınırları aşabilecek tek dildir” (Erzen J. , 1975: 375).

Sanat nedir sorusunun cevabı son derece görecelidir. “Bugüne dek sanatın doğru dürüst tanımı yapılmamıştır. Nedeni de sanat kavramının temeline güzellik kavramının konulmuş olmasıdır” (Tolstoy, 2010: 46). Beğeni ve estetik gibi kriterler üzerinden verilebilecek olan cevap, insanlık tarihinin ortak beğenilerini de kapsar. “Sanat gerçekliği dönüştürür, idealize eder, biçimleştirir ama yaşamın olgularına da bağlı kalır” (1994: 55) Hauser sanatı böyle tanımlarken Gombrich sanatın göreceliğini “Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar ve sanat eserleri vardır” (Gombrich , 1986: 4) diye ifade eder. Moran ise sanatı “bir yansıtma, benzetme ya da taklit (mimesis) olarak görme eğilimindedir” (2013: 17). Bu geniş kapsamlı bakış açısının ışığında Feinberg; “sanat eseri, her zaman malzemenin, tekniğin, fiziğin hatta biyolojinin imkânlarını aşmıştır” (1991: 28) ifadesi ile insan için “içinde yaşadığı dünya ile özlemini kurduğu ideal ya da muhayyel dünya arasındaki gerilimin yarattığı yabancılaşmayı sanat aracılığı ile bir çeşit uyuma kalbetme imkânı aramaktadır”(26) yorumuna ulaşır.

Zaman içinde sanatın gerek felsefik gerekse ideolojik birçok tanımı yapıldı. “Sanatın bir öykünme, yansıtma olduğunu Platon ve Aristoteles; fantezi sonucu ortaya çıktığını Benjamin, Constant ve Victor Cousin; bir biçimlendirme atılımı olduğunu Schiller; bir yaratma atılımı olduğunu Kant, Hegel; toplumu ve doğayı yansıtan bir etkinlik olduğunuysa Brecht, Lukacs, Adorno gibi düşünürler savunmuşlardır”. (Bozkurt, 2004: 21)

Sanata olumsuz bir anlam yükleyen Platon’dan, sosyal ve ekonomik yapının bir yansıması olarak kabul eden Marksizm’e kadar yapılan bu tanımlar sanatı kendi ideal güzellik ve estetik kavramları çerçevesinde yorumladı. Kişiler kadar kuramlar da sanatı kendi bakış açısıyla yorumladı, bir kısmı sanata karşı indirgemeci bir tavır ortaya koydu.

Sanatın zanaat ile olan ilişkisi 18. yüzyıla dek sürdü. Sanatın estetik ile yorumlanması sonucu ortaya çıkan eserin fayda ve zevk sağlayıcı özelliği üzerinden okunmaya başlanmasıyla zanaat sanat ile ayrılmaya başladı. 18. yüzyılda bir değer teorisi olarak akıl ve mantıktan sonra ortaya çıkan estetik kavramı güzeli aramak ve onun hakkında düşünmek olarak tanımlanabilir. Estetik kavramını ilk kez Aesthetica (1750-1758) adlı eserinde Baumgarten konusunu ve sınırlarını netleştirerek temellendirdi. Baumgarten’in güzeli iyi, ahlaklı ve doğru olanla bir tutmasına karşın “Kant ‘güzel’ ile ‘iyi’nin örtüştüğü ve farklılaştığı konumları belirleyerek, güzeli yararlıdan ayırarak, ‘estetik hazzın’ ‘duyusal hoşlanmadan’ farklı olduğunu göstermiş ve estetiğin kendine özgü sınırlarını çizmiştir” (Yetişken, 1998: 11).

Sanat eseri temelde kendi anlatım olanakları ve malzemesini kullanarak, biçim ve içeriğinin bir bütün oluşturması ile gerçekle düşü birleştirir. Her dönemin dünyaya olduğu kadar sanat eserine de yüklediği anlam farklıdır. Sanat var olduğu dönemin değerlerini, özelliklerini, yeniliklerini ve hayat tarzını da yansıtır. Dünyanın ve insanın yaşadığı değişimler, sanatın işlevinin bir kez daha sorgulamasına neden olmuştur. Modernizm, getirisi olan yabancılaşma, anlamsızlık, pesimist bakış açısı ile sanatın değişimine sebep olmuştur.

Sanatın tarihçesi düşünüldüğünde ilk ortaya çıkışını belki de ilk insana kadar götürmek mümkündür. “Çakıl taşlarını bileyerek söz sahibi olmak için kullandığı düşünülen ilk insanların (Homohabilis) ilk sanatsal nesneleri, M.Ö. 25.000-20.000’li yıllarda yapıldığı belirlenen mağara resimleri, ya da biçim- işlev ilişkilerine dayalı nesne

keşifleri, tarih öncesinde görsel iletişim, zanaat, sanat konularında karşılaşılabilecek en eski örneklerdir” (Becer, 1999: 83) . Bu bulgular insanların sadece kas gücüne dayalı yaşamadıklarını, sanatsal üretim yani hayal gücünün de hayatlarında bir boyut oluşturduğunu, insanın içinde bulunan bu esin ile ortaya bir şey çıkartma arzusunun çok eskiye dayandığını gösterir. Gelişimi ve kullanım yeri açısından bir sıralama yapıldığında sanat; endüstriyel sanatlar yani zanaatlar ve güzel sanatları oluşturan ritmik, fonetik, plastik ve karma sanatlar olarak gruplandırılır.

Hayal gücüne dayanan, estetik bir değeri olan sanat eserinin en temel özelliği özgürlüğü ve özgünlüğüdür. Özgürlük alanı ne kadar geniş olursa sanat eseri o derece öncü, yaratıcı ve sınırsız olur. Sanat eserinin özgünlüğünü ise onun benzersiz olması oluşturur. “Sanatla her karşı karşıya geliş, esasen yeni bir değerlendirme ve bilinçlenmedir” (U.Eco'dan(1977) akt., Meyer, & Even, 1998) .

Sanat Antik Yunan'da; tarih, şiir, komedi, tragedya, müzik, dans ve astronomi olarak yedi kategoriye ayrılıyordu. “Bunların her birine kendi Musa'sı/esin perisi hükmediyordu, her birinin kendi kuralları ve hedefleri vardı ama hepsi ortak bir motivasyonla bir araya getiriliyorlardı” (Monaco J. , 2001: 27). Sanat Rönesans ile değişim geçirip geleneksel, katı ve baskıcı temellerinden koparak Hümanizmanın getirisi olan yeni bir söyleme kaymaya başladı. Batı sanat anlayışı bu olaydan sonra yeni ilkeler üzerinde sanatı bir anlamda yeniden tarif etti. Bu dönemde Yunan ve Roma mirası tekrar göz önüne çıkartıldı. Retorik ve Poetika eserlerinin yol göstericiliğinde Aristo yeniden bir mihmandar olmaya başladı. “Böylece Ortaçağ skolastiği ile şekillenen imge, yerini gözlemin ve kişisel deneyimin bir ürünü olan objektif bir bilgiye bırakır. Antikite'nin çok güzel bir biçimde betimlediği doğa ve insan, bilimsel bir yaklaşımın konusu olurlar” (Farago, 2006: 77).

Bu dönemin hemen bütün sanat dallarında ortaya koyduğu hatta dayattığı kavram ise ‘doğrusal perspektiftir⁴⁰. Rönesans sanatını farklı kılan perspektif, aslında geçmiş kültürlerde de biliniyordu ancak onların bunu ontolojik kaygılardan dolayı kullanmıyordu. Ortaçağ ve İslam sanatı üzerinden yorumlandığında imgesel farklarla anlatılan değerler anlamında perspektif eksiklik, aslında sanatsal bir okuma bilgisi

⁴⁰ Belirli bir noktada, belirli bir anda gözlerinden birini kapatarak hareketsiz duran bir insanın yalnızca tek gözü ile hedefine bakarken gördüğü şeyi esas alan kavram.

gerektirmeden doğrudan ve birebir bir ifade biçimi oluşturunuyordu. Rönesans bir anlamda bu mesafeyi ortadan kaldırdı.

Rönesans'ta insan merkezdedir, idealize edilmiş, belirlenmiş orantı kuralları içine sıkıştırılmıştır. Rönesans mimariden resme, romandan müziğe kadar detaylı, hesaplanabilir, gözle ölçülebilir kalıpları ile sanatı bütünsel bir forma soktu. Sanatsal bir özgürlük olarak adlandırılan bu döneme başka bir açıdan bakıldığında “Rönesans’ın başlattığı gerilemenin her aşamasında pek çok güzellik ortaya çıkarılmış, pek çok değer sergilenmiştir. Ancak aslı olanın kaybını telafi edecek türden hiçbir şey yoktur” (Burckhardt, 2019: 214) . Üstelik sanatın ticarileşmesi de daha çok bu döneme rastlar. Sanat eseri ücretle alınan, satılan, sipariş edilen bir nesneye dönüşmüştür.

20. yüzyıl, Rönesans klasik formlarının, merkezinde insan bulunan perspektif uygulamalarının gözden düşmeye başladığı zamandır. 20. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan soyut sanat kendinden önceki sanatsal anlayışı tamamen yapı-bozuma uğrattı. Sinemada bu dönüşümün hem nedeni hem de sonucudur. “Rönesans estetiğinin, kendisinden önceki sanatların yapı ve formları üzerine yükselen sinema sanatına da yön verdiğini söylemek mümkündür. Bilhassa sinemanın erken dönemlerine Rönesans ile tadil edilerek güçlendirilen klasik Batı anlatısının egemen olduğu, bugün bile konvansiyonel sinemanın bu klasik anlatı biçimine dayandığı bilinmektedir” (Sert, 2020: 14).

2.1. SİNEMA

Sinema sanat dalları arasında oldukça yenidir. 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyıl başlarında teknik, kimyasal, optik gelişmelerin ardından görüntüleme ve kaydetme olanaklarına kavuşan bu sanat, güzel sanatların diğer altı dalını ve onların alt dallarını da bünyesinde barındırır.

Sanatın serüveni belki de ilk insanla başlar. Ancak sinema sanatı, kökeni ve süregelen icatların ışığında aldığı yolun bir toplamı olarak bakıldığında, Sanayi Devrimi ile birlikte büyük toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimlerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Anlatım olanaklarının sınırsızlığının verdiği imkânla gerçekliğe yaklaşabilme gücü birçok sanat dalından fazladır. Sinema diğer sanat dallarından da etkilenerek kendine özgü anlatım olanakları geliştirmiştir. Gerçek hayatla illüzyonu birleştirebilmesi,

hikâyesini sonsuz seçkiler arasından harmanlayarak anlatabilmesi, teknik imkânlarını söylemi ile destelemesi zaman ve mekânı sınırsız bir düzleme çekebilmesine olanak vermiştir.

Sinema ile ilgili olarak Roman Jakobson “Yeni bir sanatın doğuşunu görüyoruz. Şimşek hızıyla geliyor bu sanat. Daha eski sanatların etkisinden kurtuluyor, hatta onları etkilemeye başlıyor. Kendi ölçütlerini, kendi yasalarını yaratıyor, daha sonra onları bilinçlice aşıyor. Güçlü bir propaganda ve eğitim aracı, yoğun ve gündelik bir toplumsal olay durumuna geliyor; bu açıdan da bütün öbür sanatları geride bırakıyor” (Jakopson, 1990: 65) ifadesini kullanır. Sinemanın büyüğü yanı sıra rutin bir şekilde akıp giden gündelik yaşam içinde kaybolan “an”ı yakalayıp görüntüyü ölümsüzleştirmek, kaydetmek ve kaydedilen bu sembollerini yeniden üretebilmesinde yatar.

Küresel düzeyde ve endüstri boyutunda bir iletişim aracı olan sinema, birçok parametre ile tarif edilebilen eğlendirici, eğitici, ideolojik, ekonomik, kültürel bir sanat eseridir. Sanat ve endüstriyi, ticari ve insani idealler ile aynı potada birleştiren yapısı, sinemayı kitlesel bir sanat konumuna çıkartır. Üstelik kitleleri manipüle edebilme yeteneği ile ideolojik bir ikna aracı olarak da son derece kritik bir yere sahiptir. Dünyayı her bakanın, izleyenin gözünün önüne koymak gibi evrensel bir boyuta sahip olan sinema, gidilip görülmesi ya da yaşanması mümkün olmayan bir dünyayı izleyenin olduğu yere getirerek aslında gerçekliği bölüp parçalamış kendi görsel gerçekliği ile kurgulayarak bakmak ile görmek arasındaki çizgiyi kırmıştır. “Sinema küçük sınırlara hapsolmuş yaşamlarımızı paramparça edip geniş bir alana yaymıştır” (Algan, 2018). Zihinde kurgulanan imgesellikle gerçeklik arasındaki bağlantıyı kurarken kendi karar, tercih ve söylemleri ile bezeli görüntüleri en basit pratiklerden olan görmek ile kabul etmenin kolay ikna ediciliğine bırakmıştır. Çünkü “insan hakikî veya hayalî olsun daima bir dünya daha istemiştir”. (Begoviç, 2011: 42)

Lumières Kardeşlerin filmleri ile başlayan gösterimlerle zamansal, mekânsal ve mesafesel anlamda küçülen dünya, bir seyir nesnesine dönüştü. Bu denli etkileyici bir araç olan sinemanın bir kontrol ve ikna aracı olarak kitle iletişimini yönlendirmesi ile büyüğü bozulan modern dünya, göstergeler aracılığıyla endüstriyel bir fetih alanına dönüştü. Casetti sinemayı şu şekilde tanımlar; “Sınırlararası ve kültürlerarası izleyicileri kavranabilen bir dille buluşturmuştur. Herkese hitap edebilecek konulara el atmış ve ortak

değerleri ifade etmiştir. Kısacası, kendini evrensel bir izleyici kitlesine göre tanımlarken sinema çağını yansıtmıştır” (Casetti, 2011: 83).

Geniş halk kitleleri üzerindeki etkisi, gösterilen ilginin büyüklüğü ve bilet parası karşılığı seyrediliyor olması sinemayı ticari bir metaya ve daha sonra da bir endüstriye dönüştürdü. Küresel olarak sinema sektörel anlamda pazar payı ve bütçesi çok yüksek, klasik anlatı yapısına sahip, stüdyo sistemine dayalı Hollywood sineması ile “sanat sineması” olarak da adlandırılan Avrupa sineması olarak ayrılır.⁴¹ Ticari değeri yanında sanatsal bir değeri ve anlamının olmasıyla beraber sinemanın Amerika’da gelişen ticari yönüne karşılık Avrupa sinemasının akımları, kuramları ve temel mantığı açısından sanatsal yönü daha baskındır.

Sinema çıkış yeri olan Avrupa’da ilk büyük gelişmeleri yaşamış olmasına karşın ABD bu büyük icadın endüstriyel yönünü de fark ederek onu kapitalist düzenin iyi işleyen bir çarkına dönüştürmeyi başardı. Sinemanın ilk yıllarında Fransa’da (1895) Lumière kardeşlerin ilk gösterisinin ardından 1910’larda dünyayı gezen kameralar kayıttaydı. Zamanla sinema gösterimleri gezici gösterilerden yerleşik film salonlarına evrildi. Bu durum sinemayı iyi gelir getiren, büyük bir ticari iş durumuna getirdi. Los Angeles’ta (1902) açılan ilk sinema salonunun ardından 1905’ten itibaren Nickelodeon (Five Cent Movie Theatre) adı ile tanınan 200-300 koltuklu sinema salonları özellikle endüstrileşmiş göçmen yerleşim bölgesi olan Pittsburgh ve Chicago’da kurulmaya başlandı.

Sinemanın yaygınlık kazanması ve bundan gelir elde edilmesi çeşitli telif ihlallerini de beraberinde getirdi. Sinemanın ilk yıllarında, Amerika’da telifin düzenlenmemesi sonucunda, rakip firmaların filmlerini kopyalayarak haksız kazanç sağlayan firmalar arttı. Edison Şirketi 1900 yılından itibaren telif hakları konusunda dava açan ilk firma oldu. Ancak yine de bu fikir ve emek hırsızlığının önüne önemli ölçüde geçilemedi. Bu yüzden birçok firma fikri haklarının daha iyi korunduğu Avrupa ülkelerinde kendilerine şubeler açtı. Bu durum sinemanın uluslararasılaşmasını sağlayan önemli bir etken oldu.

Sinemanın hem teknik hem ekonomik hem de fikri olarak gelişmeye başladığı yıllarda sinema eleştirisi de ortaya çıktı. Louis Delluc için ilk eleştirmen denilebilir.

⁴¹ Bunun yanı sıra 3. Sinema olarak adlandırılan sinemanın varlığı da yadsınamaz.

Canudo ise bir eleştirmen ve sinema teorisyeni olarak sinemayı bir sanat sistemine dâhil etmeye çalıştığı denemesiyle (1911) ilk sinema yazarı kabul edilir.

1908 yılından 1.Dünya Savaşı öncesine kadar Avrupa’da edebiyat çevreleri ve aristokratların ilgisini sinemaya çekmek için hemen hemen bütün Fransız tiyatro eserleri filme aktarıldı. Bunu roman uyarlamaları takip etti. Sinema bu dönemde Danimarka, İtalya, İsveç, Almanya gibi birçok Avrupa ülkesinde gelişmeye devam etti. Aynı dönemde ABD’de de etkileyici sahneye koyma denemeleri ile Griffith, Ince ve Sennett gibi yönetmenler, uzun metraj filmler çekerek hem deneyim hem ün kazandılar. Amerikan iç pazarında yabancı filmler neredeyse yerli yapımların üç katı kadardı. Bu durumun farkına varan Amerikan sinema endüstrisi ilk önce “Moving Picture World”u kurarak iç pazara yöneldi.

1895 yılı İtalya için de sinemanın başlangıcıdır ancak filmciliğin başlangıcı sayılan tarih Roma’da kurulan ilk stüdyoda çekilen Fileteo Alberini’nin 1905 tarihli *Roma’nın Fethi* filmidir. 1910 yılına kadar kurulan birçok yapım şirketi ile muhteşem dekorlar, binlerce figüran, gerçek aslanlar ve gerçek mekânlar kullanılarak çekilen tarihi, kostümlü, yüksek maliyetli filmler İtalyan film endüstrisini oluşturdu. Ancak bu ilgi çekici sanat, savaşında etkisiyle ancak 1922 yılına kadar dayandı, bu tarihten itibaren ABD yapımı filmlere karşı yenik düştü.

Tıpkı diğer ülkeler gibi İngiltere’de sinemayı ilk günden gündemine aldı. Ancak diğer ülkelerden farklı olarak İngiltere’de sinema bir zanaat olarak gelişti. İklimsel olarak yağışlı ve kapalı bir havaya sahip olan ülkede sektör güneşli gün sayısı fazla olan Brighton’a kaydı. Dış mekânlarda çekim yapabilen, toplumsal olayları konu edinen gerçekçi bu filmler Brighton Okulu filmleri olarak adlandırıldı ve bu yaklaşım İngiliz belgesel geleneğinin ortaya çıkmasına da sebep oldu. Ayrıca ilk sinema kitabını⁴² yayınlayan ve Sinema Filmleri Yasası’nı da (1909) ilk çıkaran ülke İngiltere’dir.

Öyküleri ve içerikleri ile diğer ülke sinemalarından daha gelişmiş ve kaliteli olan Danimarka filmleri ve sanatçıları özellikle Alman sinemasını çok etkiledi. İsveç ise Hendrik İpsen’in sanatsal değeri yüksek oyunlarını filmleştirilmesi ve toplumsal konular işlenmesi sayesinde sinema adına önemli işler meydana çıkardı. Fakat 1905 yılı itibari ile Avrupa’nın film pazarı üzerindeki egemenliği sarsılmaya başladı ve Avrupa’nın avantajlı

⁴² *Canlandırılmış fotoğrafın ya da Sinematografinin ABC’si*” (1897), Cecil Hepworth

durumu, I. Dünya Savaşının Avrupa'daki pek çok ülkeyi savaşın, sıkıntıların ve ambargoların içine çekmeye başlamasına paralel olarak geriledi. Bu dönemde ABD sinema sektörü Avrupa'ya göre güçlenmeye başladı. Yaşanan savaş nedeniyle insan ve malzeme sıkıntısı, üretim ve dağıtımda yaşanan sıkıntılar ve o zaman deneysel bir araç olan sinemanın bu imkândan mahrum kalması sinemayı Avrupa adına gerilemeye sürükledi. Bu durumda Amerika gerek teknik gerekse uygun ortam sağlamak koşuluyla yaptığı deney ve yeniliklerle bu yeni sanat dalını hem karlı hem de gelişebilir bir ürüne çevirmeyi başardı. ABD henüz 1914 yılında sinema sektörünü ele geçirmek adına uluslararası bir yayılma politikası güttü. Amerikan sineması “1915–1916 yılları arasında film ihracatını 36 milyon dolardan 159 milyon dolara çıkarmıştır. Bu yıllarda konulu filmlerin yükselişe geçmeye başlamasıyla Hollywood, Asya ve Latin Amerika'ya satış yapmaya başlamış ve Brezilya'nın üretimini neredeyse yok etmiştir (Miller T. , 2003-2004: 35). Hızla büyüyen Amerikan Sinema Endüstrisi bununla da kalmayıp Almanya ve Sovyetler Birliği hariç Karayipler'in de dâhil olduğu bütün Amerika kıtasına ve Avrupa'ya hâkim bir konuma geldi.⁴³

Bağımsızlar olarak adlandırılan bir grup, Avrupa sinemasının yöntemleriyle herkes tarafından bilinen konuları, başarılı yönetmenler ve oyuncularını kullanarak, uzun metrajlı filmlerde son derece güzel işleyerek 1914 ve sonrasında Amerikan film piyasasını ele geçirdiler. O tarihlerde sadece 200 kişinin yaşadığı Los Angeles'in 20 km kadar dışındaki Hollywood'da kurdukları şirketlerde Griffith, Ince, ve Sennett, dönemin güçlü yapımcıları Aitken, Kessel ve Bauman'ın yönettiği üç ayrı şirketle bir birlik oluşturdu. Kurulan ünlü “üçgen” (Triangle) ile sinemanın üç türü bu üç şirket arasında paylaştırıldı.⁴⁴ “1915-1917 arasında “üçgen”, üç yılda üç koldan 400 film çevirdi ve Birleşik Devletler ile İngiltere'de 4500'den fazla sinema salonunu denetler duruma geldi. Ama bu hızlı yükselişe ve sağladığı muazzam karlara rağmen şirket 1917'de Griffith'in

⁴³“Amerikan sineması bir endüstriye dönüşmeye ve karlı bir yatırım haline gelmeye başlayınca örgütlenmek, tekelleşmek ve tröst'lerden kurtulmak için 9 büyük yapım ve dağıtım şirketi 1909'da “Motion Pictures Patents Company”yi (Hareketli Resim Patentleri Şirketi-MPPC) kurup yapım lisansı, ham film tekeli, sinemalardan alınan yıpranma (cihazların yıpranması) ücreti konularında anlaşıp “bağımsızlara” karşı tek ve güçlü bir cephe kurmuşlardır” (Scognamillo G. , 1994: 28).

⁴⁴Griffith, romaneskte uzmanlaşan Aitken'in Triangle Fine Arts'ı, Ince, westernde uzmanlaşan Bauman'ın Triangle Kay Bee'si, Sennett ise komedide uzmanlaşan Kessel'in Triangle Keystone'sı yönetiyordu.

Hoşgörüsüzlük filminin uğradığı ticari başarısızlığın ardından dağılacaktı” (Betton, 1986: 9)⁴⁵.

1.Dünya Savaşı sonrası dönemde ABD sinema sektörü, kurumsal anlamda gelişimini tamamladı, büyük ve fonksiyonel stüdyolarını kurdu, kendi yaşam tarzını, ideolojik ve kültürel kodlarını bütün dünyaya ihraç edebilmek için film üretim ve dağıtım koşullarını eline aldı. Bunun karşısında mücadele vermek ve kendi ulusal sinemalarını ayakta tutabilmek için Fransa, İtalya, Almanya gibi Avrupa ülkeleri devlet desteğine başvurdular.

Avrupa 2. Dünya Savaşından yorgun, ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlarla çıktı. Savaştan ekonomisini güçlendirerek çıkan tek ülke ABD oldu. 1946 yılında Hollywood’un gişe gelirleri 1,7 milyar doları buldu. Aynı dönemde Marshall Yardımlarının bir kısmı, yardım kapsamındaki ülkelere ABD filmlerinin gümrük kısıtlaması olmadan girebilmesi şeklinde yapıldı. Amerika bununla kendi filmlerine ayrılan kotanın arttırılmasını hedefledi. “Fransa, İtalya, İngiltere ve Almanya gibi sinema sektöründe önemli bir yere sahip ülkeler dayatmalarla karşı karşıya kalmıştır. Bir süre sonra ulusal sinemalar etkinliklerini yitirerek Hollywood’a yenik düşmüşler ve Amerikan sineması tek başına dev bir endüstri haline gelmiştir” (Ulusoy, 2007: 172).

2.1.1. Ticari Sinemaya Karşı Sanat Sinemasının Konumlanması

1.Dünya Savaşına kadar Avrupa Sineması hızlı ve sürekli bir gelişme gösterdi. Bu dönemde dünyanın en önemli sinema şirketi olan Pathe dünya çapında dağıtım yapıyordu. Pathe Amerika’daki film üretiminin yarısını aynı piyasada var olan yedi, sekiz Amerikan şirketine karşılık elinde tutuyordu.

Ancak bu avantajlı durum, 1. Dünya Savaşının Fransız Sineması üzerindeki olumsuz etkileri sonucunda değişmeye başladı. Pathe firmasının Kodak’a satılması ile Fransız üreticiler yabancı film ithal etmeye mecbur kalırken İtalya’daki üretim de

⁴⁵David Wark Griffith Bir Millet in Doğuşu (1914-1915), Ana ve Yasa -modern çağ, İsa’nın Hayatı ve Çilesi, San Bartholomeo Katliamı (1572), Babil’in Çöküşü (İ.Ö. 539) ve Hoşgörüsüzlük (1916), Thomas Harper Ince, savaş karşıtı filmi Uygarlık(1915), Mack Sennett ise kendine düşen komedi türünde yaptığı filmlerle sinemanın ünlü komik tiplerini meydana çıkarttı. "Şaşı" Ben Turpin, "Şişko" Fatty, "Hiç Gülmeyen Adam" lakaplı Suster Keaton, "Bakalit Gözlüklü" Harold Lloyd, Harry Langdon ve Şarlo olarak ünlenen Charlie Chaplin.

durakladı. Filmsel görüntülerdeki estetikle şiirsel bir anlatı yapısı oluşturan ve zamanın birçok yönetmenini bu imkânı kullanmak üzere ülkesine çeken İsveç'te de sinema gittikçe geriledi. Aynı dönemlerde Danimarka'da kendi imkânlarını sinemanın hizmetine sundu. Ancak savaşın olumsuz etkisi burada da kendini gösterdi.

Savaş sona erdiğinde Almanya bir Danimarka şirketi olan Nardisk'si satın aldı. Bir kartel olarak özellikle yabancılarla rekabet edebilmek ve sinemayı propaganda amacıyla kullanmak için küçük firmaların bir araya gelmesiyle oluşan UFA şirketi kuruldu (1918). Sinemanın manipülasyon yapabilme olanaklarını keşfeden ve bunu ideolojilerine yönelik kazanımlar elde etmek, kurdukları siyasi düzeni korumak, Bolşevik düşünceleri etkisiz kılmak gibi amaçlar doğrultusunda akıllıca kullanan Almanlar UFA ile modern stüdyolar kurup özellikle yabancı ülkelerden çok sayıda yıldız oyuncu, yönetmen ve teknisyen getirtti.

Sinema anaakım Amerikan sineması ve auteur sinema yani Avrupa sineması olarak kutuplaşsa da özellikle 1.Dünya Savaşı ile piyasaya hâkim olan ABD'nin yanı sıra Rus film sektörü de önemli başarılar kazandı. 2. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa sineması ABD sineması ile baş edemeyecek duruma geldiğinden Fransa ve Almanya gibi ülkeler yerel üretimi canlandırmak amacıyla Hollywood filmlerine vergi barajları uygulamaya başladılar. Bu durum klasik anlatı yapısı içinde hapsolmuş ABD sinemasının karşısında, dayatılan kodları tersine çevirecek bir başka sinema anlayışının serpilmesine olanak sağladı.

Alman Dışavurumculuğu ve Fransız İzlenimciliği gibi kuramlar hem sinema üretimini hem de seyirciyi etkiledi. Bu dönemde önemli sinema akımlarının ortaya çıkmasıyla ilgili birçok sebep sayılabilir. Küresel pazar açısından sıkıntıya düşen Amerikan film şirketleri, bir karteğe dönüşen büyük şirket ortaklıklarının batması, Avrupa filmlerinin ortak yapım fonları bulması sonucu farklı anlatı yapısına sahip filmlerin izlenmesine olanak sağlaması ile rekabeti en azından bir süre canlı tutmayı başardı. 2. Dünya Savaşını takip eden yıllarda her anlamda bir çöküntü yaşayan Avrupa ulus devletleri yeniden bir yapılanma sürecine girdi. Soğuk savaşın böldüğü Avrupa'dan yeni, güçlü ve birleşmiş bir Avrupa topluluğu meydana getirme arzusu söz konusuydu. Öncelikle ekonomik açıdan bir birlik oluşturulması düşünülmüş olsa da, özellikle kültürel

bir ortak mirasın varlığı ile ekonominin ötesinde kültürel bir birliktelikte sağlanmaya çalışıldı.

Savaş sonrası sinemaya olan talebin düşmesi, film üretiminin azalması gibi sebeplerden dolayı Avrupa sineması ciddi bir bunalıma girdi. Buna film dağıtım konusunda yaşanan sıkıntılar, Amerikan sinemasının güçlenmesi, kolay ve yaygın bir eğlence kaynağı olan televizyonun da eklenmesi ile ortaya çıkan kriz tablosu ağırlaştı. Bu durum karşısında Avrupa Birliği için en iyi çözüm “işbirliği” fikri oldu. Her biri kendi içinde bir akım olan ve güçlü bir etkiye sahip ülke sinemalarının güçlü ABD sinema sektörü karşısında durabilmeleri, oluşturacakları güçlü bir üretim ve dağıtım sistemi ile mümkündü. Ekonomik ve gümrük birliği üzerinde anlaşılan AB ülkeleri ortak bir kültür birliği oluşturmak, saygın film şenlikleri ve yarışmaları düzenlemek, sorunlara çözüm bulmak ve en önemlisi ortak yapımların sayılarını arttırmak gibi bir dizi önlemler almaya başladılar. İdeolojik bir araç olarak sinemanın o dönemde iki kutuplu dünya üzerindeki etkisi çok güçlüydü. Sinemanın kuruluşundan beri Avrupa ve ABD sinemaları arasında gerek kuramsal gerekse teknolojik bağlamda süregelen savaşta dönem itibari ile ABD büyük bir farkla öndeydi. Bir yaşam tarzı ve ideoloji yaratmak için yapılan Amerikan filmleri çekim teknik ve teknolojileri ve dağıtım imkânlarıyla sinemanın kuramsal ve kavramsal çerçevesini kuran Avrupa sinemasından epey ilerideydi.

Sanat sineması kavramının karşısına ticari sinema kavramı ile çıkan ABD, sinemasının ideolojisini ekonomik temeller üzerine oturtarak, sinemanın diğer bütün anlamlarından öte eğlence ve ekonomi ayaklarını güçlendirdi. ABD sinema endüstrisinin yaygınlığı, özellikle ABD’yi temsil eden hayat biçimi, ideolojisi ve kültür politikalarının ulaşabildiği her yerde meşru bir kimlikle yerleşmesine imkân sağladı. Bu durum 2. Dünya Savaşı sonrası Amerika ve SSCB arasında iki kutuplu bir dünya olgusuna karşı Jean Monnet’in Avrupa’nın bütünleşmesi fikrini de zorunlu kılıyordu. Güçlü bir ekonomik birliğin sağlayacağı rekabetin, kalkınmanın önündeki engelleri aşması ile birleşmiş bir Avrupa’nın her türlü rakiple mücadele edebilmesi mümkün olacaktı. Bu tespitten hareketle 25 Mart 1957’de altı üye ülke arasında imzalanan Roma Anlaşması’yla Avrupa Ekonomik Topluluğu adı altında Avrupa Birliği kuruldu. İlk önce ekonomik bir birlik olarak kurulan Avrupa Birliği daha sonra sosyal ve kültürel alanlarda da çeşitliliğini ortak bir kültür etrafında birleştirerek homojen ve girift bir üst kültür oluşturmaya çalıştı.

1987 yılında Avrupa Birliği'ne üye ülkeler,⁴⁶Avrupa'da televizyon yayıncılığının düzenlenip geliştirilmesi yanında tek ve güçlü bir “Audiovisual Endüstri” kurmak için “Sınır Ötesi Avrupa Televizyon Sözleşmesi”ni yürürlüğe koydu. Amaçları AB ülkelerinin bireysel olarak çalışması yerine bütün üye ülkelerin katıldığı, tek bir audiovisual endüstri oluşturup güçlendirmek, altyapısı sağlam, dünya sinema sektöründe söz sahibi olabilen bir endüstriye sahip olmaktı.

2.1.2. Bir Sanat Eseri Olan Sinemaya Eleştirel Bakış

Sinemanın rekabete dayalı endüstriyel ve teknik gelişim hikâyesine devam etmeden önce bir başka önemli etkenden bahsetmek gerekir. Sinemanın seyri açısından Frankfurt Okulu ve eleştirel kuram oldukça önemli bir yere sahiptir. Sinemanın ticari yönünden ziyade onun kültüre, sosyolojiye ve psikolojiye ilişkin etki ve katkıları üzerine eleştirel bir yaklaşımla bakan bu ekol açısından da sinemayı değerlendirmek önemlidir.

Sinema dönem olarak modern çağın, modern sanat eseridir. Sinema ABD’de ticari bir faaliyet olarak ekonomik anlamda bir kapitalist bakışla değerlendirilirken Frankfurt Okulu düşünürleri için kitle iletişim aracı olması ve de endüstriyel faaliyet alanına dönüşmesi ile eleştirel teorinin yakın izleğine dâhil oldu. Horkheimer, Adorno, Benjamin ve Löwenthal’in sinemaya yaklaşımları, kültür endüstrisi-sinema ilişkisi açısından önemlidir. Benjamin, sinemayı da kullanarak klasik sanatın yeni teknolojilerle birlikte çöküşünü, sanatın tarihsel anlamının değiştiğini açıkladı. Benjamin, “Sanat eserinin her zaman için yeniden üretimi söz konusudur. Ancak onun tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi, dikkatlerin üzerine toplanmasına yol açmıştır”(Benjamin, 1992 s.46) diyerek çoğaltılabilen fotoğrafın, basılı materyallerin ve de filmin sanatın auratik anlamına ters düştüğünü belirtmiştir. Yaşadığı dönemin olağanüstü şartlarına bakıldığında Benjamin bu anlamda sinemanın sermayeyle ilişkisini, egemen sistemde sinemanın zorunlu olarak bu sisteme hizmet etmekten başka şansının olmadığını da ifade etmiştir.

Benjamin bu tespitlerinden yola çıkarak devrimci nitelikte üretimler yapabilecek sinemanın Avrupa sineması ya da sanat sineması olduğunu fakat bu tür bir yapılanmadan henüz söz edilemeyeceğine vurgu yapmıştır. Adorno ise Benjamin’in ‘Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı’ adlı çalışmasında, özerk sanatı azımsadığını ve bağımlı

⁴⁶ Aralarında birlik üyesi olmasa da Türkiye’de vardı,

sanatın yani 20. yüzyıl sanatının teknikliğini abarttığı eleştirisini yaptı. Adorno, Benjamin'in biricikliğe sahip özgün sanat çalışmalarındaki "aura"nın belirli bir kitle tarafından özümsemiş bunun burjuva kültürünün körelen bir kalıntısı olarak değerlendirmesine karşı çıktı. Adorno, popüler sanata fazla güvenmenin yanlış olduğunu ifade ederken, Benjamin'in ilerici olarak nitelendirdiği sanatta yeniden üretim olanaklarının artışı ve sanat eserlerine ulaşılmasının kolaylaşmasını eleştirmiş, avangart sanatı savunmuştur. Kracauer ise, "sinemanın siyasal amaçların empoze edilmesi için propaganda aracı olarak kullanıldığını ve bunun kitleleri hipnotize edici niteliğini" (Kracauer, 2015: 276) vurguladı. Sinemanın kitleleri manipüle edici özelliğine en iyi örneklerden biri Hitler'in "*İradenin Zaferi*" filmindeki gibi sinemayı kullanması gösterilebilir.

Adorno ve Horkheimer, kitle kültürü analizlerinde Hollywood üzerinden sinemaya yönelik eleştirel bakış açısıyla yaptıkları değerlendirmelerde, radyo ve televizyonla birlikte bir sistem oluşturan sinemanın bireyi, tüm iş ve özel hayatıyla kuşatarak, tek tipleştirdiği kültürünü, bir tekelin hegemonyasında ticari bir araç olarak örgütlediğini savundular.

Amerikan Sineması, tıpkı bir fabrikanın üretim bandından geçen standart mallar gibi ürettiği filmlerde, tempo ve dinamizm ile şekillendirdiği standart yapıyla mekanikleşen, teknik anlamda mükemmelleşmiş ticari bir yapıdır. Amerika'da sinema kapitalizmin dayatması ile hayatın gerçeklerinden kaçma, bir başka hayat imgesine sığınma, eğlenme, deşarj olma, satın almaya yönlendirilme gibi psikolojik telkinleri de olan oldukça büyük bir endüstrinin parçasına dönüştü. Özellikle bestseller romanlardan uyarlanan, başı sonu bilindik filmler üzerinden sinemanın kitle kültürü bağlamındaki etkisine yönelik eleştiri yapan Adorno ve Horkheimer'in aksine Walter Benjamin⁴⁷ Avrupa'nın sinemasal üretimlerinin farklı olacağına inanıyordu.

Konuyla ilgili makalesinde Benjamin, "Sanat, kitlesel üretim araçlarıyla çoğaltılırken sanat çalışmasının kült değeri yerine teşhir değeri geçiyor. Böylece sanat yapıtı ona biricikliğini sağlayan halesini (aura) kaybediyor. Bu oluşumun en önemli ajanları da fotoğraf ve filmidir" (Benjamin, 1992: 45) der. Bununla birlikte teknik yönden

⁴⁷ Benjamin, Modern kitle kültürünün deneyimi yok ettiği konusunda Adorno ve Horkheimer'in görüşlerine katılır.

yeniden üretilebilir olan sinemanın aura'sının yani sanatın özel atmosferinin yok olması tehlikesi ile karşı karşıya kaldığına da vurgu yapıp, “sanat eserinin her zaman için yeniden üretimi söz konusudur. Ancak onun tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi, dikkatlerin üzerine toplanmasına yol açmıştır”(s. 46) tespiti varır. Ayrıca “kameranın gerçekliği gözün gördüğünden daha farklı bir gerçekliğe ulaşmamızı sağladı”(s.62) diyerek görsel bilinçaltı kavramını da tanımlar. Benjamin gibi Kracauer'de sinemanın deneyim ve biricikliği ile var olduğu dönemin ruhunu yansıtabilen bir sanat olduğunu düşünüyordu.

Adorno ve Benjamin kolektif bir deneyim olan sinemanın önemi konusunda olumlu bir ortak kanıya sahiptiler. Ancak Adorno'nun sinemaya yaklaşımı daha negatif, eleştirel ve elitist bir duruş içermektedir. Çünkü Adorno; tek tipleşmenin, tekniğin ve araçsal aklın hüküm sürdüğü bir toplumsal düzende sinemanın olumlu bir işlevinin olmasını mümkün görmüyordu. Benjamin “sinemanın sermayeyle ilişkisine dikkatleri çekmiş ve egemen sistemde sinemanın var olan sisteme hizmet etmek dışında pek de şansının olmadığını ifade etmiş” (Kırel, 2010: 318) olsa da yaklaşımı Adorno'ya göre daha pozitifdir. Benjamin sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltımının, kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirdiğini düşünmüş bu konuda “mesela Picasso karşısında geri planda olan kitlenin Chaplin filminde öncü (avangart) veya devrimci bir tutum sergileyebileceğinin” (Benjamin, 1992: 62) altını çizmiştir.

2.1.3. Avrupa Sineması

Sanat ve kültür açısından zengin bir geçmişe sahip olan Avrupa, Lumiere Kardeşlerin 28 Aralık 1895'te Fransa'da ilk gösterisini yapmasıyla sinemanın başlangıcına da ev sahipliği yaptı. Ortaya çıkan bu yeni sanat dalı içinde teknikten kurama, ideolojiden ekonomiye kadar her türlü olguyu barındırdığı için hem eğitici ve eğlendirici hem de kazançlı ve ideolojiktir.

Avrupa Sineması kavramı “Avrupa'ya ait” ve “Avrupalı” söyleminin en temel noktasını oluşturur. Çünkü Avrupa Sineması, çokdilliliğin, çokulusluluğun, çokkültürlülüğün, kimliksel melezleşmenin biraradalığı ile meydana gelmiş, her biri kendi içinde farklı kültürel ve kimliksel çatışma ve uzlaşmalardan etkilenmiş farklı ülke sinemalarından oluşur. Bu anlamda ticari sinemaya karşıt, muhalif ve alternatif bir yapıyı ve söylemi, yerel ve global temsilleri vasıtasıyla ihtiva eden bir sinemadır.

Giderek küreselleşen dünya içinde sinemada küreselleşmektedir. Özellikle özgünlükten ve yerellikten uzaklaşarak tektipleşen kavramlarla yeniden inşa edilen küresel üretim, kendini sinemasal ürünlerde de gösterir. “Küreselleşmenin özellikle kültürel alanda yarattığı standardizasyon, kültürel ürünleri yığın tüketimine uygun hale getirdiği ve yaygınlaştırdığı ölçüde, insanlarda küresel tek bir yaşam biçimine zorlandıkları duygusunu yaratıyor” (Mahcupyan E. , 1998: 45).

Avrupa Sinemasını anlamak için en temelde bu heterojen yapıyı meydana getiren ulus sinemalarının yapısını ve ulusal sinema kavramının ne demek olduğunu anlamak gerekir. “Ulusal sinemayı tanımlamak, her şeyden önce bir ‘birlik’ tanımı yapmaktır. Bir başka deyişle, değişmez bir takım anlamların oluşturduğu ‘tek ve özgün’ bir kimliğe işaret etmektir” (Everett, 1996: 11). Ulusal sinemalar açısından bu durum hem ulusal bir kimliğin yaratılması hem de bu kimliği yansıtmaya anlamına gelir. Ancak Avrupa gibi çoklu yapılarda Ulus Sineması fikri ister istemez heterojendir. Çünkü “sınırlar daima geçirgendir ve özellikle yaşadığımız küresel dünyada, sınır aşırı hareketler tarafından sürekli aşındırılmaya mahkûmdur. Böyle bakıldığında, “yerli” olanın, saf, katışıksız ve sabit olmasını beklemek olanaksızdır” (Suner, 2006: 39).

Avrupa uygarlığı tanımı tarihsel süreçler de göz önüne alındığında en belirgin ifade ile ötekiyle olan ilişkisi üzerinden kurulur. Bu kurgunun içinde sömürgecilik, misyonerlik faaliyetleri ve oryantalizm gibi ben ve ötekini tanımlayan her türlü olgu, özellikle ötekinin tehdidi, yetersizliği ya da geriliği üzerinden tanımlanır. Ancak Avrupa’nın kozmopolit yapısı söz konusu olduğunda yasal ve yasa dışı göçmenler, mülteciler ve kaçaklarla aslında ötekini tamda bünyesine kabul etmiş ya da etmek zorunda kalmış bir Avrupa ile karşılaşılır. Bu çeşitlilik aynı zamanda Avrupa’yı oluşturan farklı halkların ve azınlıkların varlığı ile ortak bir üst kimlik oluşturmaktan ziyade çeşitli ve harmonik alt kültürler oluşturmaktadır. “Avrupa bir yandan yeni bir kimlik duygusu yaratmak adına, ortak kültür mirasını ‘çeşitlilik içinde birlik’ politikasıyla yeniden tanımlarken, diğer taraftan bu ‘yabancı/öteki’ kimliklerle uzlaşmanın yollarını, bütünleşmenin olanaklarını ve sınırlarını tanımlamaya çalışmakta. Bu süreç ise, kültürel kabul süreçleri, kültürel çeşitliliği düzenleme politikaları ve çok kültürlü bir toplum tasavvuru konusunda hararetli tartışmalara yol açtı” (Sönmez, 2007: 31). Bu çeşitlilik ve kültürel karmaşa kaçınılmaz bir şekilde sinemaya da yansımaktadır.

Kendine özgünlük anlamında Ulusal sinemalar sadece yerel bir kimliğe sahip olamaz. Özellikle üretim koşulları göz önüne alındığında kompleks bir yapısı olan sinema yerel, bölgesel hatta global ögeler içerir. Kendi sınırlarını aşamayan bir filmin başarısının ölçütü yerel bir izleyici potansiyeli ile sınırlı kalır. Tül Akbal da bu duruma, “Ulusal sinemalar ulusun ve ötekilerin tahayyül edildiği, yazıldığı, gösterildiği ve adına konuşulduğu, kültürün sahnelendiği en güçlü mekânlardan biri olmuştur hep. Bu sahnede ötekilerin basmakalıp imgeleri, genel geçer karakteristikleri çizildi” (Akbal, 2005: 51) diye eleştirel bir yaklaşımda bulunur. Avrupa Sineması genel olarak kendi kimliğini ve ulusal kimliğinin bileşenlerini oluşturan yerel kimlikleri temsil etmeyen “öteki” dünyayı, bir anlamda görmezden gelir ya da kendini temsil ettiği noktaya kadarını kabul eder.

Tarihsel süreçlerde oluşturulan her türlü tutumun sinemada da kendini göstermesi söz konusudur. Amerika’nın özellikle 19. yüzyılın ortalarından 1.Dünya Savaşı’nın sonuna kadar olan süreçte ekonomik, askeri, politik ve kültürel alanlarda kolonyal bir konumlanış ile yapmış olduğu baskı, sinemasal yeniden sunum anlamında tamamen Batı merkezci bir söylemle kendinden olmayanın “diğerleri” yani “öteki” olarak tanımlanmasına sebep oldu. Avrupa Merkezizetçi Zihniyeti evrensel değerlerin temsilinin Avrupa Sineması tarafından yapıldığı gerekçesiyle Avrupa’nın dışında kalanlara kültürel homojenleşme, damgalama ve dışlama yaptığı konusunda birçok eleştiriye maruz kaldı.

2.1.4. Avrupa Sanat Sineması

Sanat ve sinemanın birbirinden ayrılmaz oluşu sinemanın bir sanat olmasından daha ziyade sanatın evrensel ve kültürel bir olgu olarak kümülatif bir birikimle yüzyıllardır yaşıyor olmasından kaynaklanır. Sinema ekonomik, ideolojik vb gibi birçok parametrenin birleşimini yansıtır ancak bunun ötesinde kullandığı dil, temsil yeteneği, göstergesel başarısı onun sanatsal yanını ön plana çıkarır. Ancak özellikle Amerika kaynaklı ticari sinemanın karşısında Avrupa Sanat Sineması, kendi kültürel damarları ile beslenen sanatsal yaklaşımını ticari sinemanın önüne koyan bir sinemadır.

Béla Balázs, “Şimdiye dek hiçbir sanat, bir kurama sahip olmadan büyümemiştir” (Balázs, 2013: 9-10) tespiti ile teknolojik bir yenilik olan sinemanın da sanat olabilmesinin imkânını bir felsefesinin olması gerekliliğine bağlar. Sinemanın

teknolojik yönünü yadsımayan Balázs, “bizim yüzyılımızın halk sanatı sinema. Halkın ruhundan doğduğu anlamında değil, aksine halkın ruhu ondan doğmaktadır” (2013: 11) ifadesiyle sinemanın sanat olmak için insani değerler anlamında bir öze sahip olması gerekliliğinin de altını çizer. Avrupa Sanat Sineması kavramının altında yatan gerçek, Avrupa düşünce tarihini oluşturan sanattan edebiyata yüksek kültürel mirastır. Bunun yanı sıra Avrupa Sanat Sineması özellikle kapitalist rekabetçi bakış açısıyla bakıldığında “Avrupalılık” zihniyeti içinde devlet tarafından desteklenen, festivallerle pazarlanan Avrupa kültür politikasının önemli bir referans noktasıdır.

Avrupa Sanat Sineması kendi içinde seçkin ve yüksek kültür yanlısı, popüler kültür izleyicisini dışlayan bir görünüme sahip olduğu imajını da taşır. Bu tutum aslında Avrupalılık söyleminin bir yansımasıdır. Ancak değişen global yapıların etkisi kendisini Avrupa Sinemasında da göstermeye başlamıştır. Bu anlamda Avrupa Sineması özellikle Eurimages ile beraber Avrupalılık üst kimliğini ulusal ve yerel kimliklerle desteklemeye başlayarak daha çoğulcu bir karakter oluşturdu. Avrupa’da kültürlerarası etkileşimi sağlayan küresel nüfus hareketleri ve kültürel karşılaşmalarla yumuşayan bakış açısı, sinemada yeni oluşumlara bir takım kapılar açsa da Eurimages’ın Avrupa Sinemasına bakış şeklini gösteren puanlama sistemi ve “Sinematografik Ortak Yapım Avrupa Sözleşmesi”⁴⁸nce bir filmin yaratıcı ekibi ve oyuncuların büyük bölümünün “Avrupalı” olmasının önem taşıdığı görülür. “Çünkü dünya ölçeğinde kültürel akışkanlık ve harmanlamanın “mutlu bir çokkültürlülük” yerine gerilim ve karşıtlıklar ürettiği bir gerçektir. Bir yanda ulus-ötesi sosyal hareketlerin palazlanması, diğer yanda ulus-altı diyebileceğimiz yerel kimliklerin ve aidiyetlerin “küreselleşmesi” küresel kültür akışkanlığının farklı yüzleri olarak karşımıza çıkmaktadır” (Weyland & Öncü, 2005: 2).

Kültürel ve ekonomik olmak üzere iki temel üzerinde kurulan Eurimages kapsamında Avrupa Sinemasında kimlik ve kültürel varsayım ve çatışmaların göstergelerini görmek olasıdır. Bu anlamda Eurimages Avrupa Filmi tanımını; “Avrupalı profesyonellerin önemli ve büyük oranda katkıda bulunduğu, çoğunluğu bir veya daha fazla Avrupa şirketinin yapımı/ortak yapımı ile üretilmiş uzun metrajlı, konulu, belgesel veya animasyon film” (Aktaran, Özcan, 2004) şeklinde yapar. Esra Özcan’ın da ifade ettiği gibi; “destek kapsamına giren filmleri “ortak kökenleri tek bir kültürün kanıtı olan

⁴⁸ European Convention on Cinematographic CoProduction-1992- Strazburg

Avrupa toplumunun farklı yüzlerini yansıtan çalışmalar” olarak niteleyen Eurimages’ın bu tanımı aslında sorunun derinliğine ve ortak/tek bir kültürle farklılıklar arasındaki gerilime işaret ediyor. Bu şekilde Eurimages “Avrupa filmini” tanımlarken Avrupalılığı ve Avrupa kültürünü de en geniş anlamda tanımlamış oluyor” (Özcan, 2005) diyerek ifadesinin devamında özellikle kültürel alan üzerinden yorumladığı “Avrupa’nın ve “Avrupalılığın” değişen (ve kimi zaman birbiriyle uzlaşmayan) tanımları Eurimages söz konusu olduğunda ortaya çıkıyor” (Özcan, 2005) yorumu göze çarpıyor.

Sinema hayatla sanatı, felsefeyle sosyolojiyi psikoloji ile tarihi, edebiyatı, resmi, müziği, tiyatroyu, ekonomiyi, ideolojiyi yani hayatın içinde ne varsa buluşturabilen bir sanat dalıdır. Hareketli görüntünün ekrandan izleyicinin gözüne oradan da bilincine, algısına, düşüncesine ulaşması diğer sanatlar kadar eski olmasa da temel felsefesi en az onlar kadar eskidir. Ünlü mağara alegorisinde Platon, bir mağarada elleri ve boyunlarından bağlı arkalarında ateş yanan tutsakların duvara yansıyan gölgeleri başka hiçbir şey görmediklerinden dolayı gerçek sandıklarını, bu sebeple görünenin bilgisi ile gerçeğin bilgisinin birbirine karıştığını ifade eder. “Duyularla algılanan “görünen dünya” nesnelerden oluştuğu için değişmeye, dönüşmeye, bozulmaya açıktır. Öyleyse görünen dünya, “gerçeğin bilgisi” ne ulaşılmasına izin vermez. Nesneler, sadece gerçeğin bir yönüne karşılık gelecek bilgiyi içerebilir” (Platon, 2010: 231).

Asırlar öncesinden gelen bu yaklaşımla sinema arasında paralel çıkarımlar yapan 20. Yüzyıl sinema yazarı, eleştirmen ve yönetmenleri bu alegori ile sinema arasında bağ kurmuşlardır. Andre Bazin, Luce Irigaray v.b gibi kuramcılar sinemayı tanımlarken “tıpkı mağaradaki tutsakların duvardaki yansımaları gerçek sanması gibi, tutsak-izleyicinin arkasından yayılan yapay ışığın yarattığı illüzyon ile seyirciyi etkisi altına alır ve onun perdede gördüğünü gerçek olarak algılamasına yol açar” (Stam, 2000: 10) diye ifade etmişlerdir. Temel mantık yansıyan imgenin gerçek olmadığıdır.

Sinema kitlesel bir iletişim aracı, ekonomik değeri yüksek geniş bir endüstri, ideolojik ve sosyolojik anlamda etkin bir manipülasyon, reklam ve etki aracı olmasının ötesinde sanat akımları ile beslenip, yönlenen, estetik yönü ağır basan, izleyende birçok duygunun oluşmasını sağlayan, akılda kalan, birçok duyu organını aynı anda etkileyebilen bir sanat eseridir. Sinema bir sanat olarak son derece önemli bir yere sahiptir. Kendi içinde sanat sineması olarak ayrılması ticari sinemanın da bir sanat eseri

olmadığı anlamına gelmez. Ancak sanatın var olabilme kriterlerini asgari ölçüde karşılayabilen ticari sinema ile sanat sinemasının son derece bariz farkları vardır.

Sinemayı ticari ve sanat boyutlu olarak ele almak gerekir. Ticari sinemanın daha çok Hollywood kaynaklı olması ve Avrupa sanat sinemasının karşısında bir konumda yer alması söz konusudur.

Sinemanın ilk çıkış yıllarının ardından onun sadece ekonomik bir gösterim aracı değil yeni bir sanat disiplini olduğu kabul edilmeye başlandı. Bu durum klasik sinemanın yapısında bütünsel değişimler meydana getirdi. “Klasik sinemada kullanılan kameradan projeksiyonlara, filmler için kullanılan solüsyonlardan baskı teknolojilerine kadar bütün cihazlar yeni bir bakış açısıyla değiştirildi, yok edildi, genişletildi. Sinemada farklı teknolojileri, malzemeleri radikal bir şekilde kullanılarak, gelişen yeni ideolojileri, fikirleri çok farklı film projelerine dönüştürmek avangart film yönetmenlerinin yöntemleri olmuştur” (Yılmaz, 2011: 377-378).

Bu anlamda en temel farkı Sanat Sinemasının seyircinin izlediğini yorumlamada daha aktif rol almasını sağlayan ve gerçeğe uygunluk anlamında daha gayretli bir biçim olması meydana çıkartır. Yani bu tarz filmler genelde anaakım sinemanın karşısında, muhalif bir duruşu olan, popüler kültürün dayatmalarından ve klişelerden farklı bir seyir imkânı sunan ve metaforik anlatımlarla izleyenin zihninde sürekli yeniden anlamlar oluşturur. “Gerçeği ortaya koyuş biçimi sanat filminin tanımlanmasındaki asıl unsurdur ve bu biçim anlaşılır kılınmayı da beraberinde getirir” (Karadoğan, 2010: 1).

Auteur sinema olarak da anılan sanat sinemasında yönetmen hem ayrıcalıklı bir konumdadır hem de eleştiriye muhatap olabilecek bir durumdadır. Auteur yönetmenin ayrıcalığı filme imzası niteliğinde kattığı ayrıntıdır. Bu anlamda yönetmenler kendine özgü tarzını ve bakışını, sahne kurgusundan, mekân ve ışık kullanımına, kamera açısından dramatik öğelerine kadar yansıtarak ayırıcı yaklaşımlarını ve kendi klişesini meydana getirir. “Örneğin bir Bunuel filmi izlediğimizde hikâyenin akışından sahnelerin kurgulanışına veya mekân kurmaya varana kadar yönetmenin dokunuşlarını film boyunca sezmek mümkündür” (Değirmen, 2023).

Sanat sinemasını sadece auteur’luk üzerinden açıklamak eksik bir tanımlama olur. Sanat kuramlarıyla beslenen bu sinemanın kendine ait ve kendini meydana getiren kuralları ve belirgin ayrımları olması gerekir. Her filmin bir söylemi olduğu ön

kabulünden yola çıkıldığında sanat sinemasının anlatısını film söylemindeki çatışmaların belirsizliği üzerine inşa etmek mümkündür. Oysa klasik anlatıda yan unsurlar temel çatışma ekseninde ortaya çıkar. Diğer değişkenlerin hepsi filme bu çatışmaya katkıları doğrultusunda eklenir. Sanat filminde ise konunun nasıl ilerleyeceğinden ziyade izleyicinin düşüncesinde bir analiz yapmasına olanak sağlanarak bu tür bir akıl yürütmenin filmin temel söylemini oluşturan önemli bir etken olmasına imkân tanınır.

Sanat sinemasında imge ile gösterge arasında birebir reel bir alaka olmayabilir. Bir imgenin başka bir anlama bürünmesi olası ve beklenen bir durumdur. İmgelerin farklı anlamları izleyenin belliginde sezgi ve düşünce boyutunda değişik anlamlar kazanır. Özdeşleşmeyi kıran bu durum meydana çıkarttığı yan anlamalarla izleyicinin izleğinde çağrışımlar ve yeni anlamlar oluşturur. Bu filmlerde “mekanın stüdyoların steril ortamlarında değil de sokakların riskli ortamlarında kurulması imgenin de daha bağımsız bir temsil yeteneğine kavuşmasına kapı aralamıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa filmlerinde kamera sokağa çıkmıştır” (Değirmen, 2023).

Ticari sinemanın klasik anlatı yapısının karşısında sanat akımları ile farklı bir bakış açısı geliştiren sinema akımları 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da ortaya çıkmaya başladı. Savaşın hemen ardından İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımını temel alan filmler gerek kuramsal gerekse pratik etkileri ile bütün Avrupa’da belirleyici oldular. Savaşın yerle bir ettiği kentlerin gündelik hayatlarını idealize edilmiş gerçeklik anlatısının yerine kullanan bu filmler aynı zamanda zamana tanıklık etmiş, belge niteliği de taşımışlardır. Roberto Rossellini’nin 1945 yılında çektiği *Roma, Açık Şehir (Roma, Citta Aperta)* gibi filmler İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yanı sıra Fransa’da da Yeni Dalga akımının başlamasında etkili olmuş aynı zamanda Amerikan sinemasının ticari gücünün olmasa da estetik yönüne bir alternatif oluşturmuştur.

Sanat sinemasını oluşturan temel kriterler ticari sinemadan farklıdır. Anaakım sinemanın klasik dramatik yapısını yıkan ve en temelde estetik bağlamda ondan ayrışan bir yapıdır. Özellikle bu türün yönetmenleri endüstriyel bir ürün gibi üretim bandından çıkmışçasına ortaya konulan Hollywood filmlerinden farklı bir sinema dili meydana çıkardılar. Tercih ettikleri konular, stüdyo ortamından doğal mekânlara kayan çekim alanları, ışıktan, kostüme, kıyafetten aksesuara kadar doğal malzeme ve imkânlara başvurdular. Oyuncular, diyaloglar, jest ve mimikler tabi halleriyle kameraya yansıdı.

“Öykülemeler son derece gevşektir ve dramatik bir karakter göstermekten uzaktır. Akımın en kült filmlerinde (De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi gibi) hikâye içinde hiçbir çözüme ulaşmayan ve herhangi bir amaca hizmet etmeyen rastlantısal olaylar söz konusudur” (Biryıldız, 2000: 66-67). Güçlü, sonunda her şeye rağmen kazanan karakterler yerine karamsar, bünyesinde iyilik kadar kötülüğü de barındırabilen anti kahramanlar, sonu netliğe kavuşmayan hikâyeler anlatmayı tercih ettiler.

Sanat sineması aslında Avrupa’nın çeşitli ülkelerinin sinemaya farklı sanatsal yaklaşımlarını kapsar. Biçim ve içerik açısından ortaya çıkan bu farklar kamera kullanımından mekân ve kostüm tasarımlarına, film temalarından oyuncu tercihlerine kadar hem birbirlerinden hem de Hollywood filmlerinden farklıdır. “Modern sanat akımlarının karşı olduğu statükolaşmış, yeni problemlere, fikirlere karşılık veremeyen biçimlere karşı gelişen avangart akımlar; avangart, alternatif, bağımsız, deneysel sinema gibi anlayışlarla Hollywood’un başını çektiği ana akım (mainstream) sinemaya, ticari sinemaya karşı yeni bir sinema türü olarak karşı durdular” (Yılmaz, 2011: 374).

Avangart terimi Fransa’da 1920-30 arasında ki yenilikçi, sanatsal kaygısının ticari kaygısının önüne geçen filmler için kullanılır. “Fransız avangart sineması, büyük ölçüde resim ve edebiyat alanında ortaya çıkan akımlardan etkilenmiş, hatta değişik akımların bir yansıması olmuştur” (Erzen J. , 2004: 28). Avangart sinemanın doğuşu 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransız deneysel sinemasıyla olmuştur. “İlk avangart filmler Fernand Leger, Kasimir Malevich, Oskar Fischinger, Picasso, Bauhaus, Man Ray, Marcel Duchamp, Robert Wiene, Hans Richter, Len Lye, Berthold Bartosch ve Claire Parker gibi sanatçıların kurguları ve kinetik filmleri gibi soyut veya resimsel animasyonlardı” (Yılmaz, 2011: 373).

Almanya’da çekilen Robert Wiene’nin “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” (1920) ve Karl Grune’nin “Sokak” (1923) isimli filmleri, Alman dışavurumcu sinemasının önemli örneklerini oluşturmanın yanı sıra özellikle 2. Dünya Savaşı’ndan sonra deneysel, öncü, sanat filmi gibi isimlerle anılan avangart sinemanın da temellerini attı. Avangart sinema anlayışı sadece Avrupa’da değil Amerika’da da ticari sinemanın karşısında bağımsız, yorum sinemasını tanımlar. Akımın öncü yönetmenleri Louis Delluc, Germain Dulac, Abel Gance, Marcel L’Herbier ve Jean Epstein gibi isimlerdir. Renoir tarafından çekilen (1928) “*Küçük Kibritçi Kız*” önemli filmlerden biridir.

Özellikle 1915 ile 1960 yılları arasında sinema sanat akımlarından oldukça etkilenmiştir. Bu akımlar resim sanatında ortaya çıkarak sinema üretimlerini de etkilemiştir. Empresyonizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Yeni Dalga, Sürrealizm ve Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan bu sanat akımları sinemanın görüntü olanakları ile bir anlatı dili geliştirmeye çalışan sinemacılar için bir ifade biçimi olmuştur. Eisenstein ve Griffith'in kurgu ve montaj yöntemleri, öyküleme teknikleri sinemada alternatif eğilimlerin temelini oluşturmuştur. Avrupa dışındaki bu iki yönetmen Amerika ve Sovyetler Birliğinde sinema adına büyük adımlar atmışlardır.

Avrupa'da özellikle 1920'li ve 30'lu yıllarda yapılan avangart filmlerde sanatçıların birçok akımın etkisinde kaldıkları görülür. Bu filmlerin belki de en önemli özelliği deneysel ve yenilikçi olmalarıdır.

2.1.4.1. Fransız Empresyonizmi (İzlenimcilik)

19. yüzyılın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan bu sanat akımı, sanatta gerçekçiliğe karşı olan bir akımdır. Dış dünyanın aktarılırken sanatçının süzgecinden geçerek sanatçının yorumuyla şekillenmesini savunur. “Doğal bir görüntü sanki bir rüya gibi, buğulu bir güzellik içinde sunulabilmektedir. Empresyonistler duyular dünyasına kendilerini bırakmış gibi görünseler de nesneleri oldukları gibi, nesnel bir şekilde görmeyi amaçlamışlardır” (Sucu, 2012: 114). Akım yönetmenleri sanatın gerçeklerden ziyade deneyimleri ve sanatçının duygularını, bakış açısını aktarmayı amaçladığını savunur. Bu akımda en önemli kavram Delluc'un 1918'de ortaya attığı film karesini resmedilen nesneden ayıran belirleyici niteliği ifade eden “fotojeni” kavramıdır. “Empresyonist yönetmenler, görsel hilelere başvurarak film karakterlerinin izlenimlerini, düşlerini, hatıralarını, düşüncelerini aktarmaya çalışarak kamera kullanımında da öznelliğe vurgu yapmaktadır” (Sucu, 2012: 115).

2.1.4.2. Şiirsel Gerçekçilik (Şairane Gerçekçilik)

Film akımlarının meydana çıkışları genelde sancılı zamanları bulur. Sanatçının anlatacağı her ne varsa özellikle alışılmış gelmiş olanın dışına çıkarak anlatmayı, etkisini sıra dışılıkla bir üst perdeye taşımayı tercih eder.

Dünyanın içinde olduğu sancılı dönem, Ekonomik Buhran, toplumsal gerilimler, 1. Dünya savaşının yarattığı kaotik ortam birçok dengeyi değiştirdi. İflas eden film şirketlerinin oluşturduğu boşluk bağımsız sinemacıların hareket alanını kolaylaştırdı. Bu durum 1930'lu yıllarda Fransa'da yeni bir akımın doğmasına sebep oldu. Bu akımın dayanak noktaları “Şiirsellik” ve “Gerçekçilik”tir.

Akım toplumsal ve politik olaylara gerçekçi, lirik ve karamsar bir bakış açısıyla bakarken şiirselliğini seçilen mekânlarda ve film karakterlerinin davranışlarında sergiler. Akımın belli başlı yönetmenleri Jacques Prevert, Julien Duvivier ve Marcel Carne gibi isimlerdir. Marcel Carne'nin “*Sisler Rıhtımı*”(1938), “*Cennetteki Çocuklar*” (1943), “*Gün Doğarken*” ve “*Liman Kızı*” (1949) filmleri bu tarz filmlere verilebilecek örnekler arasındadır. Avangart sinemasının önemli yönetmenlerinden Rene Clair'in “*Uyuyan Paris*”(1923) ve “*Perde Arası*” (1924) adlı filmleri de şiirsel gerçekçilik akımı içinde hem Dadaist hem de Sürrealist özellikler taşır.⁴⁹ Bu akım şöyle özetlenebilir; “yıkılmış hayaller, kayıp aşk ve varoluşsal sıkıntıya odaklanan 1930'ların Fransız hayal kırıklığı sinemasının temel özelliği, idealist Hollywood kurallarından kaçınan hüznü bir doğallıkla fakir işçi sınıfının karşılaştığı meseleleri ele almaya bağlı olasıdır” (Parkinson, 2015: 106).

2.1.4.3. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Sinema ortaya çıktığı yıllar itibari ile Lumiere Kardeşlerin gerçekleri kaydetmesi ve özellikle Melies'in illizyonları ile harmanlanmış kurgusal anlatıları arasında gelişmeye başladı. Bu anlamda sinema seyircisinin izlediği görüntünün gerçek olmasını mı yoksa onun hayal ürünü bir kurgu olmasını mı istediği temel bir soru olarak meydana çıktı. Bu çerçevede sanat, sinema ve gerçekçilik hangi düzeyde birbirlerini etkilemeli tartışması derinlik kazandı.

II. Dünya Savaşının bitiminde savaştan her anlamda zarar gören İtalyan toplumunu yansıtmak için katı sinema anlayışının karşısında özgürleşme adımlarını atan bir İtalyan sineması vardı. “İtalyan Yeni Gerçekçiliği teorik-düşünsel kökenlerini Eisenstein, Vertov

⁴⁹ Örnekleri çoğaltmak mümkündür; Julien Duvivier'in Jean Gabin ile yaptığı “*Cezayir Batakhaneleri*” (1937), ayrıca “*Kızıl Saçlı*” (1932), “*Maria Chapdelaine*” (1934), “*Güzel Çağ*” (1936), “*Balo Defteri*” (1937), Renoir'in; “*M.Lange'nin Suçu*” (1935), “*Hayat Bizimdir*” (1936), “*Ayaktakımı*” (1936), “*Büyük Aldanış*” (1937) gibi filmleri Şiirsel Gerçekçilikten izler taşır.

ve Pudovkin gibi Sovyet Kurgu Kuramcılarından ve Bela Balazs gibi biçimcilerden, sinema dilini ise 1930’lu yılların Fransız Sineması’ndan almaktaydı” (Önbayrak, 2008: 190).

İtalyan film endüstrisi I. Dünya Savaşı öncesinde Fransız, Alman ve Amerikalılarla rekabet edebilecek güçte olmasına rağmen savaşın olumsuz etkisi ile savaş sonrasında Amerikan Sineması karşısında gücünü yitirmeye başladı. Ancak sinemanın hem önemli bir manipülasyon hem de bir propaganda aracı olarak etkin bir şekilde kullanılabileceği 1920’lerin sonlarından itibaren Faşist diktatör Benito Mussolini tarafından keşfedildi. Mussolini yönetimi özellikle haber filmlerinin üretim ve dağıtımında ciddi bir devlet kontrolü sağladı. 1937’de kurulan 22 stüdyolu Cinecitta, İtalyan’ın Hollywood’u haline geldi. Ancak cinayet, intihar, hırsızlık, cinsel problemler, açlık, yoksulluk, işsizlik gibi hayatın gerçek yüzü sinemada yer bulamadı. Bunun yerine Salon Filmleri, Tarihsel Filmler, Propaganda Filmleri ve sıradan, eğlendirici “Beyaz Telefon” filmleri yapıldı.

İtalyan Faşist rejimi kurdukları sinema okulları, platoları ve düzenledikleri şenliklerle hem sinema sanatının hem de sinema endüstrisinin gelişip kalkınmasına vesile oldu. Bu çalışmalar sinemanın politik yönünün kullanımına yönelik uygulamalar olsa da bu durum İtalyan Sineması’nın hem sanat ve estetik yönünü hem de teknik olarak gelişmesini sağladı. Ancak 2. Dünya Savaşı ile bütün Avrupa gibi İtalya da önceliğini sinemadan çekti. “Müttefikler Haziran 1944’de Roma’ya girdiklerinde Cinecitta’yı boş fakat el değmemiş şekilde buldular. İtalyan faşizmi, Nazilerden farklı olarak sanatta çoğulculuğun belli bir ölçüde sürüp gitmesine göz yumarak özellikle sinemayla ilgilenmiştir” (Önbayrak, 2008: 193)

Bu akım 2. Dünya Savaşı’nın ve Alman-İtalyan faşizminin çöküşü sonucu ortaya çıkan baskı ortamı ve dayatılan katı kurallar sonucu yeni bir arayışın sinemada farklı ifade biçimleri olarak meydana çıkmasıdır. “Yeni Gerçekçilik eleştireliliğiyle İtalya’da ve dünyanın birçok ülkesinde tanınan bir sinema anlayışı halini almıştır. Yeni Gerçekçi filmlerin ulusal ve popüler konuları işlemesiyle oluşan dolaysız ve gerçekçi yöntem, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, ve Luchino Visconti’nin Yeni Gerçekçi filmlerinde kendini gösterir” (Armes, 2011: 73). Yeni gerçekçilik akımının başlangıcı 1945 yılında Roberto Rossellini tarafından çekilen “Roma Açık Şehir” sonu da 1952 yılında çekilen Vittorio De Sica’nın “Umberto D” filmi olarak genel kabul görür. “Akımın anlatım

biçiminde oldukça net sınırlarla ayrılmış olan serim-düğüm-çözüm gibi keskin süreçler bulunmamaktadır. Nedensellik üzerine kurulu bir anlatımdan ve anlatımın film boyunca ürettiği ereklerden söz etmek zordur” (Şentürk, 2007: 232). Bu akımda başrollerde savaşın harap ettiği İtalya sokakları vardır. Ticari sinemanın aksine farklı bir film dili oluşturmak için stüdyo yerine doğal ve gerçek mekân kullanımı, farklı kamera açıları ve çekim planları ile seyirci izlediği filmin gerçekliği içinde kendi uzamsal gerçekliğini en doğal haliyle algılayabilir. Belgesel özelliğine de sahip Yeni Gerçekçilik Akımı çerçeveleme ve kamera hareketinde esnekliği ve doğal ışık kullanmayı tercih eden, kurmacadan ziyade gerçeğin en iyi anını yakalamayı amaçlayan, oyunculukta olağan mimikleri, doğaçlamayı ve mizansenı oluşturan hikâyeyi görselleştiren bir akımdır.

2.1.4.4. Alman Ekspresyonizmi -Dışavurumculuk

Dışavurumculuk (ekspresyonizm) “doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20.yy sanat akımıdır. Politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Almanya’da pozitivizm ve natüralizm ve empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkmıştır” (Ana Britanica, 1986: 232) diye tanımlanan dışavurumculuk, iki dünya savaşı arasında kendini var etmiş bir akımdır. “Dışavurumcu akım kendine en uygun ortamı Almanya'da bulmuştur. Sıradan insanların öfke ve öç alma duygularını kamçılamayı başarmıştır” (Gombrich , 1986: 448-449). Sinemanın bir ifade biçimi olarak somut malzemeden başka soyut göstergeleri ya da duyu altı denilebilecek ruhsal ifadeleri de aktarabilme imkânlarına sahip olmasının yolunu bulmasıdır. Biçim kadar içeriğinde etkilendiği bu akım mananın maddeyle ifadesini mümkün kılmıştır. Akımın kendine has çekim, dizayn, kurgu vb gibi yöntemleri vardır. Dönemin ekonomik, siyasi, sosyal sorunları sanatçıları dışsal görünümünden daha çok içsel duygulanıma önem vermeye yönlendirdi. “1920’li yıllarda savaştan geriye kalan etki altında ekspresyonist sinemacılar karanlık, fantastik öğeler, insanüstü yaratıklar, kendi dürtülerinin esiri olmuş acımasız insanları gözler önüne sermişlerdir. Bu akımın sanatçıları savaş sonrasının gerçekliğinden bir kaçışı ifade etmişlerdir” (Sucu, 2012: 117). Ekspresyonizm her türlü yerleşik norma tepki olarak özellikle 1900-1935 arasında etkili oldu.

Ekspresyonizm Alman sinemasında abartılı dekorlar, renkler, çizgiler, gölgeler aracılığı ile özellikle ruhsal durumları, zihinsel hezeyanları sanatçının ruh halini doğaya uygun betimlemelerden uzak bir tarzda ifade etmesine fırsat verdi. Sanatçılar politik,

ekonomik ve ideolojik çalkantıları estetik ve görsel bir mükemmellik arzusu ile filme aktarmaya çalıştılar. Bu akımın öncü filmi Stellan Rye'nin *Praglı Öğrenci* (1913) filmidir. Robert Wiene tarafından yönetilen gizemli bir cinayetin öyküsünü anlatan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) ise akımın en önemli filmidir. Filmde kullanılan eğik eşyalar, gerçekdışı boyutlar, ürkütücü tasarlanan dekorları ile döneminde son derece ilgi çekmiştir. Hatta bu filmden sonra gölgeler, perspektifi bozulmuş, tedirgin edici dekorlar, tuhaf aydınlatmalar ile çekilen çıldırmış insanlar, iç dünyaları irdeleyen, ölüm, kader gibi temaları olan filmler için “ Kaligarizm” terimi kullanılmaya başlandı. “Dışavurumculuk bir üsluptan ve bir anlatım yolu olmaktan çok içinde tedirginliği ve başkaldırıyı barındıran bir ruh durumudur” (Richard, 1984: 189-190).

1. Dünya Savaşı'nın ardından, Almanya'da sinemanın bir kayıttan ziyade bir ifade ve sanat aracı olduğu daha net ortaya çıkmaya başladı. Başka ülkelerin geliştirdiği film teknikleri, aydınlatma kullanımları, stilize dekor ve kostümler Alman filmlerinde derinlemesine ele alındı. Ölüm, hiçlik, kader gibi içerikleri konu edinen Alman filmleri, Amerikan seyircisinde şaşkınlık ve hayranlık duygusu uyandırdı. Bu filmlerin bir başka özelliği ise mimar, grafikçi, ressam gibi farklı meslek guruplarında ki insanların film çekimlerinde fikir sahibi olmaları, bakış açılarını ve mesleki yeterliliklerini bu çekimlere yansıtmaları ve dışavurumculuk, kübizm vb gibi soyutlama tekniklerini kullanmalarındır. Freud'un psikanaliz çalışmalarından da esinlenmiş olan dışavurumculuk, bilinçaltı durumlarının mimiklere yansması, ruhsal yaşantı ve durumların dışarı aktarılması şeklinde ifade edilen çağdaş sanat akımı olarak sanat tarihinde yer buldu.

Almanya 19. yüzyılın sonunda ekonomik olarak kalkınma ve gelişim sürecini sürekli yükselen bir konuma getirmişti. 20.yüzyılın başında ise artık kendi sinema makinesini üretebiliyordu. 1910'lu yıllarda Alman sineması daha çok melodram, komedi ve polisiye türlerinin basit taklitlerini ürettiyordu. 1.Dünya Savaşı sırasında savaşılan ülkelerin filmlerinin Almanya'da gösterilmesi yasaklandı. Almanya sinemaları bu dönemde sadece savaştan haber veren filmleri gösterdi. Ancak sinemanın manipülasyon aracı olması, kitleleri yönlendirebilme gücü ve kamuoyu oluşturma etkisi keşfedilmeye başlanınca gidişat değişti. Avrupa'nın her yerinde gerilemeye başlayan sinema sektörüne karşın Almanya'da 1920'ler boyunca Amerikan sineması ile rekabet edebilen tek yapım şirketi olan UFA (1917) kuruldu.

Alman sinemasının önemli bir kurumu olan UFA, “yabancı rekabete karşı mücadele edebilmek için birçok firmayı bünyesinde toplayan ve sinemayı propaganda amacıyla kullanmak isteyen bir karteldi. UFA çok sayıda modern stüdyolar kurdu ve yabancı ülkelerden çok sayıda yönetmen, teknisyen ve yıldız getirtti” (Eğilli, 2010: 24). UFA sadece bir kurum değil dışavurumculuk açısından da önemlidir. Bu dönemde çekilen “*Der Golem*”, “*Homunculus*” filmleri Alman Milliyetçiliğini, Nazi yönetimini ve diktatör “Führer” (Önder) kavramını topluma takdim etti. “UFA stüdyoları 1920’li yıllar boyunca eş zamanlı iki strateji uyguladı: Giderek artan Amerikan filmleri akınına karşı yerel ilgiyi korumak ve Amerikan kültürünün korku salan hegemonyasına karşı Avrupa alternatifinin gelişimine katkıda bulunmak” (Hake, 2002: 45).

UFA ile Amerikan sineması karşısında varlığını sürdürebilen Alman sinemasında çıkartılan yasal düzenlemeyle Alman dağıtımıcılar “her Amerikan filmine karşı bir yerli film almak zorunda” kalınca yerli yapımların sayısı rekor seviyede artış gösterdi. Böylece dışsattım ve iç pazarın yoğun talebi ile sinema canlandı. Hatta savaşta kaybeden Almanya ve çöken ekonomi bile sinemanın gidişatını çok değiştiremedi. “1918 senesi itibariyle 2.299 sinema salonunda gösterim yapılmaktadır ve bu salonlarda gösterime giren film sayısı da 340’dır. 1918 yılı UFA’nın piyasadaki adım adım ilerleyişi ile önem kazanmaktadır” (Kreimier, 2002: 78). Fakat bu durum ABD yapımlarının piyasayı ele geçirmesiyle 1925 yılında durdu. Savaşta mağlup çıkan Almanya’nın ekonomisi zayıflamaya başlarken yabancı filmler özellikle Hollywood filmleri piyasayı doldurmaya başladı. “1914 yılı itibariyle 30 film fabrikası, 50 film şirketi ve 125 dağıtımçı varken bu sayı 1922’de 300 fabrika 350 prodüksiyon şirketi ve 375 dağıtımçıya yükselmişken 1922’de Alman ve yabancı film sayısı % 64, %36 olarak Alman filmleri lehine iken ekonominin her geçen sene sıkıntıya girmesiyle birlikte 1924/25 döneminde bu oran yabancı filmlerin lehine %54’e %46 olarak değişmişti” (Eğilli, 2010: 31).

1933 yılında Adolf Hitler’in Şansölye ilanı ile birlikte Nazi diktası başladı. Bunun ardından sinemanın propaganda etkisinin en önemli kullanım yerlerinden biri olan Propaganda Bakanlığı 1933 yılında Dr. Joseph Goebbels’in başkanlığında kuruldu. Bu bakanlığın sorumluluğu ve yetkisi oldukça genişti. Partiye ve partinin çıkarlarına hizmet edecek her türlü propaganda faaliyetini yürütüyordu. Sinema da bu faaliyetlerin en verimli kullanım alanlarından biriydi. *Dr. Mabuse’nin Vasiyeti* adlı filmin Avusturyalı

yönetmeni Fritz Lang, Alman dışavurumcu sinemasının yükseldiği yılların önemli yönetmenlerindendir.

2.1.4.5. Fransız Yeni Dalga Akımı

2. Dünya Savaşının sonunda sinema açısından bütün Avrupa ülke sinemaları teknik imkânlarının birçoğunu kaybettiler. Ancak zor zamanların ortaya çıkarttığı farklı bakış açıları sinema adına yeni akımların, kuramların ve sinema dillerinin meydana çıkmasına da vesile oldu.

Yeni Dalga sinema akımı 1950'lerin sonlarına doğru ortaya çıktı. 1958-1962 yılları arasında en verimli dönemini yaşadı. Akım, yeni bir bakış açısıyla sanat ile sanatçı arasındaki ilişkiyi yorumladı. Akımın protest ruhunu ortaya çıkartan şey bu yönelim içinde bulunan yönetmenlerin tutumlarıdır. Yeni Dalga genç, tutkulu, yetenekli birçok yönetmenin isyankâr, özgür, devrimci, politik bakışlarını sinemaya aktarmaları kadar pek tanınmayan oyuncuların, kendi yazdıkları senaryoları düşük bütçeli film ekipmanıyla çeken, anaakım endüstrinin dışında kalabilen yönetmenlerinin ürünüdür. Modern Fransız Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilen bu dönemin Godard, Truffaut, Rivette, Vadim, Rohmer, Varda, Chabrol, Astruc, Franju, Jacques, Doniol,-Velcroze gibi yönetmenleri klasik anlatı yapısının karşısında, kendi belirledikleri kurallar ile şekillenen manifestoları çerçevesinde film çektiler.

Yeni Dalga akımı Cahier du Cinema dergisinin kuramsal ve eylemsel çalışmalarının etkisiyle doğmuştur denilebilir. “Andre Bazin'in öncülüğünde, birçok yetenekli genç kendi görüş ve düşüncelerini sergileme fırsatı yakaladılar ve bizzat kendileri film yaparak bu savlarını hayata geçirmeye başladılar” (Odabaş, 1994: 282). Yeni Dalga sadece politik Fransa sinemasında değil diğer ülke sinemalarında da bir yenilik hareketi olarak, bir bakış ve duruş meydana getirmesi açısından öncülük etmiştir. “André Bazin'e göre alan derinliği ve sinemanın zihinsel işlerliği bir bakıma sinema dilinin ileriye doğru atılmış diyalektik bir adımıdır. Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir” (Monaco J. , 2006: 15). Kuramın temelini Auteur sinema, alıcı- kalem ve sahneye koyma kavramları oluşturur. “Akımın en önemli özelliklerinden biri, filmin en önemli unsuru olarak yaptığı yönetmen vurgusudur. Bu vurgu Auteur Yönetmen anlayışını da gündeme taşımıştır” (Yılmazkol, 2023). Alexandre Astruc'un

1940 yılında yazdığı manifestosunda bulunan “kamera-kalem” kavramındaki “amaç, dikte edilen klasik anlatı yerine, seyircinin imgelemine oluşturan, zihinsel işlerliği kazandıran filmler yapmaktır” (Tunalı, 2010: 27). Diyalektik bir süreç olan film, yönetmen ile izleyici arasında samimi bir konuşma gibidir. “Sinemanın, ‘görsel olanın’ zulmünden, kendisi için imgeden, anlatımın acil ve somut taleplerinden, tıpkı yazılı dil kadar esnek ve ustaca olan bir yazım aracı olma yönünde giderek özgürleşeceğini” (Monaco J. , 2000: 387) bildirir.

Yeni Dalga yönetmenleri, çok iyi bildikleri ana akım sinemayı reddetmez, onu yapıbozuma uğrattı, klasik sinema dilini yıkarak öykü bütünlüğü ve lineer zamana önem vermeden, ileri ve geri sıçramalı kesmelerle seyircinin ilgisini ellerinde tutarlar. “Ana karakterler genellikle marjinal olan kadın, erkek, asi, entelektüel ve politik ya da hiç bir ailevi bağı olmayan öğrencilerden oluşmaktadır” (Biryıldız, 2000: 91). Sıçramalı kurgu, tripotsuz çekimler, karakterlerin iç dünyasını yansıtmak için görüntü deformasyonları kullanılır. Yeni Dalga Sineması’nda konu, gerçek hayatı birebir taklit eder. Olay örgüsünde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri yoktur. Karakterler idealize tipler değildir. Politik bir sinema olarak militarizm karşıtıdır ve ulusal ve evrensel sorunlara yer vermiştir.

Avrupa sinemasını olduğu kadar dünya sinemasını da etkileyen bu akımlar hem ortaya çıktıkları dönemleri hem de daha sonraki sinema dilini etkilemişlerdir. Her birinin öğrettiği ya da popüler ettiği yeni bir tarz, bir bakış açısı, çekim tekniği vardır. Yönetmenlerinin politik görüşlerinden sosyal hayata bakışlarına, kendilerini ifade etme biçimlerine ya da film içeriklerine kadar çeşitli alanlarda etkileri olmuştur. Eurimages içinde genel politikaların belirlenmesinde yaşanan bu değişimler etkili olmuş, film biçimleri, ifade tarzları, konular, altmetin okumaları bu akımlardan etkilenmiş ve bu etkiyi film seçimlerinde görünür kılmıştır.

Amerikan sineması klasik anlatı yapısına sahiptir. Eurimages filmlerini sanat filmi kategorisinde değerlendirmek gerekse de her filmin bir ekonomik yani ticari kaygısının olduğu da bir gerçektir. Ticari sinema kalıplarına uymayan bir sanat sineması tarihi anlatılmış olsa da bu durum sanat filmlerinin de ticari yanının olması gerektiği gerçeğini değiştirmez.

2.1.5. Sinemada Klasik Anlatı Yapısı

Sinema anlatısının en geleneksel yöntemi klasik anlatı yapısıdır. Kökeni Antik Yunan’da yapılan Dionysos şenliklerindeki tragedya oyunlarına dayanırken, dramatik olarak Aristoteles’in mimesis ve katharsis kavramlarını içinde barındırır. Sinema gerçek hayatın yansıtılması ve yeniden üretimini sağladığı mimesis ve ortaya çıkan yeni durumun içine soktuğu izleyiciye duygularından arınma imkânı veren özdeşleşme/katharsis ile bir felsefe oluşturur.

Sinemanın sanatla olan ilişkisi gibi felsefe ile olan bağına da değinmek gerekir. Çünkü bilmenin verdiği hazzın felsefeyle diyalektik bağını kurarken bilmekten alınan hazzında sanat yoluyla elde edildiğini yine Aristoteles’e bağlamak mümkündür. Sinema bir endüstri olmasının ötesinde içerik olarak insanların doğal olarak bilme arzusundan yola çıkan Aristoteles’e kadar uzanan bir felsefi geçmişe sahiptir. Aristoteles sanatsal yorumlarının temeline şiiri yerleştirse de ana tartışma noktasını Tragedya oluşturur. “Tragedya ahlaki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belirli bir uzunluğa sahip olan bir eylemin taklididir” (Aristoteles, 2017: 44) tanımı aslında Hollywood klasik anlatısının da öğelerini içinde barındırır. En temelde başı, sonu ve uzunluğunun belli oluşu ile bu referansı oluşturur. Sinemaya kaynaklık eden bu tanımlamalar Aristoteles tarafından tragedyanın altı ögesini de kategorize eder. Bunlar “Öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik” (2007: 45) tir. Bu öğelerin hepsini klasik anlatı yapısının içinde görmek mümkündür.

Sinema dili, söylemi, politikası filmin çekildiği zaman ve mekâna göre tarihsel süreç içinde 3 farklı yapıda ifade edilir. Klasik Anlatı, Çağdaş Anlatı ve Postmodern Anlatı olarak kategorize edilebilen bu anlatıları oluşturan birçok farklı unsur vardır. “Geleneksel Dramatik yapı üzerine temellenen Geleneksel Anlatı farklı kaynaklarda farklı yazarlar tarafından popüler anlatı, klasik film anlatısı, Hollywood tarzı anlatı gibi değişik isimlerle adlandırılmaktadır” (Bordwell D. &., 2009: 94).

Sinemanın başlangıcı 1895 olsa da anlatı sinemasından bahsetmek için 1910 yılına kadar beklemek gerekir. Hollywood sinemasında Klasik anlatı, sessiz film döneminden itibaren başladı. 1. Dünya Savaşı sonrasında uzun metraj filmlerin üretimi hız kazandı ve süreç sesli filmlerle devam etti. Bir sanat eseri olan sinema filmi bunun yanında teknolojik

bir yenilik, ekonomik bir değer, siyasal bir söylem aracı olarak da büyük bir öneme sahiptir.

Klasik anlatı sineması ifadesi Hollywood stüdyo filmlerini akla getirir. Bu filmlerde genelde kullanılan masal uyarlamaları ve hikâyeler film dilini oluşturur. İnsanın küçük yaştan itibaren duymaya alışığı, hayal dünyasını inşa ettiği ve zaman zaman onlarla bütünleştiği masallar, hayatın her evresinde oldukça yaygın bir yere sahiptir. Bu ifadeler ve anlatımlar sinemanın anlatı yapısını öykü üzerine bina etmesine imkân verir. “Uzun, istikrarlı ve çevresini etkileyen bir geleneğe sahip olan bu biçim en detaylı örneklerini Hollywood stüdyolar sisteminde vermiştir (Bordwell ve Thompson, 2008: s.94).

Hollywood filmlerinde klasik anlatı kalıpları kullanılır. Anında tüketilen, izleyicinin pasif konumda bırakıldığı, kolayca izlenen bu filmlere “kaçış filmleri” de denir. Filmin anlatısının temelini ana karakter ve konunun ilerlemesine hizmet eden bir amaç/arzu oluşturur. Belirgin amaçları olan karakter bunları gerçekleştirmeye yönelik eylemleri ile finalde amacına ulaşır. Serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamaları klasik/ geleneksel anlatının biçimsel yapısını, olay örgüsü ve neden-sonuç ilişkileri anlatının temel yapısını oluşturur. Sinema çağdaş bir öykü anlatıcısı olarak sinematografik ilkeleri kullanarak izleyiciye bir öykü anlatır.

Kurmaca anlatılar ile insanlara ulaşan sinema anlatısı öykü ve söylem olarak ikiye ayrılır. Anlatı ile öykü birbirinden farklı anlamlar taşır. “Öykü; olayları, karakterleri, çevresel özellikleri (mekân) kapsarken, söylem ise; olay örgüsü, zaman, kurgu, ses, mizansen ve sinematografik araçlar aracılığıyla öykünün ifade edilişidir” (Abisel, 2005: 205). Sinemada anlatı ya da olay örgüsü öykünün nasıl anlatılacağını ifade ederken, öykü filmde ne anlatıldığının ifadesidir. “Klasik anlatıyı oluşturan dramatik olay, belirli türde çelişkilerin sonucunda ortaya çıkan ve eyleme sevk eden zorunluluklar içeren bir öğedir” (Ünal, 2015: 82).

Filmlerde olaylar zinciri bir öykü ortaya çıkartır. Öykünün kronolojisi sebep-sonuç ilişkisine uygun bir şekilde ilerler. Yönetmenin filmin kronolojisine dair izlediği yol kendi içinde tutarlı olsa da her zaman yerleşik kurallara uygun değildir. “İzleyicinin anlatıyla bağ kurması, değişim-denge, sebep-sonuç ve zaman-uzam modellerini kavramasıyla mümkündür ve tüm bu faktörler arasında merkezi öneme sahip olanlar nedensellik ve zamandır” (Bordwell D. v., 2008: 75).

Öykü, Aristo'nun altı tragedya ögesiyle ortaya çıkarttığı yapıdan, sinemanın klasik anlatı yapısına yerleştirildiğinde başı ve sonu olan, belirli bir bütünlükteki olayların bir araya getirilmesinden oluşan ögedir. Belirli kurallara göre birbirini takip eden mutluluk ve yıkım gibi olaylar neden-sonuç döngüsünde izleyenin merak duygusunu hep ayakta tutarak, rastlantıya yer bırakmayacak şekilde süregerir. Olay örgüsünün yalın ve karmaşık olmak üzere iki şekilde ilerlediği tragedyada olayların çift taraflı dönüştüğü noktaya baht dönüşü denir. "Bu baht dönüşüne kadar olan olaylar dizisi düğüm, baht dönüşünden oyunun sonuna kadar olan bölüm ise çözümdür"(Aristoteles, 2017: 52).

Öykünün anlaşılabilirliği onu oluşturan olaylar arasında ki nedensellik ve uzam ilişkisinin olayların birbiriyle zaman bağının oluşturulmasına da sebep olur. "Bir öykü iki kez zamansaldır. Bunlar anlatılan şeyin zamanı ve öykünün zamanı ya da diğer bir ifade ile gösterenin ve gösterilenin zamanıdır" (aktaran Ulutaş, 2017: 129). Klasik anlatı yapısı, kurulan öykü ile kendi gerçekliğini yaratma gayretini sahneleme öğeleriyle gerçek hayatı taklit edip yeniden yazarak oluşturur. Aristoteles'in yapısal anlayışını temel alan anlatı kuramcısı Tzvetan Todorov anlatıları belli adımlarla açıklar;

- ✓ Denge (Equilibrium),
- ✓ Bozulma (Disruption),
- ✓ Fark etme (Recognition),
- ✓ Bozulmayı Düzeltme (Repair the Damage)
- ✓ Dengeye Dönüş (Equilibrium again) (Edgar-Hunt, 2012: 52)

Bu aşamalar arasında ki geçişlere 'dönüm noktası' denir. Genel manada yapılan bu sıralamayı Todorov;

- ✓ Denge kurulur
- ✓ Denge bozulur
- ✓ Karakterler dengenin bozulduğunu tespit ederler
- ✓ Karakterler dengeyi yeniden sağlamak için sorunu ortadan kaldırmaya çalışırlar
- ✓ Denge eski haline getirilir"(s.52) şeklinde biraz daha genişletir.

Aristoteles aşamalarla ilgili; "Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtında içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise, çözümü. Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme

dek uzanan olaylar örgüsünü anlıyorum. Çözüm deyince de, bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümü anlıyorum” (Aristoteles, 1987: 51) diye ifade eder. Todorov’un sistematik hale getirdiği bu anlatı dizilimi tür sinemasının, klasik anlatının temel unsurlarıyla birebir uyuşur.

Tragedya’da karakter, öyküden sonra en önemli öğelerden biridir. Ana karakter finale kadar karşısına çıkan olaylar zinciriyle uğraşırken aynı zamanda ona zıt bir karakter de akışa dâhildir. İyi örgütlenen anlatı, neden-sonuç ilişkilerine sıkıca bağlıdır. “Karakter arzusunu gerçekleştiremediği takdirde felaket seviyesinde bir zarara uğramalıdır. Karakterin hedefe ulaşma dürtüsü kuvvetli ve hedefe ulaşılması güç olmalıdır. Böylece çatışma büyüyecektir” (Foss, 2016: 175). Klasik anlatıda inandırıcı çatışmaların oluşturulması gerekir. Çatışma dramatik yapıyı hareketlendirirken karakterin de sürekli yeni eylemler yapmasına sebep olur. Fakat finalde bütün soruların cevaplarını bulması gerekir. Aristoteles karakterin dört temel özelliği olduğunu söyler. Bunlar iyilik, uygunluk, benzerlik ve tutarlılıktır.

Ana karakter aslında bütün engelleri aşan kahramandır ve seyirci onunla özdeşleşir. Seyircinin anlayamadığı karakter özdeşleşmeye zarar verir. Bu yüzden karakterin içinde bulunduğu olay örgüsünün yapısal temelleri vardır. “Bu yapı dengeli durum, dengenin bozulması, çabalama ve dengenin yeniden sağlanması şeklinde tasvir edilmektedir. Bunun yanı sıra karakterin bu dört aşamalı olay örgüsü içerisinde amacına ulaşması bir zamanlama sınırını da meydana getirmektedir” (Oluk, 2013: 100).

Dramatik anlamda öykü anlatısında göreceli kavramlar olan hız ve zaman kullanımı filmin temposuyla ilişkili olarak, özellikle belirli durumlara dikkat çekecek şekilde tekrar düzenlenebilir. “Filmin sonunda ise güçlü bir final sunulur. İzleyici her karakterin kaderini öğrendiği gibi, her çatışma bir sonuca bağlanır” (Bordwell, 2008: 94-95). Klasik anlatı sinemasında sade, basit, sanatsız, nasıldan ziyade ne dediğinin önemli olduğu gündelik bir dil kullanılır. “Eylemdeki düşüncenin bir anlatıya bürünebilmesi için sözlere gerek yoktur, sözdeki düşünceler ise karakter tarafından ortaya konulmaktadır. Bu noktada düşünce, dilin bir sonucudur” (Aristoteles, 2017: 71).

Tragedya için müzik ve dekorasyon, anlatı yapısının duygusal etkisine katkıda bulunan en önemli unsurlarındandır. İzleyici mekân, dekor, ışık, müzik, zaman gibi öğelerle olay ve karakterlere yönlendirilerek filmin içine çekilir. Merakın hemen

kaybolmaması ve hep uyanık tutulması için izleyicinin tahminleri zaman zaman yanlış çıkartılır. Bu durum izleyicinin olayın içine girip kendi gerçekliğinden kurmacanın gerçekliğine geçmesine olanak sağlar. “Buradaki özdeşleşme, izleyicinin kendini film kahramanıyla bir tutup, onun başından geçenleri kendi yaşıyormuşçasına karaktere kapılması demektir” (Özön, 2000: 530).

Klasik anlatıda kamera tarafından çerçevelenen iyi tanımlanmış imgenin, filmin anlatısına uygun, işlevinin dışına çıkmayan bir kesinliğe sahip olması gerekir. “Bir öyküde gerçekliğin ve duyguların asli yaratıcısı karakter eylemleridir. Ancak bu eylemlerin geçtikleri mekânlar ve onların yapısal özellikleri de en az eylemler kadar etkili bir söylem oluşturmaktadır” (Ulutaş, 2017: 151). Mekânsal ifadeler izleyiciyi kapsayıcı ikincil unsurlardır. “Öte yandan klasik anlatı sineması zamansal ve mekânsal devamlılık kurallarına uyarak, diegetik⁵⁰ biçimin tersine anlatıcının varlığını görünmez kılmaktadır. Bu noktadan görünmez anlatıcının sağlanabilmesi için görünmez gözlemci konumundaki kamera kullanılmaktadır” (Sözen, 2008: 132). Kameranin yanı sıra bazı teknik kullanımlar da bu durumu meydana getirmeye yardımcı olur. 180 kuralı, paralel ve devamlılık kurgusu, baş uyumu gibi öğelerle görünmez gözlemci etkisini artırılırken izleyici öykünün içine çekilmeye çalışılır. “Klasik devamlılıkta, aktörlerin yönelimlerini ve göz çizgilerini bir eylem eksenine (ya da 180 derecelik çizgi) belirler ve çekimler açıları ne kadar farklı olurlarsa olsunlar bu eksenin bir tarafından gerçekleştirilir” (Bordwell D., 2016: 216). İzleyicinin görünmezleşerek kameranin bir insan gözü gibi davranmasının yardımıyla sağladığı özdeşleşme, ortaya dikizciliğin verdiği hazzı çıkartır. Tıpkı Aristoteles’in “duymak ve bilmek insana haz verir” sözündeki gibi bu “başkalarına ait görüntülerin, başkalarına ait konuşmaların ve öykülerin dışarıdan izlenmesinin verdiği hazdır” (Erdoğan N. A., 1992: 69).

Klasik anlatı sinemasının bir diğer önemli unsuru da kurgudur. Filmde akan olayların oluşumu ve geliştirilmesi kurgunun yöntem ve imkânları ile gerçekleşir. “Bu yöntemler, sinema yönetmenine gerçek zaman ve mekân unsurlarını yeniden biçimlendirme olanağı vermekte; filmin anlatım gücünün geliştirilmesini sağlamaktadır” (Mükerrem, 2012: 29). Kurgu sayesinde uzam etkisi oluşturulabilir. Paralel kurgu ve devamlılık kurgusu ile gerçekmiş görünümü, tutarlılık, uzam ve zaman birliği kurulmaya

⁵⁰ Diegesis; bir öyküyü anlatıcı aracılığıyla anlatmak.

çalışılırken farklı uzamdaki aksiyonlar bütünleştirilerek izleyicinin zihni ile olaylar arasında bağlantı kurulması amaçlanır. “Griffith paralel kurgu ile iki farklı coğrafyadaki bağımsız hareketlerin çekimlerini birleştirerek eşzamanlılık etkisini sağlamıştır” (Bazin, 2011: 33). Filmde hareket, görüntü ve ses gibi öğelerle istenen illüzyon ya da akış yaratılmaya çalışılır. Bu yöntemlerin de amacı izleyicinin filmle özdeşleşmesini ve sonuçta katharsis yaşamasını sağlamaktır.

Yönetmen filmin özgünlüğünü ve anlatının dramatik anlamda ilerlemesini sağlamak için klasik anlatıdaki esas öyküyü farklı biçimlerde işleyebileceği senaryo taslağını şu şekilde sıralar;

- ✓ Öykünün yeri ve zamanı
- ✓ Kimin öyküsü olduğu
- ✓ Öyküyü başlatan çatışma
- ✓ Olaylar dizisindeki önemli gelişmelerin kısa bir şekilde açıklanması
- ✓ Doruk nokta ve çözüm bilgilerine yer verilmektedir” (Miller W. , 2016: 41).

Bu yapıda; serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamaları yer alır. Serim aşaması karakterleri ve olayın geçtiği ortamı tanıtan, öykü boyunca da sürebilen bir bilgilendirme aşamasıdır. Bu aşamayı karakterlerin kim olduğu, arzu ögesinin açığa çıktığı ve öykünün başlamasını sağlayan çatışma aşaması izler. “Ancak arzu eden kişinin arzusunu gerçekleştirmesi için sınırlı bir süresi olmalıdır. Karakter arzusunu gerçekleştiremediği takdirde felaket seviyesinde bir zarara uğramalıdır. Karakterin hedefe ulaşma dürtüsü kuvvetli ve hedefe ulaşılması güç olmalıdır. Böylece çatışma büyüyecektir” (Foss, 2016: 175).

Kurulan bu anlatı yapısı içinde inandırıcı bir çatışma oluşturmak izleyicinin merakını cezbetmeye yardımcı olur. Oluşan bu merak ilkesi, karakterlerin eylemsel devamlılıklarını sağlar. İzleyici birazdan yaşanması muhtemel olayı tahmin etmek ya da bununla ilgili zihninde bir soru oluşturmaktan hoşlanır. Çatışma aşaması merak ilkesinin en öncelikli geliştiği yerdir.

İyi kurulu bir yapıda nihai noktada izleyenin kafasında bir soru işaretine yer bırakmayacak şekilde çatışmanın çözüme ulaşması gerekir. “Dramanın araçlarının çerçeveye yerleştirilmesine, cisimlere, tavırlara, kişisel niteliklere vb. dramatik önem vermeye ya da kazandırmaya düğümleme denilmektedir. Daha sonra bu düğümler doruk

noktasında çözülecektir” (Foss, 2016: 180). Klasik anlatı sinemasında anlam oluşturma çabasında yönetmenin yeri oldukça fazladır. Sinematografik anlatının izleyicinin ilgisini çekmesi ve izlemesini sağlamak için anlamlı olması gereklidir. “Anlam kültürel kodlardan, metinsel dizgelerden ve çıkarsamalardan oluşmaktadır. Kaynağı, sinemanın dil yapısıdır. Yönetmenler anlatılarını izleyiciye ulaştırmak için sinema dili bağlamında gelenekten yararlınsalar da geleneği aşabilir ve değişik anlatımlar oluşturabilirler” (Büker, 2011: 122).

2.1.5.1. Sanat Filmi ile Klasik Anlatı (Ticari Film) Arasında ki Farklar;

Sanat sineması Hollywood tarafından üretilen biçim kalıplarının karşısında bir tavır üzerinden konumlanır. Klasik anlatının aksine neden sonuç ilişkileri karmaşıktır. Özellikle izleyici ile karakter arasındaki özdeşlik duygusu kırılır. Sanat filmlerinde stüdyodan daha ziyade gerçek mekânlar tercih edilir. Filmlerin temel konularını mekânsal ya da kişilik değişikliklerine sebep olan ruhsal, duygusal yolculuklar, yabancılaşma gibi konular oluştururken, ana karakterin kahramanlaşmasına gerek yoktur. Oysa ticari sinemada “film anlatısı iyi örgütlenmiş neden-sonuç ilişkileri çerçevesinde akar, ana karakter çoğunlukla her türlü zorlu engeli aşan bir kahramana dönüşür ve seyircinin bu kahramanla kendini bir hissetmesi sağlanarak organik bir bütünlük oluşturulur” (Değirmen, 2023).

- ✓ Ticari sinemada filmler çabuk tüketilirken sanat filmleri izleyeni her defasında farklı duygu ve düşünceye götürebilir,
- ✓ Ticari filmlerde karşıt bir tavır vardır.
- ✓ Sanat filmlerinde imgeler her zaman gerçek anlamlarıyla kullanılmayabilir. Metaforlara sıklıkla yer verilir,
- ✓ Sanat filmleri çoğunlukla yönetmenlerinin imzalarını taşıyabilir.
- ✓ Amerikan sinemasının yani ticari sinemanın konularını daha çok western, komedi, bilim-kurgu, melodram, müzikal, kara film gibi tarzlar oluşturur.
- ✓ Tür/sanat sineması olarak adlandırılan Avrupa sinemasında ise konuları daha çok akım sineması olarak adlandırılmasına sebep olan gerçeküstücülük, dışavurumculuk, yeni gerçekçilik, yeni dalga, sosyalist gerçekçilik, sinema-

gerçek, kurgu kuramı, manevi duyarlılık gibi kuram ve kavramlara dayandırılabilir.

Yapılan bu sınıflandırmaların zaman zaman her iki sinemada ortak ve iç içe geçmiş olarak görülmesi mümkündür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BATI ARGÜMANLARI İLE DOĞU'YU TANIMLAMAK; ORYANTALİZM

“Garp ne kadar belli bir yer değilse, Şark da o kadar belli bir yer değildir” (Said, 2017: 14).

Edward Said tarafından söylenen bu cümle aslında anlatılacak olan her şeyi sözün başında özetliyor. Doğu-Batı ayrımı yalnızca coğrafi değil yüzyıllardır var olan ideolojik, sosyolojik ve siyasi bir ayrımın da tanımıdır. Oryantalizm sadece bir kavram değil birbiri üzerinden diğerini tanımlayan, ötekinin kurgulandığı ve biz söyleminin diğerinin karşısına kuvvetle çıktığı bir düşünce sistemini de temsil eder. Said’in hayatı aslında oryantalist bakış ve yaklaşımın kendisidir. “Avrupalı olmayan bir Öteki olduğumu bilecek şekilde de yetiştirildim. “Biz’i Onlar’dan ayıran hat dilsel, kültürel, ırksal ve etnik bir hattı. Anglikan Kilisesi içinde doğmuş, vaftiz edilmiş ve cemaate kabul edilmiş olmam işimi kolaylaştırmadı” (Said , 2006: 17). Batının hegemonik bakışı Doğuyu kendi sınırları içinde kalmaya zorlamış, homojen kültür geçişlerine engel olmuştur.

Oryantalizm, gidilip görülmeyen, birçok alanı karanlık kalan ya da uzaktan yorumlanan Doğu’nun egzotik yapısı ile hümanist Batının serbest duruşu arasında ötekileştirilen bir coğrafyanın tanımlanmasıdır. “Doğu Batı ikilisinin kökenlerinde, kurmaca ve gerçek sınımsız birbirine geçmiştir. Ve zamanla hayali olanla gerçek olanın payını ayırmak zorlaştıkça efsanenin kapladığı alan genişlemiştir” (Hentch , 1996: 18).

3.1. ORYANTALİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Oryantalizm/şarkiyatçılık, Türkçe sözlükte Doğu bilimi anlamına gelmektedir (TDK, 1998: 1702). Kelime olarak biraz daha irdelendiğinde oryantal kelimesinin “Doğu’ya ait, Doğu’yu hatırlatan, Doğu işi, şarkî ve Doğu tarzı raks (Doğan, 1994: 1017)” anlamlarını içerdiği görülür. Filolojik olarak Doğu ve Batı kelimelerinin kökenine bakıldığında ise “Asya, Asur dilinde “Doğu ülkesi” anlamına gelir. Asya ve Avrupa kelimeleri, Babil şehrinin her iki kısmını ifade eden asu (doğu) ve ereb (batı) sözlerinden türemiştir (Selen, 1941: 543). Bu ikili kullanım antik çağlarda Ege Denizi’nin iki yakasını ve Roma İmparatorluğunun, dünyanın merkezi sayılan Roma şehrinin doğu tarafı (oriens)

ve Batı tarafını (occiden) ayırmak için kullanıldı. “Roma İmparatorluğu devrinde Doğu, Batı’ya kıyasla “medeni ülke” manasında kullanılmaktaydı” (Bulut, 2017: 25).

Aslında yüzyıllar boyu süren Doğu Batı savaşı ya da karşıtlığı dini, politik, etnik ya da siyasi pek çok parametrenin etrafında devam etmiştir. Özellikle 1453 yılından sonra Türklerin Avrupa’nın kapılarını açmaları ve hem Türklük hem de İslami değerleri Hristiyan dünyasının merkezine getirmiş olmaları yüzlerce yıllık korku, merak, öfke ve hayranlık duygusunun ete kemiğe bürünmesine sebep olmuştur.

Ancak şarkiyat yani oryantalizmin temellerine inmek için çok daha eski zamanlara bakmak daha doğrudur. “Roma İmparatorluğunun V. yüzyıldaki pagan ‘barbarlar’ tarafından yıkılmasını ve yağmalanmasını müteakiben, daha önce kendini pax romana çerçevesinde tanımlayan Batı medeniyeti, bundan sonra Ortaçağla birlikte kendini Universitas Christiana ya da Christianitas çerçevesinde tanımlamıştır” (Soykut, 2002: 37). Kendini bu çerçevede tanımlayan Batı medeniyeti her zaman arzuladığı birliği oluşturma manasında da yol almıştır. “Bu Hristiyan evreni ya da birliğiyle özdeşleşme, Rönesans’ın dine alternatif hümanist yaklaşımlarında da yok olmamış, aksine birçok İtalyan hümanistin eserlerinde görüldüğü gibi Hristiyanlık ve Avrupa medeniyeti, uygarlık ve İslam medeniyeti de bu uygarlığın antitezi ve düşmanı olarak ortaya çıkarılmıştır”(s.37).

Tarihsel ve ideolojik gelişimine bakıldığında Ortaçağın sonuna kadar Avrupa’nın Doğu medeniyetinin gerisinde, ona bağlı bir varlık gösterdiği yadsınamaz bir gerçektir. Reform ve Rönesans ile yaptığı atılım Avrupalılık fikrinin ortaya çıkmasına ve Aydınlanmanın fikir, sanat, bilim ve ideoloji alanlarında hızla kendini göstermesine sebep olmuştur. Bu etkilenim sayesinde ünlü düşünür ve felsefeciler bugünkü Avrupalılık idealini ve fikriyatını oluşturmuş ve bu sayede yüzyıllarca izini takip ettikleri Doğu medeniyetinin önüne geçmeyi başarmışlardır. Bu durum fikri olarak ortaya attıkları Avrupalılık düşüncesini günden güne beslemiş ve Doğu’nun kapalı, muhafazakâr yapısını bir karşıtlık, gerilik ya da medeniyetsizlik olarak görmelerine sebep olmuştur.

“Orientalisme” terimi, İngiltere’de 1779’da, Fransa’da 1799’da ortaya çıkmış olmasına rağmen Dictionnaire de l’Academie Française’de 1838’de yer alır. Doğu ve Batı kavramlarını birbirleri üzerinden tanımlamak meselesi aslında 1978 yılından sonra Edward Said’in çalışması ile daha çok kuramsal olarak literatüre giren “Oryantalizm”

kavramı ile ifade edilir. Kavramı sistematikleştirerek “Batı’nın mevcut siyasi, ekonomik ve kültürel tahakkümünün gerisinde çok daha köklü ve karmaşık bir mekanizmanın işlediğini fark etmiş, bu mekanizmanın alabildiğine uzun bir zaman diliminde izini sürerek onun yapısını, içeriğini, düzenini ve sonuçlarını etkili bir üslupla gözler önüne sermiş” (Yıldız A. , 2007: 9) olan kişi Edward Said’dır. Edward Said oryantalizmi “bir ulusal kaybın ve ulusal parçalanmanın tarihi” (Said E. , 1978: 337) olarak tanımlamıştır. Ona göre ”Batı’nın Doğu hakkındaki bilgisi oryantalizmden bağımsız bir şekilde düşünülemez” (Takış, 2002: 7) olmasının yanı sıra aslında “muhayyel düzeyde kurgulanan, yönlendirilen ve temsil edilen bir coğrafyanın gerçeğin kendisiyle örtüşemeyeceği” (s.7) kanısını dillendirmiştir. Said’den önce konu “Marksist çerçevede biçimlenmişken ve evrenselci bir eleştiri getirirken, Said, materyalist analizden kaçınarak, edebi eleştirel metodolojiyi uygulamaya ve Doğu diye adlandırılan kategoriye özel bir analiz sunmaya çalışmıştır” (Halliday, 2007: 83).

Doğu’nun var olan gerçekliğinin Batı’da gittikçe egzotik bir hikâyeye dönüşmesi onun gerçekliğinden uzaklaşmasına ve kurgusal bir yaratı evreninin masalsı ya da yabancı bir unsuruna dönüşmesine sebep olmuştur. “Silver de Sacy’nin ‘Kaybedilmiş olanı elde etme’ kuralına göre, Doğu önce metinlerde keşfedilmiş, sonra tasarlanmış ve en son aşamada ise politik ve iktisadi bir malzeme yığını olarak tüketilmiştir” (s. 8).

Oryantalizm köken olarak çok eski yüzyıllara gitse de mantığı açısından modern dünyada yaşamaya ve felsefesini yaşatmaya devam etmektedir. Oryantalizmin özne/nesne ikilemi günümüz Batı kültürünün üstünlüğü fikri olarak yaşamaktadır. Güçlü olan Batı’nın ve yönlendirilen Doğu’nun isimleri değişmiş olsa da mantığı aynıdır. Gücü elinde tutan yani hegemonik olan taraf değişmediği için onun tarafından yönlendirilen, şekillendirilen ve etkilenen Doğu hep aynı kalmıştır. Günümüzde Batıdan gelen ve Batılı olanın daha iyi, daha kaliteli ya da daha dayanıklı olduğu fikri modernitenin Batılı olduğu görüşü ile bütünleşerek yine oryantalist bir zorlama ile Doğu’nun bu vasıfların zıttına, daha azına ya da daha eksikliğine sahip olduğu görüşü yaygındır.

20. Yüzyılın değişen dünya yapısı kimi imajları yumuşatsa da yine de var olan klişeleri ortadan kaldırmaya yetmedi. Günümüzde bu yaklaşımın sona erdiğini söylemek pek mümkün olmamakla beraber bu olumsuz imajın en azından literatür anlamında ortadan kaldırılmasına yönelik bir adım atılmıştır. “1973 yılında Paris’te düzenlenen 29.

Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde yapılan oylamada oryantalizm teriminin artık kullanılmaması ve Kongre'nin adının da "Kuzey Afrika ve Asya Konulu Uluslararası Beşeri Bilimler Kongresi" olarak değiştirilmesi uygun görülmüştür" (Lewis, 2007: 218).

Doğu sanatı gizemli bir yapıya sahipti. Ortalama bir Avrupalı için gidilip görülmesi mümkün olmayan bir coğrafyanın oryantalist sanatçıların tahayyül güçleri ile sanat eserine dönüştürdükleri zengin temalar merak ve hayranlık uyandırıyor. 19.yüzyıl itibari ile durum biraz değişti. Dönemin sanatçıları Doğuya yapılan seyahatlere katıldıkça bir nebze de olsa hayal ürünü ya da önyargı sonucu ortaya çıkan eserler değişime uğramaya başladı.

Oryantalizm kavramı hem filolojik hem de antropolojik açıdan birçok evreden geçmiş olmasına rağmen hala gizemli yapısını korumaktadır. "Oryantalizm, 19. yüzyıla kadar Doğu'yu tasvir ederken eski metotlarını kullanmaktaydı. 19. yüzyıl ve sonrasında ideolojik yayılımı ivmelendiren fotoğraf-sinema gibi yeni mecraların ortaya çıkması ise oryantalizmin ideolojik yayılımı açısından yeni bir aşama olarak değerlendirilebilir" (Çözel, 2019: 2). Oryantalizm kavramının başlangıcı kesin olarak bilinmemekle birlikte resmi olarak varlığını göstermesi "1312 yılında Viyana Konsülü'nün toplanmasıyla birlikte Batı üniversitelerinin birkaçında Arap Dili kürsüsünün kurulmasına yönelik bir kararın alınmasıyla başladığına işaret etmektedir" (İlhan & Tanyeri Mazacı, 2022: 1769).

3.2. ORYANTALİZMİN FİKRİ TEMELLERİ VE TÜRK – İSLAM KAVRAMLARINA BAKIŞI

Batının Doğu ile ilişkilendirerek kurduğu imgeler siyasi rejim, sosyal hayat, dini inanış, cinsellik, kadın gibi kalıplar üzerinden ifade bulmaktadır. Birçok metin yaşadığı yerden bile ayrılmayan, tek kelime Türkçe ya da Arapça bilmeyen kişilerin taraflı, hayal gücüne dayanan ya da ikincil kaynaklardan edindiği izlenimler üzerine kuruludur. Bunun haricinde ise seyyahlar, diplomatlar, hacılar, savaş esirleri gibi Doğu coğrafyasında bulunmuş kişilerin gözlemleri ile oluşturulan kavramlarla tanımlanan bir Türklük ve İslamiyet olgusu vardır. Batı tarafından Türkler olarak tanımlanan Osmanlı toplumu için "Türklük" sıfatı ırksal değil dini bir kullanımdır.

Türk kelimesinin çağrıştırdığı olumsuz anlamlar birçok Avrupa ülkesinin sözlüklerinde bulunmaktadır. “Örneğin Alman Önyargılar Sözlüğünde “Türk” kelimesi “öngörülemez”, “kötülükle tehdit eden”, “ilkel”, “sahtekâr”, “öfkeli”, “canî”, “pis kokulu” vb. sıfatlarla nitelendirilirken Fransız Larousse du e Siecle sözlüğünde “acımasız”, “sert”, “kötü” gibi ifadelerin karşılığı olarak kullanıldığı görülmektedir” (Akşin, 2004: 26-27). Yunancada kullanılan “tourkopaidevo” sözcüğü “Türk işkencesi” demek olurken “Türk’ün bastığı yerde ot bitmez” deyimini Avrupa dillerinde yerleşik bir ifadedir. Avrupa’da okutulan tarih ders kitaplarında Türk imgesi hayli ürkütücü bir şekilde tasvir edilmiştir.

Olumsuz söylemler sadece yazılı metinlerde yer bulmaz. Avrupa gündelik hayatının her yerinde bu tarz ifadeler, sembol ve nesneler bulunmaktadır. Birçok tabloda katil, cellat, tecavüzcü olarak Türkler kullanılmıştır. Korkunç Türk tasvirleri kiliselerde, anıt mezarlarda, şövalyelerin silah eğitimi yaptıkları çalışma alanlarındaki eğitim mankenlerinde kullanılmıştır. “Türk imajının güç, vahşet, erotizm ve egzotizm gibi kavramlar ekseninde gelişmesinde ve kökleşmesinde seyahatnamelerin yanı sıra Avrupa coğrafyasında üretilen kilise kitapçıkları, şiirler, romanlar, kronikler, novellalar, oyunlar ve operaların önemli katkıları bulunmaktadır. Pejoratif Türk imajı, bu ölümsüz kaynaklardan aldığı güçle Avrupa coğrafyasından Yeni Dünya’ya (Amerika) yayılmıştır” (Kumrular, 2005:7-8). Ayrıca Türklerin barbar, acımasız ve tecavüz eden vahşiler olduğuna dair birçok gravür ve resimde mevcuttur. Kitaplar, mektuplar, hatıratlar, seyahatnameler de Batının Türklere olumsuz bakışını yerleşik bir kanaate dönüştürmek konusunda çok gayretli çalışmalardır. Türk temalı opera eserleri Avrupa sahnelerinde birçok dönem sahnelenmiştir. Bu oyunlarda kullanılan Türk tipleri küçümseme ve yergi içermektedir. Shakespeare’in Othello, V. Henry ve Kral Lear gibi birçok eserlerinde kullandığı kimi replikler bu tarz bir yergi niteliği taşır. “Yalan söylüyorsam Türk olayım”, “Onları hadım etsin diye Türk’e yolladım”, “Neden barbar Türkler gibi kavga ediyorsunuz?”, “Metreslerimin sayısı Türklerinkini aştı” tarzı ifadeler Batının Türklere yönelik kullandığı genellemeleri içerir. Tiyatro da Hristiyan-Türk mücadelesi ana çatışma unsuru olmuştur. Oyunlardaki Türk tipi, şiddet kullanan zorba, dalavereci, şehvet düşkün ve aşırı kıskanç şekilde tasvir edilip sahnelenmiştir.

Avrupa'nın İslam medeniyetine öteki olarak bakmasını “vatandaşlığı yapan zeminin kan ve toprak değil, inanç olduğu “ümme” kavramının, Avrupa dillerinde karşılığı yoktur” (Meriç, 2015: 173) şeklinde açıklayan Cemil Meriç'in bu yargısından sonra tarihsel süreçte aramakta fayda vardır. “7. yüzyıldan itibaren bir dünya dini ve dünya gücü olarak ortaya çıkan İslam medeniyetinin evrensellik iddiası ve Ortadoğu'dan Pirene dağlarına kadar yüzyıl gibi kısa bir zamanda ilerleyen İslam ordularının daha önce Chistianitas'a ait olan Kuzey Afrika ve İberya'daki askeri ve siyasi mevcudiyeti ” (s. 37) bu nazara sebep olmuştur. Ünlü seyyah Marko Polo 1260'larda yaptığı Konstantiniye, Anadolu ve Ermenistan gezilerini de kapsayan seyahatnamesinde (2019) Türkleri; Hz. Muhammed'e (SAV) tapan, kaba dilleri olan basit insanlar olarak tarif etmiş, onları dağlarda yaşayan, hayvancılıkla uğraşan, değerli atları olan bir halk olarak anlatmıştır. Oryantalizmin din konusundaki tutumu İslamiyet'e karşı hep savunmacı ve hakaretvaridir. Çünkü Türk ve İslam kavramlarının birbirine girift yapısı Batı nazariyatı açısından aynı anlamları taşıyordu. “Osmanlı Millet Teşkilatı Etnik (kavmi) ve lisan aidiyetinden ziyade, din ve mezhep aidiyeti merkeze alınarak şekillenmiştir” (Türkler Ansiklopedisi, 2002b). Batı edebiyatının en önemli eserlerinden biri olan İlahi Komedi adlı kitabının Cehennem adlı bölümünde Dante, Cehennemin en alt ve korkutucu bölümlerinden birine Hz. Muhammed (SAV) ve Hz. Ali'yi koymuştur.

7. ve 8. yüzyıl Orta Çağ Avrupa'sında, Doğu artık İslam ile anılıyordu. Bu durum zaten var olan Doğu-Batı karşıtlığını bir de din odaklı bir duruma getirdi. Başlangıçta Batı tarafından çok önemsenmeyen İslam, gün geçtikçe bir tehdit halini aldı. Orta Çağ'da İslam'ın ortaya çıkışı ve yaygınlaşması ile birlikte Doğu-Batı arasındaki ilişkiler, iki farklı din arasındaki çatışma biçimine dönüşmüştür. İslam ile birlikte anılan Doğu'nun, İslam'ın yaygınlaşmasıyla birlikte güç kazanması, Batı dünyası için ciddi bir tehdit olarak algılanmıştır. “10. yüzyıla kadar süren bu fetihler, başlangıçta, Batılılar tarafından önceki dönemlerde yaşadıkları türden barbar akımlarına benzetilmiş fakat meselenin bu kadar basit olmadığı anlaşılınca bu durum İslam'ın “düşman” olarak algılanmasında temel belirleyici unsur olmuştur (Bulut, 2017: 31). 11. ve 13. yüzyıllar arasında Doğu'nun zenginlikleri emperyalist ve sömürgeci Batının ilgisini daha da çekti. Üstelik hegemonik bir tahakküm merkezi olarak eril bir bakışa sahip Batının dişil-feminen sıfatlarla tanımladığı Doğuya karşı yaklaşımı da bu yönde oldu.

Avrupa’da Türklerin varlığı büyük korku ve endişe yaratıyordu. Yaşanan mezhep savaşları (1531) ile Katolik ve Protestanlık karşı karşıya gelmişti. M. Luther’in Osmanlıları şeytanın hizmetkârı olarak isimlendirmesi, Almanya’da Türk vergisinin çıkartılması, Türk tehdidi diye içeriklendirilen korku kitaplarının yazılması, Osmanlının ortadan kaldırılması gereğini vurgulayan bir korku kültürünün yayılmasına sebep oldu. Osmanlının Viyana kapılarına dayanışı hem Avrupalıları panikletmiş hem de Osmanlıyı kendi sınırları içinde tanımak için Doğuya seyyahların gelmesine sebep olmuştur. Bu dönemde birleşik Avrupa hayali mezhep çatışmaları sebebiyle içinden çıkılmaz bir hal almıştı. Oysa Osmanlıyı tetkik eden seyyahlar Türkleri yenmenin yollarını arıyorlardı. Bunun için Türkleri Hristiyanlaştırmak ideali mümkün değildi. Yapılacak tek şeyin bu ayrılıklara son verip kendi aralarında bir birlik oluşturmalarıydı. Bu seyyahların bir kısmı açık olarak bir kısmı farklı kimliklerle Anadolu ve İstanbul’a gelmişler, seyahatnamelerinde Türkler, Osmanlı İmparatorluğu ve İslam’la ilgili bilgiler vermişlerdir. Ancak “hatıratın satır aralarında küçümseme, aşağılama, hiciv ve alay hiç eksik edilmemiştir. Örneğin Türklerin ‘zalim’ ve ‘gaddar’lığına ait yergi unsurları yer almıştır. Bunun arka planında öç alma ve intikam duygularına dayalı ruh halini yakalamak mümkündür” (Çaycı, 2015: 218). Bu yergilerin temelinde seyyahların çokça kullandıkları ‘biz’ ve ‘öteki’ kavramı yatmaktadır. Yapılan her tanımlama, tasvir ya da anlatıda kendi coğrafyalarına özgü bir kavram üzerinden Doğu’nun tahlil edilmesi bunun en güzel örneğidir.

16. yüzyılda yaygınlık kazanan matbaada Osmanlılar ile ilgili çok sayıda kitap, afiş, broşür basılmış bu sayede oluşturulan Osmanlı imajı Avrupa’nın en ücra yerlerinde bile yayılmıştır. 1529 yılında Alman G. B. Agricola “Türklere Karşı Savaşın Gerekliliği” eseri ile Türkler aleyhine bir kamuoyu yaratmayı başarmıştır. Batılı metinlerde Osmanlı ile ilgili tanımlamalar hakaret ve küçümseme içerir. İmansız, bilim ve edebiyattan anlamayan, kanunsuz, kibirli, barbar, şehvet düşkün, sapkın, hayvani, acımasız, katil ve köpek gibi sıfatlar sıklıkla kullanılmıştır. “İspanyol vakanüvis V. Roca’nın, XVI. yüzyılda kaleme aldığı satırlarda ise Osmanlılar “hayatın ahenginden ve düzenden anlamayan, mağaralarına kapanarak orada hayvanlar gibi yaşayan, avcı-toplayıcı vahşiler olarak ya avlanarak ya da ağaçlardaki meyveleri toplayarak beslenen ilkel bir toplum” olarak tasvir edilmektedir” (Karaaslan, 2021: 221).

16. yüzyılla beraber Avrupa çeşitli kimliklerle anılmaya başlandı. Bu kimlikler de içinde birbirinin zıttını barındırıyordu. Hristiyan olmayana karşı Hristiyan Avrupa, liberal ve uygar karşısında despotluk ve geri kalmışlık bulunmaktaydı. Bu durumda Avrupa kendi zıttına karşı birlik olmak yolunda bilincini uyandırmaya başladı. Bir sonraki yüzyıl Osmanlı Avrupa karşılaştırması sadece din üzerinden değil siyasal ve toplumsal yaşamdaki farklılıklar dâhilinde de gün yüzüne çıkmıştı. Devam eden süreçte Avrupa kendi dışında kalan herkes üzerinde üstün bir tavır takınmaya başladı. Böylece Avrupalı ve Avrupalı olmayan kavramları net olarak su yüzüne çıktı.

Aydınlanma fikri aklın ve bireyin özgürleşmesine imkân tanırken aynı zamanda teknolojik üstünlük sağlayarak Avrupa'nın Doğuyu sömürgeleştirmesine yol açmıştır. Birçok açıdan Doğu'dan üstün bir konuma gelen Batı, kendi yaşam tarzına göre bir dünya oluşturup, kurgulamış ve kendi düşünce sistemi çerçevesinde Doğu'yu temsil etme hakkını kendinde görmüştür. “Bu gelişme, Avrupa felsefesinde “Doğu yazgıcılığı”, ”Muhammedanizm” ve “Avrupalı akıl üstündür” sözleriyle özetlenebilecek bir anlayışa ve sömürgeciliğin meşrulaştırma girişiminin bir türevi olan “oryantalizm” kavramında açık biçimde gözlemlenebilir” (Kula O. , 2010: 19). Avrupa düşüncesi ve birliği adına bu bütünleşmeye kümülatif açıdan katkı sağlayan birçok düşünce adamı olduğu görülür.

Avrupalı düşünürler yüzyıllar boyu Doğu medeniyetlerini, oryantalist bir perspektiften değerlendirerek onları hem bir gizem hem de küçümseme çerçevesinden tanımlamışlardır. Oysa Batı'nın kullandığı mitolojik, dinsel ve özellikle sanatsal birçok kaynağın 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan gelişmelerin de etkisiyle çekiciliğini kaybetmeye başlaması Doğu'yu cazip ve gizemli kılmaya başladı. Batılı sanatçılar için kısıtlanmış çalışma alanlarına yeni kapılar açmış, hayal ile gerçek arasında sınırsız bir yorum imkânı sağlamıştır. “Doğu; sanatı, kültürü, yaşam biçimi, mistik atmosferi, coğrafyası ve farklı zenginlikleri ile romantik Batılı ressamalara geniş bir konu alanı oluşturmuştur” (Said W., 1995: 87). Bir anlamda çoğu zaman uzaktan yorumladıkları ve kendilerinin meydana getirdikleri yeni bir rakibi ortaya çıkartmış oldular.

Özellikle Rönesans İtalya'sı birçok alanda Türklerle ilgili eserlere sahiptir. Diğer Avrupalı devletlerin de yorumladığı bu eserler 15.yüzyılın 2. yarısında çıkan yangınlarda yok olmuştur. Hollanda'da İslam ve Türk kavramları daha ılımlı yayılmıştır. Endülüs Emevilerinin ve Osmanlı ilerleyiş hattında bulunmayan Hollanda da İslam bir tehdit

oluşturmamıştır. Ancak bu demek değildir ki bir Avrupa ülkesi olan Hollanda genel olarak diğer ülkelerin Türkler hakkındaki kanaatlarının çok uzağındadır. Bütünsellik içinde var olduğu coğrafyanın geçirgen sınırları Hollandalıların da Türklerin kötücül imajına ikna olduklarını gösterir.

3.3. AVRUPALI BİLİM VE FELSEFE İNSANLARININ ORYANTALİST GÖRÜŞLERİ

Batı felsefesi içinde Haçlı Seferlerini köken olarak alan Oryantalist yaklaşımın ilk kuramcısı Wilhelm Leibniz'dir. İslam dinini konu edinen ve Muhammed Yazgıcılığı olarak ifade ettiği, olayların önceden belirlenen ve değişmesi ya da değiştirilmesi mümkün olmadığı anlayışını temel alan yazgıcılıktan yola çıkan Leibniz Türklerin cesaret ve kararlılıklarının temelini bunun oluşturduğu görüşünü ileri sürmüştür. Bu görüşün içinde iyi kötü ayrımı yapamamanın, akla aykırı, yeni değer yargıları oluşturmaktan uzak, körü körüne bağlı olma durumu vardır. Leibniz'in görüşleri Batılı toplumların İslam ile ilgili önyargılarının yansımasıdır. Ayrıca Muhammed kaderciliğini İslam'dan ziyade direkt olarak Osmanlı üzerinden kurduğu da görülmektedir. "Leibniz'e göre Türk kaderciliği, Osmanlılar tarafından Tanrı'nın lütfu ve keremine duyulan güvenin bir ifadesi olarak gösterilmeye çalışılsa da gerçekte onun temelinde tembelliğe bağlı boş inançtan başka bir şey bulunmamaktadır" (Leibniz, 2009: 24-26; Kula, 2010: 11-19).

Montesquieu'da diğer birçok oryantalist gibi sadece seyahatnamelerden tanıdığı Osmanlı toplum hayatı ile ilgili kendince yorumlar yapmış "Doğu despotizmi" kavramını Osmanlı İmparatorluğu ile beraber anmıştır. Montesquieu, putperest bir yaklaşımla padişahına kayıtsız şartsız tapan bir tebaa çizerek bilimsel, düşünsel ve sanatsal üretimin bu nedenle yapılamadığını ileri sürmüştür.

Oryantalist Batılı yazarlar Türklük, Osmanlı ve İslamiyet ile ilgili negatif yorumlar yaparken Voltaire ve az sayıda Batılı düşünür ve yazar Batının Osmanlılar ve Fatih Sultan Mehmet hakkında meydana getirdiği ithamlara karşı çıkmıştır. Voltaire bu iddiaları alfabetik yalanlar ve gülünç masallar olarak nitelemiş, asılsız iddiaların kaynağı olarak da Batılı dinî otoriteleri göstermiştir. "Osmanlı sultanının yirmi ayrı dine mensup bir halkı barış ve sükûnet içinde idare etmesine karşın Osmanlıların Avrupa'daki ilerleyişini durduramayan Batılılar çareyi Osmanlılar aleyhine baştan ayağa yalanlarla dolu çok

sayıda kitap yazmakta bulmuş, sayısal olarak yeniçeri ordusundan fazlaca olan Avrupalı yazarların baştan ayağa yalanlara dolu yazılarına bütün bir Avrupa inanmıştır” (Voltaire, 2008: 16). Osmanlı hakkında alternatif okuma ve araştırmalar yapan Voltaire, diğer yazar ve düşünürlerden biraz farklı olarak “Törelere Üzerine Deneme (1756) adlı eserinde Montesquieu’nün diğer oryantalistler gibi kulaktan doğma bilgilerle ortaya attığı “Türk despotizmi” ifadesine karşı çıkmıştır. Voltaire, özellikle despotik lider konumundaki padişahı din kuralları, miras hukuku ve özel mülkiyetin sınırladığını ifade ederek bu boyuttaki bir imparatorluğun despotik kaidelerle yönetiminin mümkün olmayacağını belirtmiştir. “Osmanlı toplumunda birbirine zıt özellikler göze çarpmakta, buna göre Osmanlılar cesur, soyluluk taslamayan, hoşgörü sahibi, sözüne sadık, merhametli bir yapıya sahip olmalarına karşın gururlarına düşkün, açgözlü ve cana kıyıcı bir toplum görünümündedir” (Voltaire, 2008: 123-129) yorumunu yapmıştır. Voltaire Doğu yazgıcılığı ve Muhammedanizm kavramlarını geliştirerek Avrupa’ya özgü bir hale getirmiştir. Düşünün “Candide” adlı eserinde batılı bir filozof, Doğu felsefesini, inanç yapısını ve değerlerini, hatta günlük yaşamdan sosyal bakış açısına kadar birçok temayı yorumlamıştır. “Dervişin kişiliğinde, tam da Avrupa oryantalizminin öngördüğü gibi, “özgür ve özerk düşünme” yerine “tek ve mutlak güce itaat”, “sorgulamama” ve “susma” gibi özellikler betimlenmiştir” (Kula O. , 2010: 32). Ancak bu karşı duruşa rağmen Voltaire’de kitabında Türk misafirperverliğini anlatırken konuklarının sakallarına koku sürmesi için çağrılan kız karakteri ile aslında Doğu’nun egzotik kurgusunun Batının uzaktan resmetmesini kullanmıştır. Yazarın gerek örfi gerekse dini olarak yapılması mümkün olmayan bu ritüelle oluşturduğu hayali Doğu imgesi, Batının oryantalist bakışının hemen bütün yazarlarda varlığına bir örnektir.

Kant; Avrupalı akli üstün tutarak, Doğulu ve zencileri Avrupalılardan daha aşağıda gördüğü ırkçı yaklaşımına göre; Avrupalı devletlerin birleşerek bir dünya cumhuriyeti kurmaları gerektiğini savunur. Bu anlamda da Türkleri baskıcı bulurken genel olarak dinlere karşı mesafeli duruşunu İslamiyet’e karşı da sergiler. Kant “Öz Eleştirel Yazılar” (1983) adlı eserinin “İnsandaki Ulu ve Güzelin Özelliklerine İlişkin” başlığında dünya ırklarına yönelik ayrıştırmaları yaparken Doğuluların ahlaksal güzele değer vermediklerini belirtir. Harem kavramını haram kavramı gibi kullanır. Doğulu kadın ise Kant’a göre “her zaman tutukevindedir”. Kant Doğulu bakışını oluştururken Türklerden

sadece “Antropoloji, Tarih Felsefesi, Siyaset ve Eğitim Bilimi Üzerine Yazılar “ (1983) yapıtında bir ara başlıkta ölçölülük kavramı dâhilinde bahseder.

Kant’ın öteki üzerinden tanımladığı kavramın detayına bakıldığında Avrupa’nın Doğu’yu kendi üzerinden tanımlamasının bir örneğini görmek mümkündür. Kant halkların uzun bir tarihsel süreç sonucu kendine has bir duyumsama ve algılama tarzı oluşturmalarını Türkler üzerinden açıklar. “Türkler; Hristiyan Avrupa’ya Frengistan derler ve ulusal yapılarını tanımlamak için özyapısal noksanlarını ölçüt alarak, toplulukları öbeleştirirler ” (1983). Bu tanımlama değerlendirildiğinde öncelikle bir kişi ya da bir halkın kendini başkası üzerinden tanımlaması görülür. Biz ve diğeri-öteki ya da öz ve yabancı gibi tanımlamalarda yetersiz olanın kendini daha üstün olan üzerinden anlamlandırması söz konusudur. Burada bahsi geçen Türklerde kendilerini tanımlamak için bir başkasının varlığına mecburlardır. Bunun yanı sıra;

“Avrupalı Türkiye ya da daha sonraları Marx ve Engels tarafından kullanıldığı biçimiyle Avrupa Türkiye’si kavramı ile Osmanlı İmparatorluğunun Balkanlardaki egemenlik alanını nitelendiren Kant, Türklerin öbür ulusal toplulukları özyapısal noksanlarına göre öbeleştirmekle, Avrupalı halklar gibi davrandığını ve Avrupalı halklar dışında hiçbir halkın böyle bir tutum sergileyemeyeceğini öne sürer” (Kula O. , 2010: 64).

Kant ayrıca Antik Yunan düşüncesinden çıkıp Ortaçağ boyunca kemikleşerek yayılmış oryantalist bir bakış açısıyla Türkleri sadece akli olarak eksik değil beden de çirkin bulur. Bunların yanı sıra Kant’ın din ile ilgili yorumu da ilginçtir. “Etik ve Din Felsefesine İlişkin Yazılar ” adlı çalışmasında dinin Tanrı hizmeti düzeyinden ziyade insanlara karşı ahlaklı davranışın bu eylemin özü olduğunu savunur. Adı geçen yazıda Müslümanların cennet anlayışlarının huriler ve bedeni zevkler üzerinde şekillendiğini “Müslümanlar şehvetlilik ve cinsellikle dolu cennet betimlemelerine düşünsel bir anlam yüklemeyi çok iyi bilirler” sözleriyle ifade eder. Ayrıca ona göre İslam şarabı yasaklamış olmasına karşın afyonu kabul ederek yanlış bir seçim yapmıştır.

Avrupa fikriyatını şekillendiren düşünürlerin yıllar içinde meydana getirdiği Türk ve İslam anlayışı Avrupa’nın günümüzdeki Türk-İslam kavramına bakışını da ifade etmesi açısından önemlidir. Bu düşüncenin önemli isimlerinden Herder, Türklerin “yüzyıllardan beri Avrupa’da bulunmalarına karşın, Asyalı barbarlar olarak kaldıklarını” (Herder J. , 2020: 598), Avrupa’ya ait olmadıklarını söyler ve Osmanlı Devletini demokratik despotizm olarak isimlendirir. “İnsanlığın Oluşum Tarihinin Felsefesi” adlı

eserinde “Doğu, en hoyrat despotizmin hâkim olduğu yerdir” (1982: 9) der. Herder’in bu kabulü onun oryantalist yaklaşımla Doğu’nun bütünü kapsayan anlayışının özünde Osmanlı/Türk idaresini çağırıştırır.

Herder için önemli kavramların başında Avrupa Cumhuriyeti düşüncesi gelir. “Avrupalı olarak nitelendirdiği topluluklara özel bir yükümlülük yükleyen Herder, Avrupa’ya yabancı halklar diye nitelendirdiği halklar arasında Bulgarların dışında, Türkleri anar” (Kula O. , 2010: 97) ve 300 yıl Avrupa’da yaşayan Türklerin Avrupa’ya uyum sağlayamadığını, Avrupa’daki hâkimiyetleri ile sanattan felsefeye kadar birçok gelişimin önünü kestiklerini de sözü geçen eserinde iddia eder.

Avrupa merkezci anlayışın başlangıcı sayılan Hegel’in konu ile ilgili görüşlerini “köle-efendi diyalektiği” diye bilinen metnindeki kimlik kavramının oluşum aşamasında “Özbilinç, bir başka Özbilinç için var olduğu ölçüde, ondan dolayı kendinde ve kendisi için var olur; yani o ancak kabul edilmiş-varlık olarak vardır” (Hegel’den akt. Bulut, 2002:23) cümlesi oluşturur. Hegel bir insanın varlığını başka bir insanın var olmasına bağladığı gibi toplumlarında varlığını bir başka toplumun varlığına bağlar. Hegel, günümüz bakış açısını da anlatabilen savında “tin/düşün Doğu’dan doğar; ama Doğu’da dizgeleştirilemez; çünkü Doğu’da istenç ve bilinç özgür değildir. Öz bilinç ancak Batı’da özgürleşir. Doğu’da ışık dışı, Batı’da içi aydınlatır. Doğulular insanın insan olduğu için özgür olduğunu bilemezler. Bu nedenle, Doğu’ya özgü şeyler felsefeden silinip atılmalıdır” (Kula O. , 2010: 21) şeklinde ifade ettiği bakış açısıyla ve “İslam fanatizminin ilkesi terördür”(s.21) yaklaşımı ile kemikleşen bir Doğu –Batı ayrımının da öncülüğünü yapmıştır. Hegel, “buluntu bir akla sahip” olarak nitelediği Türklerden bahsederken dünyaya bir korku unsuru olarak nam salan Balkan Hıristiyanlarından devşirilen Yeniçerilere değinir. Özellikle Yunan topluluklarından alınan güzel ve güçlü gençlerin İslam kaideleri çevresinde eğitilmesini, bütün aile bağlarından yoksun oluşları itibarı ile keşişlere benzetir. Yeniçerilerin düşünce, bilim ve teknikten uzak kaba kuvvetle fetih yapan ve “dehşet saçan bir kalabalık” olarak Osmanlı’nın dayandığı güç olduğunu vurgularken hissiyatındaki aşağılama, hakir görme ve ötekileştirme durumu gün yüzüne çıkmaktadır. Tarihte Osmanlı’yı despot olarak adlandıran ilk millet Venediklilerdir.

Avrupa düşüncesi hep öteki olarak baktığı Doğuyu özellikle Hegel’in dünyada şekil bulan ilk siyasi rejimin Doğu despotizmi olarak tanımlamasının üzerine despotik

kavramlarla inşa ettiği görülür. Doğu ile Batının uygarlık yarışında, despotizm ya da monarşi bile olsa Doğu'nun siyasal yönetim ve düzene geçmesi Batıdan önce olmuştur. Bu olayda geriden gelen Batının öyle ya da böyle Doğu'nun bu adımını belli “ama” kalıpları ile aşağıya çekmesi söz konusudur. İşte bunlar Doğuya yönelik negatif kalıplarla kurulan temsil inşalarıdır. “Tunar’a göre oryantalizm, “enerjik, gerçekçi, nazik, rasyonel, demokratik, müreffeh ve gelişmiş Batılı” karakter ile “tembel, geri kalmış, şehvet düşkün, despot-zalim, gelişmemiş, durgun, öngörülemez Doğu” tip arasında güçlü bir zıtlık ilişkisi kurgulamaktadır” (Karaaslan, 2021: 45). Hegel öz bilinçten yoksun Doğunun bildiği tek özgürlük kavramının despota vergili bir hak olduğunu düşünür. “Böylesi bir özgürlük yalnızca vahşilik, keyfîlik, tutkuların sıradanlığı, yumuşaklığı ya da sönüklüğünü ihtiva etmektedir. Dolayısıyla bu tek kişi sadece despottur fakat özgür bir birey değildir” (Kula, 2010: 113).

Avrupa'nın hemen yanı başında olan ve oryantalist dünyanın ilk basamağı olarak görülen Osmanlı/Türk despotizmi aynı zamanda Doğu despotizmini de temsil ediyordu. Machiavelli, “Prens” adlı eserinde Doğu ve Batı rejimlerini kıyaslarken, Batı rejimini Fransa Krallığı Doğu rejimini Osmanlı İmparatorluğu üzerinden analiz etmiştir. Bu çalışmada Fransa'yı yani Batıyı “aristokrat gelenekle yönetilen bir krallık” Osmanlı İmparatorluğu'nu “Büyük Türk'ün monarşik rejiminde herkesin efendisi olduğu bir derebeylik” olarak olumsuz, çağdışı bir konumda resmetmiştir. “Osmanlı'nın tarihsel geri kalmışlığı iddiasının oryantalist gerekçelerinin başında da Osmanlı toplumunun despotik bir anlayışla yönetilmesi tezi gelmektedir” (Kreiser, 1999: 95).

Marx da Osmanlı despotizminin ekonomik analizini Doğu-Batı karşıtlığı arka planında yaparken Asya Tipi Üretim Tarzı kavramını kullanır.⁵¹ ATÜT kavramının;

“oryantalist bilgi sisteminden türeyen, Batı toplumunun Doğu'dan üstün olduğunu kanıtlamanın ideolojik bir aracı olarak, özcü bir bakış açısıyla Doğu toplumlarının değişime kapalı oldukları iddiasını gündeme getiren, Osmanlı ve diğer Doğu toplumlarını despotluğa mahkûm ederken sömürgeciliği meşrulaştırmaya çalışan, kuramsal açıdan yetersiz, ampirik açıdan ise geçersiz olduğu kanıtlanmış, klasik oryantalist bilgi sisteminin bir argümanı olarak karşımıza çıktığı söylenebilir” (İslamoğlu-İnan, 1991: 18-24).

⁵¹ ATÜT; kapitalist ekonomiye geçiş yapamamış, geleneksel tarımsal üretime dayalı, toprak mülkiyetinin devlete ait olduğu, servet birikimine açık olmayan ilkel üretim tarzıdır.

Marx ve Engels zamanın terminolojisi açısından Osmanlı Devleti yerine Türkiye kavramını kullanmışlardır. Dönemleri içinde Avrupa-Türkiye ve Rusya üçgeninde çeşitli konularda aralarında mektuplaşan düşünürler Türklerle ilgili çokta olumlu bir tavır içinde olmamışlardır. “Engels, Türkleri “Avrupa’ya özgü ölçülerle ölçülemeyen değişik insanlar” olarak gördüğünü” (Kula O. , 2010: 426) Bracke’ye yazdığı (24 Nisan 1877) mektupta ifade eder. Oldukça katı bir oryantalist bakış açısına sahip satırlarla Engels (25 Ağustos 1877) mektubunda Marx’ın Türk Ordusuyla ilgili olarak “bir orduyu salt saldırıya değil, aynı zamanda özgür devinime yeteneklendirmek, barbarlar ve yarı barbarlar için olanaksız görünmektedir” der. Bu söyleminde Türklerin bunu becerecek akıl birikimi ve düzen anlayışından yoksun oldukları imasını da yapar.

Bu olumsuz tavrın ötesinde Marx’ın (4 Şubat 1878) Liebknecht ile mektuplaşmasında “Türkiye ve Avusturya’nın 1815’te yeniden yamalanarak oluşturulan eski Avrupa devlet düzeninin son kalesi olduğunu, bu kale çökerse, Avrupa devlet düzeninin de ”tümüyle çökeceğini” ifade etmesi görüşlerinde bir yumuşama olduğu izlenimi verir. Bu mektubun devamında “Avrupa’nın en cesur iki soyu Türkler ve Polonyalıların aşağılanmalarının öcünü Avrupa’dan alacaklarını” vurgular. Avrupalı düşünce adamlarının Osmanlı’ya yönelik ortaya koydukları olumsuz tavrı onların cehaletine hatta fantastik ve egzotik Doğu tasvirleriyle dolu Bin Bir Gece Masallarına dayanacak kadar yüzeysel ve gerçeklerden uzak olduğunu söyler. “Osmanlılara dair ürettiği yalan, yanlış ve eksik bilgiler Batı’nın Osmanlı’ya dair oluşturduğu siyasi duruşun dayandığı temel olmaya devam etmektedir” (Marx, 1966: 35) ifadesini kullanır.

Nietzsche’nin Avrupa anlayışı içindeki Türkiye kavramı coğrafya ile sınırlandırılmamış bir Avrupa kültürel kimliği içinde yer alır. “Ancak Yunan, Roma, Yahudi ve Hristiyan geleneğinin devamı olan bir Avrupa’da ise Türkiye’nin yeri yoktur” (Kula O. , 2010: 499). Bu bakış açısı günümüz Avrupa ülkelerinin bir kısmında varlığını devam ettirmektedir. Türkiye’yi hem Avrupa’nın içinde gibi görmek hem de gerek dini gerekse köken itibari ile yine de bu bütünün dışına itmek Avrupa’nın düşünsel geleneğinin bir uzantısıdır. Bu bağlamda Nietzsche, “Türkler Avrupa dengesinin korunması için gerekli görülmektedir. Bu nedenle Avusturya, Prusya ve Batılı devletler Türkiye ile bağlaşıklık kurmuşlardır” (Nietzsche, 1997: 20) şeklinde fikrini ifade eder.

Dinler ve kadınlar ile ilgili değişik yaklaşımları bulunan Nietzsche'nin "Doğu'da kadının konumunu, bu yörenin yanlış anlayışı bağlamında değerlendirirken, Hristiyanlıkta Doğuya ve kadına özgü şeylerin bulunduğunu söyler. Ona göre Hristiyanlığın Doğu'ya özgü yönü, "Tanrı sevdiğini cezalandırır! "anlayışında kendini ele verir" (Kula O. , 2010: 523). Bu yaklaşımının ötesinde hiçbir zaman Doğu'da bulunmamış bir Avrupalı olan Nietzsche oryantalist bir yaklaşımla "Doğu'da kadınlar cezalandırılmalarını ve dış dünyadan soyutlanmalarını kocalarının sevgisinin göstergeleri olarak görürler ve bu belirtilerin olmadığı durumlarda yakınmaya başlarlar" (Nietzsche, 1997: 1062) diye tarif eder. Tamamen dışardan bir bakışla yabancı olduğu bir kültürü yorumlayan düşünür oluşturulan ve kemikleşen Doğu algısını da görünür kılmaktadır. Salman Sayyid'in Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu'nda dile getirdiği düşüncesi konuyu özetler niteliktedir. "Oryantalist anlatılar, İslam ile Batı arasındaki çift kutuplu yapıya dayanmaktadır. Bu ayrım peşinden tüm anlatıları ve söylemi şekillendirmektedir. Batı'nın bir tarihi vardır; ama İslam hanedanlar arasındaki salınımlardan ibarettir. Batı rasyoneldir, İslam dogmatiktir; Batı'da demokrasi vardır, İslam despotiktir. Bu ikili tipolojiler içinde İslam, tamamen olumsuz ve karşıt bir kavramsal kurgu üzerinden ifadelendirilmiştir" (Sayyid, 2006).

Batılı kaynaklar Osmanlı, İslam ve cinsellik konulu metinlerde konuları abartılar ve sapkın hikâyeler üzerinden kurmaya eğilimlidir. "Osmanlıların dini olan İslam, her türlü cinsel eyleme serbestiyet tanımakla kalmamakta, aynı zamanda bu cinsel eylemleri övmektedir (Wheatcroft, 2004: 208) ifadesi ile bu hikâyelerin kaynağını İslamiyet'e götürüyorlardı.

Doğu ve Türk despotizmi üzerine kurgulanan oryantalizme karşı çıkan Anquetil-Duperron, Gouffier, Lady Montagu, Slade ve Toderini gibi az sayıda düşünürün aksine bu kavramlar üzerinden Osmanlı ve Türk toplumlarını ötekileştiren birçok Batılı düşünür, Batıda olumsuz bir bakış açısı ortaya çıkartmış, günümüze kadar devam eden bir önyargının yerleşmesine yol açmıştır. Batılı oryantalist seyyahların fikir oluşturup bir önyargıya sebep olması ile oluşan "gaddar" ve "merhametsiz" Doğu kavramına karşı çıkan Lady Montagu⁵² bizzat İstanbul'daki gözlemlerine dayanarak yakıştırılan bu sıfatların hiçbirini hak etmediğini ifade etmiştir. Osmanlı yönetiminin yeniçeriler ve

⁵² Lady Montagu, 1717-1718 yılları arasında İngiltere'nin İstanbul Büyükelçisi E. W. Montagu'nun eşidir.

başkent ahalisi tarafından denetlenerek güçlerinin sınırlandırıldığına dikkat çekerek yaratılan insanüstü yetkilerin abartılı olduğunu ifade etti. Fransız yazar Abraham-Hyacinthe Anquetil-Duperron'da Osmanlı, İran ve Hindistan coğrafyalarına bizzat gerçekleştirdiği gezilerle elde ettiği bilgileri Doğu Hukuku adlı kitabında, siyasal kurumların işleyişlerini anlatarak, kurgulanan Doğu algısını yerle bir etti. Yönetimin sınırsız yetkilerle donatılmış olmadığını denetim mekanizmaları tarafından denetlendiğini, özel mülkiyet hakkına sahip tebaanın mülklerinin kullanımı üzerinde özgür tasarruf hakkına sahip olduklarını yazdı. Osmanlıda köle hukuku kavramı olmasına rağmen Osmanlı halkı köle değildir ifadesi önemli saptamalarından biridir. 1786 yılında İstanbul'a gelen C. K. Gouffier "Türk despotizmi" kavramına itiraz eden Fransız bir büyükelçisidir. Osmanlı Sultanının istediği her şeyi yapamadığını, bir konuda bir tasarrufu olması halinde kalabalık bir kurulu ikna etmesi gerektiğinin altını çizdi. "Yine İngiliz donanma komutanlarından A. Slade de "Doğu despotizmi" kavramının gerçekliğine itiraz eder. İstanbul'da beş yıla yakın bir süre bulunan Toderini'de Sultanın, sadece Müslüman halkın değil, gayrimüslimlerin de haklarını koruduğunu anlatır.

Batı tarafından kurgulanan Türk imajına en önemli katkıyı Doğu seyahatleri yapan Batılılar oluşturur. Osmanlı topraklarına yapılan her türlü seyahat dönemin yaşam tarzı, ekonomisi, siyasi ve sosyal hayatı, modası, dini ve milli unsurları, kadına bakış, erkeğin kurgulanışı, toplumsal değerler anlamında birçok anlatımla Doğu ile ilgili kanaat oluşturmak ve bir tipoloji meydana getirmek anlamında yönlendirici olmuştur. Egzotik Doğu'nun düşsel bir tasarım olarak sanat eserlerine esin kaynağı olmasının yanı sıra gerçekçi anlatımlarla tarihe ışık tutan bu seyyahlar gerçekle düş arasında genellikle yaratılmış bir Doğu anlatısı oluşturmuştur.

14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Avrupalıların çeşitli gerekçelerle ziyaret ettikleri Osmanlı coğrafyası özellikle 19. yüzyılda kadınların da gelişen teknoloji ve ulaşım imkânlarını kullanarak bu yolculuklara çıkmasına imkân tanımıştır. "Kadın seyyahların kendilerinden önce Doğuya seyahat edenlerin aktarımlarından *Binbir Gece Masalları* gibi kitapların anlatımlarından etkilendikleri bilinmektedir. Kültürel ve sosyal birikimin taşınmasında büyük rol oynayan kadın seyyahların izlenimleri özellikle hareme girme izni alabildikleri için Osmanlı haremi ve kadınların yaşantıları hakkında olmuştur" (Ağırbaş, 2022: 597). Hayali öğelerin süslediği harem ve hamam kendilerine has egzotik ve gizemli mekânsal yapıları ile hem hayalleri tetiklemiş hem de gerçekliğin inşası

anlamında kavram türetmiştir. Oryantalizm açısından 16.yüzyıl Batının Doğuyu seyyahlar aracılığı ile tanıdığı, Avrupa'nın dini açıdan otorite kaybettiği, Doğu ile ilgili daha objektif bilgiler edindiği bir zaman dilimi olmuştur. 17. ve 18.yüzyıllarda Doğu çalışmaları çeşitlenmiş, Aydınlanma ile akademik araştırmaların da önü açılmıştır. “M. d’Herbelot’un Müslüman ülkelerin kültürü, tarihi, yazarları ve edebi eserleri konusunda ilk ansiklopedi ve oryantalist araştırmalar tarihinde kilometre taşı olarak kabul edilen eseri Bibliotheque Orientale, 1001 Gece Masallarının Fransızca tercümesi, Simon Ockley, Montesquieu, Anquetil-Duperron gibi düşünürlerin Doğu despotizmi ile ilgili olarak geliştirdiği düşünceler” (Bulut, 2007: 430) yapılan önemli çalışmalardandır. Ancak bu yüzyılın en önemli olayı Napolyon’un Mısır Seferidir (1798). “Mısır Seferi, aynı zamanda oryantalizm çalışmaları ile sömürgecilik faaliyetlerinin birlikteliğini simgelemektedir”(Bulut, 2017: 43). 19.yüzyıl ise Goethe, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Gerard de Nerval, Alfred de Musset gibi önemli yazarların eserlerinde oryantalizmin yer bulduğu ve oryantalizmin kurumsal bir kimlik kazandığı dönemdir. Bu dönemde “Oryantalizm akademik bir disiplin olarak kurumlaşmış, modern Batı bilimlerinin de desteğiyle yöntemlerini geliştirmiş, pek çok oryantalist dernek kurulmuş, dergiler çıkarılmıştır” (Bulut, 2017: 86).

Nerval Doğu’yu düşsel bir cinsellik arayışı içinde kadın figüründe bedenlendirdi. Çarşaf ve peçenin gizemi ile saklanan Doğulu kadın seksepalitesi, tam da oryantalist hayal gücünü besleyen bir unsur olmuştur. Üstelik bu peçe sadece kadını saklamaya yaramıyordu, onun ötesinde Doğuya atfedilen harem, despotizm, köle pazarları, hamam, sınırsız şehvet gibi hayal gücünü ve fantezileri kamçılayan bir anlamı da vardı. “Oysa ‘peçenin ardındaki gerçek’ olarak takdim edilen temsil, Doğu’nun gerçekliğiyle ilgisi bulunmayan Batılının bilinçaltına karşılık gelmektedir” (Süphandağı, 2018: 59).

Batılı anlatılarda Osmanlı zalimlik, despotluk, kadercilik, bilim sevmelik şehvet düşkünlüğü, cinsel sapkınlık ve cinsel fantezilerle dolu bir yaşam tarzını benimseyen bir toplumdur. Bu anlatım oryantalistlerin Doğuyu gerçekten ziyade egzotik ve erotik kurgulayışıdır. “Bu itibarla Batı’nın Osmanlı’ya cinsel bakışının, Doğu’ya ve İslam’a yönelik çarpıtılmış cinsel bakışın bir uzantısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Batılılara göre Osmanlıların dini olan İslam, her türlü cinsel eyleme serbestiyet tanımakla kalmamakta, aynı zamanda bu cinsel eylemleri övmektedir” (Wheatcroft, 2004: 208). Seçilen filmlerde de kullanılan eşcinsel ilişkiler Batılıların Doğuya yönelttikleri erotik

bakışın en uç temsillerinden biridir. Bununla ilgili bir elçilik heyeti ile İstanbul'a gelen Protestan din adamı Schweigger, bu coğrafyada erkek erkeğe ve kadın kadına cinsel ilişkinin yaygın ve normal olduğunu yazmıştır. Osmanlı ile ilgili bu tarz ithamları abartan Batılı oryantalistler haremın kadın çeşitliliği yanı sıra erkeklere olan düşkünlük konusunda da anlatımlarda bulunmuşlardır. Osmanlı toplum hayatında erkek sevgilileri olan erkeklerin yadırganmadığı, toplumsal olarak bu durumun normal ve sıradan kabul edilip bunun bir suç görülmediği için kimsenin bu konuda cezalandırılmadığı yine yazılı kaynaklarda yer almaktadır. "A. Bobovius ise eşcinselliğin Osmanlı toplumunun geneline yayıldığını, özellikle padişahın sarayının bu uygulamanın dünyadaki en parlak ve güçlü mekânı olduğunu, toplumda hiç kimsenin bu alışkanlıktan vazgeçemediğini, herkes tarafından kanıksanması nedeniyle Osmanlı toplumunda böylesi suçlardan kimsenin cezalandırılmadığını savunmaktadır" (Kumrular, 2012: 378).

Konu olumlu ya da olumsuz bütün tanımları ile ele alındığında Edward W. Said tarafından özetlenen aslında oryantalizm nedir sorusunun cevabı şu şekilde ortaya çıkmaktadır;

"Anlaşıldığına göre oryantalizm kültür, bilim ve kurumlar tarafından sessizce meydana çıkarılmış basit bir tema yahut politik bir alan değildir. Doğu üzerine yazılmış eserlerin geniş ve yaygın bir koleksiyonu da değildir... Batı'nın Doğu dünyasını ezmeye yönelik hain bir emperyalist komplosu da sayılmaz ve bu görüşü temsil etmez" (Said E. , 1998: 26). Yazar buraya kadar oryantalizmin ne olmadığını anlatırken bundan sonra ne olduğu ile ilgili notlar aktarır. "Oryantalizm estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihe ait ve filolojik metinler araçlığı ile "aktarılmaya" çalışan bir cins jeoekonomik görüşler bütünüdür. Oryantalizm coğrafi bir ayırım değil – dünya Doğu ve Batı olmak üzere eşit olmayan iki bölüme ayrılmıştır- bir seri çıkarlar toplamıdır. Bu çıkarlar sadece yaratılmış değillerdir. Aynı zamanda bilimsel keşifler, filolojik çalışmalar, psikolojik analizler, manzara tarifleri ve sosyolojik açıklamalarla ayakta tutulmaya çalışan müesseselerdir" (s. 26).

Said kuramsal altyapısını Foucault'dan aldığı, Batı'nın üzerinden onun ötekisi olarak tanımlanan Doğu'nun, söylemsel olarak Batının sömürgeci yönüne hizmet ettiği üzerinde durur. Ancak Said için tek kaynak Foucault değildi. "Foucault, Said'e Doğu hakkındaki bilgi ile Doğu üzerindeki güç arasındaki ilişkiyi tanımlayacağı bir araç verirken, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı da Doğu hakkındaki belirli fikirlerin diğerlerine neden baskın çıktığını açıklamak noktasında bir yol gösteriyordu" (Rubin, 2007: 25).

Oryantalizmin Doğaya bakan Batının nazarını anlatması kimi zaman fantastik bir hal olsa da tamamıyla uydurma, hayal ürünü ya da tahayyül de değildir. Aynı zamanda “yüzyıllar boyunca aktarılan bir gelenek, bilinçle vücuda getirilen teori ve pratikler bütünüdür” (Bulut, 2003: 179). Ancak Avrupa Doğu’yu tanıyıp, bilmek yerine yine de onu kendi doneleriyle üretme yolunu daha çok tercih etmiştir.

Sinemasal üretim anlamında Eurimages açısından konu değerlendirildiğinde aslolanın Batılı bir ortağa sahip olmak olduğu görülür. Destek alabilmenin ilk koşulunu bu madde oluşturur. Konunun Doğulu ya da Batılı olmasından ziyade büyük ortağın yani Batılı ortağın bakış açısıyla öykünün yol alması önemlidir. Bu da devam eden oryantalist nazarın güncel bir kurumun ilkelerinde ötekinin üretilişinin tezahürüdür.

3.4. BİR TANIMLAMA VE HEGEMONİK BİR SÖYLEM OLARAK “ÖTEKİ”

Foucault öteki’ni, “iktidarın dışında kalan herkes” olarak tanımlar. TDK sözlüğünde “Mevcut kültürün kabul görmüş değerleri içinde dışlanmış olan” (TDK) şeklinde tanımlanan öteki aslında hegemonyanın dışında kalan, onun tanımladığı şeydir. Çünkü öteki aynı zamanda biz ve diğeri kavramında var olan bizim dışımızdakidir. Bir anlamda uygarın karşısındaki gelişmemiş, iyinin karşısındaki kötü, aşıkârın karşısındaki gizli-saklı vb. gibi anlamları içerir. Hegel’in bahsettiği köle-efendi diyalektiği de bu özden çıkmıştır. Onda da iktidar karşısında hükmedilenin varlığından bahsedilir. Kölenin varlığı ise efendisine bağlıdır ve bu bağ köleyi ortaya çıkaran asıl durumdur.

Öteki ile biz arasında devam eden savaşta diğeri kendi üzerinden tanımlayan için ötekinin bize benzediği ölçüde kabul edilebilirliği vardır. Ancak bize göre öteki olan açısından da biz ötekiyizdir ve bu paradoks uzlaşımından uzaklaşarak sürüp gider. Batının kurguladığı Doğuda ‘biz’in’ karşısı “yabancı bizim içimizde yaşar ve her birimizdeki farklılık bilinci oluştuğunda yabancı ortaya çıkar, herkes kendini yabancı olarak değerlendirirse de kaybolur (Kristeva, 1991: 28)”

Oryantalizm açısından bakıldığında biz konumunda olan Batı’nın ürettiği söylemlerle kendini özne konumuna koyarak Doğu’yu ötekileştirdiği açıktır. Kendi kurduğu bu söylemsel biz durumunda Batı yükselirken Doğu’nun alçalması söz konusudur. Doğu’yu var eden aslında Batı’dır. Bu da Doğu’nun aslında var olmadığını, onun metinler aracılığı ile var edildiği fikrini ortaya atar. Bu tarihsel tutum ötekini

tanımaya gerek duymadan, araştırıp, öğrenmeden bir hayali öteki meydana çıkartma işidir. “Doğu’nun Batı’ya göre ötekileştirilmesi, özne konumunda olan Batı’nın “gerçekte var olmayan” özelliklerinin olumsuzlanıp nesne konumuna getirilen Doğu’ya atfedilmesi yoluyla sağlanır” (Yeğenoğlu, 2017: 15). Aslında gerçek Doğudan ziyade üretilen, kurgulanan ve temsile çıkartılan Doğu fikri daha yaratıcı, daha sempatik ve egzotiktir.

Bir kimlik olarak görmezden gelinen öteki, bu yok sayılma ile aslında ötekileştiren güç karşısında özneliğini yitirdiği gibi ötekileştirenin öznellik değerlerini de yükseltir. Böylece biri nesne konumuna gelirken diğeri özneliğini daha da üst seviyeye çıkartır. “Yani kişinin ya da toplumun bir kimlik edinebilmesinin yolu başkalarıyla etkileşim içinde olması veya başkalarına karşı kendini konumlandırmasıyla gerçekleşir” (Bulut, 2002: 24). Bu durum birbirini takip eden bir süreç olarak sürüp gider. Ta ki özne iktidarından kaybetmeye başlayana kadar. “Ötekileştirmenin temel işlevleri kendi içerisinde Kimlikleştirme, Kimlik Yüceltme, Meşrulaştırma, Sosyal Düzeni Koruma adı altında belli bir sınıflandırmaya gider” (Bilgin, 2007: 784). Bu sınıflandırmayı kısaca açmak gerekirse;

1. Kimlikleştirme: İnsanlar ötekini referans alarak, ona bakarak kendilerinin kimliklerini inşa etmektedirler.
2. Kimlik Yüceltme: Ötekinin ötekileştirilmesi sayesinde, onun kötü olan özelliklerinin ortaya konması, kendilerinin daha iyi konumda olmalarını ve kendilerini yüceltmeye yarayan bir durumdur.
3. Meşrulaştırma: Sosyal bir kıyaslama sonucunda grup içi değerlerinin olumlanması, oluşan olumsuz yanlarınsa grup dışına yansıtılması, grup üyelerinin diğerlerine yönelik olumsuz davranışlarını haklı hale getirip meşrulaştırmaya neden olmaktadır.
4. Sosyal Düzeni Koruma: Olumsuz olaylar her zaman dışarıdakinin yapmış olduğu şeyler oldukları için kimse grup içerisinde bir sorun yaşamaz çünkü suçlu bellidir. Bu yüzden sorunların sürekli dışarıdakine yüklenmesi sosyal düzeninde korunmasına yardımcı olmaktadır” (Bilgin, 2007: 184-199).

Buradan hareketle ötekinin bir araç olduğu görülmektedir. Ötekinin varlığı sosyal düzeni ve toplum içindeki birliği daha da sağlamlaştırmaya yarar. Ötekinin var olması tersi özelliklerine sahip olanı yaratmakta ve ortaya çıkartmaktadır.

3.4.1. Öteki Hakkında Bilgiye Dayanmayan Kanaat “Önyargı”

Bu başlık altında incelenmesi gereken bir başka kavram ise önyargıdır. Önyargı, herhangi bir şeyi sınıflandırma, kategorileştirme ya da henüz bir bilgi edinmeden o şey hakkında hüküm vermedir. Önyargılar öğrenilmiş bilgidir, deneyimlenmemiş fikirlerden kaynaklanır. Henüz içine girilmeyen bir şeyin kulaktan dolma, başkalarının fikir ya da deneyimleri doğrultusunda kabule dayalı çoğu zaman asılsız bir bilgiyi içerir. Batının Doğu hakkındaki birçok kabulünde bu önyargının payı vardır. Bu da kategorileştirmeye sonuçlanır. “Önyargıları doğuran kategorileştirme süreçleri sonucunda ötekine ilişkin tutumlar, yazılı metinler ve medya aracılığı ile genelleştirilebilir bir hale gelir. Böylece, başkalarına karşı “biz” kimliğinin oluşmasında önyargının çeşitli alanlardaki yönlendirici özelliği önemli bir etkidir” (Larrain, 1995: 225). Önyargı oluşturulan öteki için olumsuz bir anlam içerir. Bu da aslında karşıdaki bir tehdit oluşturmadığı halde bir düşman yaratmak anlamına gelir.

3.4.2. Oryantalizm ve Öteki

Öteki aslında bir bütünün parçası gibi öteki olmayı içinde barındırır. Çünkü yapılan her tanım zıttıyla müsemmadır. İyiyi ortaya koyan şey kötü kavramıdır. Güzellik tanımı çirkinlik üzerinden çirkin olmayan olarak yapılır. O zaman Batının bir medeniyet tanımı yapabilmesi için öncelikle bir zıttını ortaya koyması gerekir. Barbar, kaba, baskıcı, köle taciri gibi tanımlamalar üzerinden kurduğu Doğu ile hümanist bir Batı fikri inşası yapar. “Kısacası, Batı kendisini tanımlayabilmek için ötekine ihtiyaç duyar. Çünkü ötekilik olmadan kimlik olmaz. Aidiyet ya da kimlik, başkalık ve ötekilik ile tanımlanır ve anamlanır. Bütün kimlikler farklılıklarıyla beraber vardır. Kendisinin başkası olmayan hiçbir kültür ya da kültürel kimlik yoktur” (Bulut, 2017: 12).

Oryantalizmin temelinde bulunan diğerini adlandırma durumu ötekinin görünen ya da görünmeyen farklılıklarından ortaya çıkmaktadır. Ten renginden inanışa, yaşayış tarzından bilimsel yaklaşıma kadar insanlar arasında var olan farklılıklar bu isimlendirme durumunu ortaya çıkartılmasıdır. Sonuçta kendine benzemeyenin, farklı olanın adlandırılması hegemonik olarak üstün olana düşmekte, oda bu farklılıkları kendinin zıttı olarak kolayca etiketlendirmektedir. “Bu adım tarihsel olarak Batı tarafından atılmış ve Batı kendini kendi dışındaki bir çevre içinde tanımlarken, farklılığın ölçütünü de kendisi

saptamıştır. Bu açıdan ayrımın öznel bir temele oturduğu ve Batı'nın maddi/manevi gereksinimlerine hizmet ettiği düşünülebilir” (Mahcupyan E. , 1998: 48).

Oryantalizm konusunda yazan ya da düşünen fikir insanları açık (manifest) ve gizil (latent) oryantalizm olarak iki farklı tavır sergilemişlerdir. Bunlar Batı'nın Doğu'ya üstünlüğünü inceleme noktasında birbirinden beslenirken ayrıştıkları noktalar da vardır. Belirli Doğu klişelerini kullanarak tahayyül edip, tekrar ürettikleri Doğu tasviri üzerinden kurdukları imgelemi açıklamaya çalıştıkları oryantalist metinlerde bu durum görülür. Gerçekten de birçok yazar Doğu'ya hiç gitmemiş olmasına rağmen saray, harem, entrika, aşk, ihanet, intikam, sapkın cinsel ilişkiler gibi çoğu hayal ürünü fantastik masal içeriklerini üreterek kurguladıkları fanteziyi ortaya koymuştur. Örneğin “Flaubert için de benzer takıntılı temalar kullanmak alışkanlık olmuş; Doğu, harem, prens ve prensesler, köleler, peçeler ve cinsel özgürlük ile ilişkilendirilmiştir” (Said E. , 2000: 109). Ressamlar, şairler, yazarlar üretimlerinde kullandıkları temaların birçoğunu bu uzaktan bakışla hayata geçirmiş, gerçeklikten çok hayal etmenin hatta fantezi kurmanın imkânlarını kullanmışlardır. Bu sebepten dolayı özellikle kadınlar üzerinden biçimlendirdikleri öykülerde Doğulu kadın kendi gerçekliğinden ziyade Batılı erkeğin nazarıyla ifade edilmiştir. Gerçekle düşün yer değiştirdiği bu durumu ironik bir anlatımla bir mektubunda “sana gerçekten buradaki sahneyi gözünde canlandıracak tasvirler yollamak isterdim, ama en has Şark kahveleri Paris'te var” diye Kahire izlenimini aktaran Gerard de Nerval ifade etmiştir. Bu anlatım gerçeğin kendisinden daha ziyade bir gerçeklik inşasının ortaya çıkarttığı, zihinde yaratılıp gerçek kabul edilen imgelerin, gerçeğin yerini almasının doğallığını anlatan bir anektottur.

Oryantalizmin temelini oluşturan düşüncenin “öteki” ya da “ötekileştirilme” olduğu bir gerçektir. “Ötekileştirme, kuvvetli olanın kendini “egemen özne” olarak yapılandırmasını, sonra da onu “nesne” durumuna indirgeyerek yönetmesini, kullanmasını, sömürmesini ve sürekli olarak onun “ötekiliğini” tarif edecek bir dil oluşturmasını gerektirmiştir” (Parla, 2005: 11).

Fuat Keyma'nın ötekileştirme usullerine ilişkin fikirleri özetlenerek aktarıldığında genel olarak şöyle bir sınıflama yaptığı görülür; Keyman'ın ilk ötekileştirme yaklaşımı ampirik/kültürel olarak ötekinin tanımlanmasıdır. Bu süreç ötekinin tarihselliğinden ve özgünlüğünden kopartılmasıyla sağlanır ki bu ötekinin ne olduğundan ziyade ne olmadığı

üzerinden tanımlanmasıdır. Varlık/varoluş üzerinden yapılan tanımda ise öteki tarihsel bir varlık olarak kabul edilse de benlik/öteki karşıtlığı devam eder. Üçüncüsü ise Aydınlanma sonrası Avrupa kültürünün Doğu kimlik konumuna karşı konumlandırmasıdır.⁵³ “Oryantalizm, Batı’nın Doğu’yu söylemsel düzeyde kurarak ve Batı karşıtı geleneksel kimlik olarak üreterek kendi hegemonyasını dünya üzerinde kurma süreci ve dolayısıyla da farklı olanın ötekileştirilmesidir” (Keyman, 2002: 20-21). Batının bu tavrı aslında içeriğine tam olarak hakim olmadığı, ütöpik bir kurgu ile şekillendirdiği, hayal ile gerçeğin derecesinin bilinmediği, cinsel imgelerin merkezi olan düşsel bir harem ile de şekillenir. Batının aleniliğine karşı Doğu’nun gizemli ve içine kapanık yapısı öteki tanımının içini doldurmuş, merak, korku, arzu, düşmanlık vb gibi birçok duygu tarafından şekillendirilen Doğu, öteki olarak serbestçe Batı tarafından kurgulanabilir bir kavram olmuştur.

Edward Said Doğu’yu bir bilgi nesnesi olması yanı sıra bir arzu nesnesi olarak görür ve oryantalizmi tanımlarken bilinç ve bilinçdışı ayırımına gider. Bir bilgi sistemi ve onun yeniden üretimi olan bilinç ile içinde arzular, hayaller, korku ve fantezilerin bulunduğu bir bilinç dışının yansıması olan örtük oryantalizm kavramlarına işaret eder. Oryantalist yazarların Doğu tasvirlerine bakıldığında onu güçlü, baskın ya da eril bir karakterden ziyade daha dişi, korunmasız ve himaye edilmesi gereken bir konumda tasvir ettikleri görülür. E. W. Lane’nin çocukluk hayali olan Mısır seyahati sırasında Doğu’ya dair hislerini cinsel metaforlar kullanarak açıklaması gibi “Benzer biçimde Batı’nın Doğu’yu cinsellik üzerinden ele aldığını ve dişi bir figür olarak betimlediğini, Doğu ile her karşılaşmada kendini “gelinin örtüsünü kaldıran damat” olarak gördüğünü ifade etmektedir (Bulut, 2017: 13).

3.4.3. Öteki kavramından Eyleme Yönelme: “Öteki’nin Temsili”

Temsil kavramı birinin ya da bir şeyin adına yapılan bir eylemi ifade der. “Temsil, bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için kullanılan dildir” (Hall, 2017: 17) tanımı temsilin kapsayıcılığını açıklar. Temsiliyette birebirliğin yanı sıra temsil edilen için daha azı ya da daha çoğu da

⁵³ E. Fuat Keyman, “Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu: 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet”, Doğu-Batı, sayı. 20, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2002, 19.(Yorumlanmıştır)

söz konusu olabilir. “Anlamlar bir kültürden diğerine, belli bir tarihsel dönemden başka bir döneme geçişlerde, zamanla değişen coğrafyalarda da değişir ve bu değişimi değişen insan topluluklarının değişken anlamlandırmalarına borçludur” (Hall, 2017: 81). Ötekinin temsili meselesinde ise temsile taşınan Doğu’nun Batının argümanları ya da onun seçimleri ile ele alındığı gerçeği yadsınamaz.

Doğu’nun temsili, zaman içinde birçok farklı biçimde yapıldı. Öyküler, hikâyeler, müzikler, resimler, tiyatro eserleri, edebi, ilmi ve felsefik yazımlar ile defalarca kurgulanıp, farklı farklı temsil biçimlerine dönüştü. Sinemanın temsil gücü bütün bu anlatılanlardan farklı ve güçlü olması sebebiyle onun temsile taşıdığı kavramların yeniden yorumlanmasına da imkân tanımıştır. Çünkü “sinema çeşitli görme biçimleri sunan, ya da kalıplaşmış görme ve tecrübe ediliş biçimlerini yeniden şekillendiren ve bu kalıpların daha önce algılanmamış hallerinin algılanmasını sağlayan bir imgelemdir” (Kellner D. , 2010: 13). Sinema da egemen ideolojinin bir söylem alanıdır. “Ancak sinemada olan diğer görsel medyada olmayan karmaşık dil yapısı, seyircisiyle doğrudan iletişime geçmektedir ve böylece kodların seyircide olduğu açılımlarla okunmasını sağlamaktadır” (Kırel, 2010: 339). Her türlü temsil, içinde olduğu kültürden etkilenir. Sinemada böyledir. Sinema izleyicisi hiçbir zaman perdede gördüğü temsil karakterlerinden ötekini tercih etmez. Çünkü her zaman karşıdaki konum daha iyi, güzel, medeni, ahlaklı ya da tercih edilendir. “Egemen ideolojinin baskısı altında kalan ve bu baskıyla gelişen sinema, nadir zamanlar dışında, popüler kültürü ve eril bakış açısını yansıtmaktadır” (Adorno, 2012: 50). O zaman temsil karşısında konumlanan izleyici de nadir zamanlar dışında bu bakış açısından kurtulabilmektedir. Edward Said ise temsili şöyle ifade eder; “temsilin dışsallığı her zaman, ‘Şark kendini temsil edebilseydi ederdi zaten’ türünden bir beylik düşünce tarafından belirlenir. Şark’ın kendisi bunu yapamadığından, bu işi temsil etkinliği yapar, hem Batı için hem de -faute de mieux [daha iyi bir seçeneği olmadığına göre]- zavallı Şark için” (Said E. , 2017: 30).

Temsil oluşturma konusunda önemli bir başlığı da tektipleştirme oluşturur. Oryantalist nazarıyla Doğu ile ilgili görülen herhangi bir olumsuzluk Batı’nın işine yarayacak şekilde değiştirip dönüştürmekte bu durum bütün Doğu’ya mal edilmektedir. Said(2017), “kültürlerin başka kültürleri oldukları gibi değil -alımlayanın lehine olmak üzere- olmaları gerektiği gibi alımlayarak, bu kültürlerle bütünsel dönüşümler dayatma eğilimi gösterdiklerini” (s. 77) ifade eder. Üstelik oryantalist bir metin temel konu ve

kavramlarını diğer oryantalist metinlerden beslenerek ortaya koyduğu için bir fikrin katlanarak başka fikirleri temsil etmesi olasıdır. Said bu konuda “Batı’da Şark hakkında düşünmüş kim varsa hepsinin ortak malı olan bir tasavvurdur” (s. 79) sözüyle son noktayı koymaktadır.

Sinema temsilleri de ait olduğu kültürden beslenip toplumsal kimliği oluşturan öğelerden biri olur. Bu yüzden bir topluma ve kültüre ait olan temsil öğeleri politik önem arz eder. “Kültürel ve toplumsal temsiller yalnızca psikolojik durumun bir projeksiyonu değildir aynı zamanda toplumsal yaşamın ve toplumun kurumlarının, o toplumun gerçekleriyle şekillenmesini de sağlar” (Ryan & Kellner, 2010: 37).

3.5. DOĞU’DAN BATI’YA BAKMAK: OKSİDENTALİZM

Oksidentalizm, oryantalizmin olumsuz bakışına karşı bir cevap niteliğinde ortaya çıkmış, onun olumsuz tanımlamalarından kendini kurtarmayı hedeflemiştir. “Oksidentalizm kelimesi Fransızcada Batı anlamında olan "occident" kelimesinden türetilmiştir. Doğu-Batı Orient-Occident diye ifade edilmektedir” (Metin, 2013: 65). Oksidentalizm, modernizmin kaynağı olarak kendisini gören Batı’nın sadece demokrasi, medeniyet, teknolojik üstünlüğün kaynağı olmadığını toplumsal yozlaşmanın, manevi değerlerin kayboluşunun, kentsel yalnızlık ve içe kapanıklıkların da sembolü olduğunu vurgulamıştır. Doğu’nun modernitesini bir başkası tarafından değil kendisinin meydana çıkartması gerektiğini savunmuştur. “Oksidentalizm, oryantalizmin karşıtı, yani oryantalizm kısaca nasıl Batılı gözlüklerle Doğu toplumlarına bakmak anlamına geliyorsa, Oksidentalizm de tersine Doğu’nun gözlükleriyle Batı toplumlarına bakmak anlamına gelmektedir” (Yavuz, 1998: 71). Kavram yeni olsa da kullandığı paradigmlar açısından özünde yine de ötekinin söylemini barındırır. “Oryantalizmin sadece Batı’dan Doğu’ya aktarılan bir güç ve söylem ifadesi olmadığını onun aynı zamanda Doğu tarafından içselleştirilerek pragmatik bir istekle Doğu toplumlarının modernizasyon aracı yapıldığı söylenebilir” (Ahıska, 2003: 366). Oryantalizmin modernleşme ile kurduğu ve ötekinin sahip olamadığı bütün değerleri kendisinin barındırdığı düşüncesi Doğu-Batı ayrımını görünür kılmıştır.

Akademik bir çalışma alanı olarak yeni bir kavram olan Oksidentalizm için 1942 yılında Japonya’nın Kyoto şehrinde yapılan konferans başlangıç kabul edilebilir. Prof.

Dr. Hasan Hanefi tarafından yazılan “Mukaddime fi İlmi'l İstiğrab” (Oksidentalizm; Batıyı Anlama İlmine Giriş) adlı kitap onun değimiyle bir nefsi müdafaadır. Oryantalizmin kurduğu özne-nesne ilişkisini Oksidentalizm tam tersi bir duruma getirmiştir. Üstelik Batının bu kurmacasının amacı, Doğuyu temsile çıkartmak, ondan her anlamda faydalanmak ve ötekileştirdiği bu kavramın içini dolduran her ne varsa onu kendine uydurmak, kendi doneleriyle tanımlayarak, kendine göre bir konum almasını sağlamaktır. Oksidentalizm bu anlamda kurulan ilişkiyi ters düz ederek özne- nesne kuruluşunu kendine göre konumlandırmıştır. Üstelik bunu tasavvur, hayal, fantezi ve imgeler üzerinden değil temelde oryantalizm eleştirisi olarak çıkmasının avantajı ile teknolojik gelişmeler ve ilerleyen bilimi de kullanarak ele aldığı kavramı bir inceleme nesnesi olarak görmesiyle yapmıştır. Oksidentalizm, Doğu toplumlarının modernliği, Batı'nın hegemonyasından alıp kendi Batısını inşa etmesidir. Hanefi kitabında “oryantalizmin, ötekine hâkim olup tahakküm altına almak gibi bir amacı bulunmamaktadır. Oksidentalist söylem ‘ben’i, ‘öteki’nin esaretinden kurtarıp ‘ben’ ve ‘öteki’ni eşitlemeyi amaçlamaktadır” (Hanefi, 1942: 30-31) ifadesi ile oryantalizm ve oksidentalizm arasındaki farklardan bahsederken oryantalizmin agresif bir çıktı, oksidentalizmin ise daha yumuşak kökenlere sahip olduğunu “oryantalizm, XIX. Yüzyıla hakim pozitivizm, tarihselcilik, milliyetçilik, ırkçılık gibi akımlar doğrultusunda ortaya çıkarken Oksidentalizm dilbilim, yöntem, tecrübe analizi ve ulusal özgürlük ideolojisine dayalı olarak teşekkül etmiştir” (Emiroğlu: 159) diyerek tanımlar.

Osmanlı İmparatorluğu zamanında Batı hayranlığı olsa da Batı'nın ahlaki durumları küçümsenmiştir. Millet esasına dayalı bir devlet olan Osmanlı İmparatorluğu içinde farklı ulusları, dini inanışları, etnik gurupları barındıran bir yapıya sahipti. Azınlıklara tanıdığı haklar anlamında çağının ötesinde olsa da gayri Müslümlere yönelik bazı kuralları ötekileştirme olarak görülebilir. Ancak daha sonraki yıllarda Batı ile münasebetlerin artması ve giderek onun kaide ve kurallarının küçük yansımalarının yönetimin üzerine vurması ile din merkezli yönetim anlayışı dünyevi bir anlayışa doğru esnedi. “Nitekim Osmanlı oryantalizminin Osmanlı modernleşmesi ile çok etnikli ve çok-dinli bir devletin geri kalmış taşrasını yeniden tanzim ve disipline eden gelişmiş imparatorluk merkezindeki dünyevi itaat kavramı aracılığıyla, kurulu dini itaat söyleminin yerini alarak oluştuğu ifade edilebilir” (Makdisi, 2007: 272).

Oryantalizm en çok öteki kavramı ile bir söylem meydana koyar. Oksidentalizm ise “ötekinin savunma ve kendini ifade etme çabası” (Çaycı, 2015: 49) dır. Bu, bir tür öteki kavramının yeniden inşa edilerek çıktığı mecraya karşı başka bir söylem oluşturma çabası olduğu için temeli sağlam olmayan bir söylemdir. Bu söylem içinde “Türkiye” kelimesinin etimolojisine baktığımız zaman kelimenin Türkçe olmadığı ve Türkler dışındaki unsurların bu kelimeyi Türklerin mekânlarını tarif etmek için kullandıkları görülmektedir” (Çaycı, 2015: 191).

3.6. VARLIĞIN GÖSTERGESİ KİMLİK

İnsanı benzersiz yapan, başka hiç kimseye benzememesini sağlayan şey kimliğidir. Çünkü kimliğin açılımında her ne kadar ait olduğu toplum ya da etnik gurupta olsa kimlik bir bireyin sosyal, psikolojik, dini, etnik, ideolojik her türü tanımlamasının toplamını oluşturan ve onun bir birey olarak toplumla benzeşen ya da ayrışan noktalarını ortaya koyan şeydir.

Bir kavram olarak kimlik “bireylerin bir gruba aidiyet hislerini geliştirmeleriyle oluşan süreç” (Duchesne, 2008) diye tanımlanırken özellikle aidiyet, ortak değerler, kişinin kendini tanımlama biçimleri gibi etkenler ile anlamlı bir hal alır. Sosyal, psikolojik, etnik, dini, ekonomik etkenlerin yanı sıra bireysel ve toplumsal özellikler de kimlik tanımı üzerinde önemli etkiye sahiptir. Kimlik kişiyi tanımlarken onun diğer fertlerden ayrılan ya da onlarla bütünleşen özelliklerini de belirler.

Kimlik oluşurken kültürel değerler belirleyici olur. Psikolojik açıdan insanın kendini ait hissetme isteği korunma, sevilme, kendini gerçekleştirme gibi duygusal durumların bir getirisiidir. Bir guruba ait olma arzusu, ortak değerlerin bağlayıcılığı, bireyselliğin yanı sıra topluluk ya da toplum olabilme isteği, tarihsel süreçler, coğrafyanın belirleyiciliği, etnik değerlerin getirdiği dayatmalar kimliğin oluşma aşamasında etkilidir. Kültürel değerlerle inşa edilen kültürel kimlikler, o toplumun ortak değerlerini yansıtır. Değişime açık bu değerler geçmiş kadar geleceği de bünyesinde barındırır. “Kültürel kimlik, toplum içinde tarihten ve geleneklerden etkilenen bir kimlik kavramıdır” (Aksoy, 2013: 153).

Kimlik bir aynılık, bir benzerlik kurma çabası olduğu kadar insanı var eden değerlerin ve şartların farklılığını da yansıtır. Çünkü kimlik kavramı kurulurken, özellikle

sosyal kimlikte, ben ve öteki ayrımı ortaya çıkar. Bir topluluk içinde bu tür ayrışmalar tartışmaları ya da kavgaları, ötekileştirmeleri, kimlik üzerinden diğerini yaşadığı topluma karşı yabancılaştırmaları da beraberinde getirir. “Kimlik kavramı tabiatı gereği içinde öteki kavramını da barındırır. Biz olmak için biz-olmayana ihtiyacımız vardır; kimlik oluşumu kapsamayı ve dışlamayı bir arada içermektedir” (Schlesinger 1989: 194). Çünkü bir kişi kim olduğunu tanımlarken aslında kim olmadığını da tanımlamış olur. Kimlik kendini ötekine göre zıddına ya da tersine göre tanımlamaktır. Müslümanım demek aslında Hristiyan ya da Budist değilim demektir. Bu durumda kimlik bünyesinde beni ve ötekini aynı anda barındırır. Zıddı olmayan bir kavram kimliğin donelerinden biri olamaz. “Bünyesindeki aşılabilir difference nedeniyle, kimlik, başkalık olmaksızın düşünülemez ve kimlik/farklılığa dönüşür” (Mollaer, 2019: 93). Tıpkı Batının Doğu kimliğini tanımlarken hatta yapılandırırken, kendine atfettiği olumlu durumların zıddını oluşturup, bunları öteki üzerinden var ederek kendi kimliğini bunlarının tersi üzerinden kurması gibi. “Çünkü insan kendini başkasına tanıtırken kimliğe ihtiyaç duymaktadır. Başkası olmadan kimliğin veya kim olduğumuzun bir önemi kalmayacaktır. Bu yüzden ki “bireysel kimlik” de dâhil bütün kimlikler birer toplumsal olgudur” (Yurdusev, 1997: 18).

Kimlik bireyi özgün yapan, onu farklı kılan şeyler bütünü olduğu için kimlik tanımlı yapılırken ötekileştirmeden kaçınmak mümkün değildir. “Kimliğin oluşabilmesi için ötekilerin bizleri tanımlamasına ihtiyacımız vardır. Örneğin İngiliz (English) sözcüğü İngilizce değildir, Latince'dir. Bu isimlendirmeyi Romalılar yapmıştır. Türk sözcüğü ise Türkçe değil Çince'dir. Fin sözcüğü de Fin diline değil İsveç diline aittir” (s.21).

Kimlik kavramı bireysel, kişisel ve toplumsal olmak üzere üçe ayrılır (Güvenç, 1994: 4). Bu kimliklerin her biri bir bireyde vardır. Birey bu üç kimlik sayesinde hayatta, dünya üzerinde ve sosyal yapılar içinde varlığını idame ettirebilir. Bu kimlikler birbirlerini var ederler. Birinin eksik olması kişinin tanımlamasında eksiklik ve anlamsızlığı beraberinde getirir. “Toplum içinde birey, bir profesör, bir anne, bir kimyager, bir doktor veya bir din adamıdır. Bu roller kazanılmış gibi ve değişken gibi görülse de aslında toplum içinde iç içe geçerek durağanlaşmış, standartlaşmıştır” (Kellner D. , 2001: 188-189).

Kimliğin oluşum aşamasında “ben”i oluşturan belli kategori ve roller vardır. Bunların temel olanı değişmez ve evrensel olan cinsiyettir. Temel ötekileştirme

kalıplarından olan cinsiyet her mecrada ortaya çıkabilmektedir. Toprak ya da vatana ilişkin aidiyet duygusu da başka bir tür kimlik tanımını oluşturur. Sosyo-ekonomik kimlik, toplumsal sınıf kategorisi içinde tanımlanan kolektif kimliktir. “Dinler genel olarak milliyetçi ve ırkçı hitapla anılanlar olsa da sınıf gözetmeksizin herkese hitap etmişler ve kimlik oluşumunda etkili olmuşlardır. Bu anlamda hem dinsel hem de etnik kimlikler, birden fazla sınıfı çağrılarına dâhil etmeye gayret etmişlerdir” (Smith A. , 1994: 18) .

Milli kimliği meydana getiren önemli faktörlerden biri onun etnik yapısıdır. Etnik yapıyı aynı soy, vatan, ortak tarihi geçmiş, dayanışma duygusu gibi değerler oluşturur. Etnik yapıda bir anlamda ötekileşmiş bir kimlik yapısıdır. Onun da içinde kendi benzeriyle birleşme, bütünleşme vardır. “Başkasının varlığı aidiyetin tanımlanması için elzemdir. Hele bu başkası ya da öteki tehdit oluşturursa ya da tehdit olarak algılanırsa, işte o zaman onun rolü salt tanımlama işlevinin ötesinde kimliği kuvvetlendirme şeklinde cereyan eder” (Yurdusev, 1997: 8-13).

Kimlik ile anılması gereken bir diğer kavramda kültürdür. Çünkü kimliğin yayılım araçlarından olan kültür, bireylerin sosyal statülerini de belirleyen faktörlerden biridir. Bu yüzden kültür ve kimlik kavramları kültürel kimliğin bileşenleridir. “Kolektif bir kültürel kimlikten söz etmek için ilk olarak nüfus içerisinde nesiller arasında olan devamlılık hissinden, ikinci olarak tarihi geçmişin barındırdığı olaylar, dönemler ve kişiler hakkında paylaşılan hatıra ve üçüncü olarak da ortak kadere olan ortak inanın olması gerekmektedir” (Smith A. , 1992: 68). Kültürel kimlikler bir toplumun ortak kodları ve tarihsel deneyimleri ile şekillenir. Kimlik kişiler için ayırıcı olsa da özellikle gurbette ya da daha güncel tabirle diasporada bu durum bütünleştirici, birleştirici ve bir arada tutucu bir özellik kazanır. Avrupa Birliği uyguladığı kültür politikaları ile aslında kültürel bir kimlik oluşturmaya çalışmaktadır.

Lucarelli’nin kimlik oluşumunda kullandığı kavramlar olan “Ayrımcılık ve ötekilik, tanınma ile dışarıdan etiketlenme, sınırlar ve anlamlar (Lucarelli, 2011: 151) üzerinden 1960’lı yıllarda Avrupa’ya doğru yaşanan göçmen işçi hareketi örnek olarak verilebilir. Türkiye’nin çeşitli bölgelerinden tamamen yabancıları oldukları bir ülkeye giden Türk işçiler, karşılaştıkları yabancı kültür karşısında ilk etapta içlerine kapanıp, kendi kültürel kimlik ve değerlerine aşırı derecede sarıldılar. Ancak zaman içinde iki kültür arasında

uyum sağlama çalışmaları hem kendi değerlerine ters hem de yüzde yüz içinde bulundukları kültüre uyum sağlayamamış karmaşık bir kültürel kimlik geliştirmelerine sebep oldu. Günümüzde artık bu göçmenlerin çocukları daha çok yaşadıkları kültürle bütünleşmiş, kendi kültürleri ile genelde kimliksel bir bağlılıktan ibaret bir hayat sürmektedirler. Burada kimliğin zamanla değişim geçirmesi, şekil alması, dönüşmesi, yeniden yapılanması söz konusu olmuştur.

3.6.1. Kimliğin Kaynağı “Ulus”

Kimliği oluşturan temel kavramlardan biri ulustur. “Ulus, aralarında dil, din (sıklıkla/çoğunlukla), etnik köken, tarihsel geçmiş gibi bir dizi özellikle kendilerini yabancılardan ayıran ve bu özelliklere dayanan bir ortaklığa sahip sosyal topluluk” (Dağ A. , 2004: 307) ’tur. Bir topluluğun ulus olabilmesi için bireylerin aralarında ortak bir duygusal birlik, dayanışma olgusu, beraber yaşama istek ve iradesi olmalıdır. Bunu, “tarihten gelen bir toprak parçasını, topluluğun ortak mitlerini ve tarihsel belleğini, kitlesel bir kamusal kültürü, ortak bir iktisadi düzeni, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğudur” (Smith A. , 1993: 14-15) diye toparlamak mümkündür.

Bireylerin aidiyet ve sadakat duyguları ulus kavramının ayrılmaz parçalarıdır. Aidiyet hem soyut anlamı ile hem de anavatan/vatan olarak adlandırılan toprağa karşıdır. Sadakat duygusu ise beraberlik bilinci ile aynı zamanda öteki bilincini de barındırır. Çünkü aynı ortak değerlere sahip insanların sadakati biz duygusunu pekiştirir. Bilindiği gibi biz aynı zamanda öteki olmayandır. Bu bütünleştirici duygu içinde ulus kavramı yeniden tarif edilirse; “ulus iki anlamda, toplumsal mirasın tüm unsurlarına hep birlikte sahip olmaları ve gelecekte de kaderlerinin ortak olduğu duygusunda bir olduklarını hisseden insanların meydana getirdikleri bir topluluktur” (Emerson, 1965: 97) denilir.

3.6.2. Ulusal Kimlik

Ulus ya da ulusal kimlik bir bireyin aidiyet hissettiği en güçlü ve büyük gruptur. Ulusal kimlik sadece aynı toprak parçasını paylaşmak anlamına gelmez. Birçok ortak imge ile ortak bir tarihsel bilinç etrafında farklı kültürel değerler ile şekil almış bir kimliktir aynı zamanda.

Tarihin her evresinde insan hareketliliği olmuş, bir kişi veya bir toplum yer değiştirerek ya da değiştirmeye mecbur edilerek göç etmiştir. Bu sayede ulusal kimliğini hem gittiği yere taşımış hem de o yerin kimliği ile etkileşime geçmiştir. Bu durum çok kültürlülükle birlikte özellikle Avrupa gibi karma kültürel yapı ve toplumlardan oluşan bir coğrafyada, ulus-üstü bir gurup kimliğine sahip yapıyı meydana çıkartmıştır.

Birleşik Avrupa fikri ile AB yapısını oluşturan bir Avrupa söz konusu olduğunda ortaya üst ve alt kimlik kavramları çıkar. Avrupa Birliği'nde "üst kimliğe örnek olarak 'Avrupalılığı' alt kimliğe ise İskoçluğu, Almanlığı, Fransızlığı, Litvanlığı gösterebiliriz. Fransızların Fransızca konuşması ulus kimliği, kendilerini Avrupalı olarak tanımlaması ise grup kimliği ile açıklanabilir"(Yurdusev, 1997: 30).

3.6.3. Göçmen Kimliklerin Temsile Taşınması

Kimlik bahsi kendini ulusla, devletle ve toprakla tanımlayan bütüncül bir kavramdır. Ancak her zaman bu kimlikler, ait oldukları yerlerde varlıklarını devam ettiremezler. Göç kavramı sadece ekonomi ya da güvenlik meselesi olmayıp aynı zamanda sosyolojik bir durumdur. Hem göçen hem de göçmeni kabul eden için bir kültür çarpışması ve kültürel bir evrilmedir de aynı zamanda.

Bu kültürel karşılaşmalar, farklı kültürlerin iletişim ve diyalog kurmaları sonucunda kaçınılmaz olarak bir dönüşüme, daha kapsayıcı kültürün diğerine sızmasına sebep olabilir. Nitekim 1960'larda başlayan işçi göçü ile Türkiye'den göçen bireyler toplumsal, ekonomik, dinsel ve psikolojik açıdan kendisinden oldukça farklı bir kültürün içine girdi. Kendi kimlikleri ile yaşadıkları yerin kimliksel özellikleri arasında sıkışan bu insanlar özellikle sanatsal üretimlerle bu durumlarını dışa vurdular.

1. ve 2. kuşak sinemacıların aksine 3. ve daha sonraki kuşakların sinema adına meydana çıkarttıkları üretimler hem anavatan hem de kimliğini taşıdıkları Avrupa açısından temsile taşınası farklı konuları gündeme getirdi. Türk-İslam kimliğinin dayanak noktaları ile Avrupalılık arasında yaşanan bu durum Eurimages destekleri açısından da ilginç veriler sunar. Türkiye adına fona başvuran ve Türkiye'de yaşayan yönetmenlerin yanı sıra Avrupa'da yaşayan göçmen yönetmenlerde destekten yararlanırken bir de Fatih Akın gibi aslında Türk olan ancak bir Avrupa ülkesi adına yarışan yönetmenlerde vardır.

Aldıkları ödülü bir Türk eliyle alıp ödülün gururunu yarıştığı ülkeye bırakan bu yönetmenlerde AB'ye giremeyen Türkiye'yi Avrupa platformuna taşımıştır.

3.6.4. İslami Kimlik

Türklerin İslamiyet'i seçmelerinin ardından bu dine ve öğretisine olan hizmetleri Türklükle İslamiyet'i birbirinden ayıramaz bir hale getirdi. Milli kimliği tanımlayan Türklük dini kimlik ile kaynaşarak bir Türk-İslam kültürünü oluşturdu. "Türk camisine giren insan yalnız İslamlaşmaz, Türkleşir de. Türkleşerek Müslümanlaşır da" (Baltacıoğlu, 1975: 56). Bu anlamda Batı da Türklükle ilgili kurduğu birçok imgeleme İslami boyutu da ekledi.

Bugün de özellikle sinema temsillerinde Türkiye ya da Türklükle ilgili temsile taşınan argümanların İslam'la olan ilişkisi yadsınamaz bir boyuttur. Bir ötekileştirme unsuru olarak taraflı bir anti hümanist söylem oluşturulması, bu iki kimliği de Avrupa sinemasında diğeri konumuna taşımaktadır. Oysa ne Türklük ne de İslamiyet söz konusu ötekileştirmeyi hak edecek bir kavram değildir. Hristiyan bir topluluk olan AB için de hem etnik yapı hem de inanç farklılığı bir paydaş olarak Türkiye'yi değişik bir konuma getirir. İçine alamayacağı kadar öteki olmasına karşın dışarda bırakılamayacak kadar önemli ve kültürel çeşitliğe ve sinemasal bakırlığe sahip bir ülke olan Türkiye'nin bu yapısı ortak yapımlarla yumuşatılarak bir anlamda Avrupa söylemine yaklaştırılıp böyle değerlendirilmelidir kanısı vardır.

Türkler İslamiyet'ten önce göçebe yaşam tarzı sürdükleri Orta Asya'da siyaset, savaş, ilim ve kültürel birikimlerini güçlendirirken kendilerine özgü bir sanat, edebiyat, ilim ve kültür birikimi de oluşturdular. Batının ötekileştirici söylemlerinden olan "Barbar" yaftasına karşın yüksek bir sanat zevkine ulaştılar. Ancak İslamiyet öncesi varılan bu seviye kabul ettikleri yeni dinin kendi kural ve kaideleri ile zamanla eski değerini göremez oldu. "Geçmişe dair değerler sıradan halk marifetiyle yer yer daha sonraki yüzyıllara taşınsa bile özellikle bunların asıl koruyucu ve aktarıcısı olan yüksek sınıfın, karşılaştığı yeni bir yabancı medeniyetin cazibesine kapılarak millî değerlerine yüz çevirmesi marazî bir durum olarak değerlendirilmektedir" (Barthold, 1977: 65-186).

İslamiyet'i kabul eden Türklerin sosyal yaşantıları kadar sanatsal ve ilmi yaşantıları da değişti. Kabul ettikleri bu dini değişim ile yeni bir kimlik tanımının içine de girmiş

oldular. Yeni kimlik, eski karakteristikleri barındırmasının yanı sıra yüzyıllar boyu devam eden örf- adet ve anane gibi bağlayıcı ve birleştirici unsurları da yadsıyamadı. Ortaya çıkan kimlik geçmiş ile geleceğin karması olduğu kadar sanatsal üretimlerinin de devam ettiği noktada değişime açık, dönüştürücü ve yeniden tasarlayıcı yapısını açığa çıkarttı.

İslamiyet'in şekillendirdiği bu yeni kimlik özellikle Osmanlının son dönemlerinde saray ile tebaa arasında muazzam farklar yarattı. Batı kültür ve yaşam tarzına olan hayranlık aristokrat seviyesinde bir tutkuya dönüşürken, halk kültürü kendi değerleri doğrultusunda yaşamaya devam etti. Halkın tercih ettiği geleneksel kültür ve Batının normları ile şekillenen sentez sanat anlayışı, Türk kimliğini farklı temsil alanlarına çekti. Sarayın hayranlıkla uyguladığı bu değerler ile arasını açtığı geleneksel değerler Batının gözünde hep öteki kalan Osmanlı için Cumhuriyete kadar uzanan bir uzun yolda hep baş tacı edildi.

3.6.5. Kimliğin Taşıyıcısı Kültür

Kimlik, ulus, ortak miras gibi kavramlar kültürü beraberlerinde taşır. Çünkü kültür ya da kültürel kimlik ulusu ya da milleti oluşturan ortaklık, tarihsel süreç, ortak toplumsal hafıza gibi birbirine girift kavramları barındırır. Bu kavramlar aidiyetlik, biz duygusu, sadakat gibi ulusu ve kimliği oluşturan değerlerdir. Yani kültür; “toplumun üyesi olarak, insan türünün öğrendiği, edindiği, bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık toplamdır” (Tylor, 2016: 91).

Kültürün kapsayıcılığı öncelikle toprak bağından yani coğrafyadan gelir. Aynı coğrafyanın, iklimin, ekonomik kaynak ve değerlerin hüküm sürdüğü toprakların kültürel değerleri en azından birbirine benzer. Daha sonra etnik, dini, etnografi gibi değerler kültürün diğer yapılarını oluşturur. Buradan hareketle kültür; “nesilden nesile nakledilerek gelen, gelenek, yaşama tarzı, düşünce, davranış, ekonomik ve sosyal yaşantı kalıpları olarak tanımlanmıştır” (Dağ A. , 2004: 83).

Kültürün ulus ve kimlik gibi bir tarihi geçmişi vardır. Zaman içinde kalıplaşan, ait olduğu toplumu ötekinden ayıran ve bireylerine biz olma değeri atfeden bu geçmiş, kendi anavatanından uzaktaki toplum üyelerini bir arada tutmaya yarar. Ait olmadıkları bir kültür içinde dağılıp yok olmalarını engeller. Tıpkı 1960'larda Avrupa'ya işçi olarak

giden insanların kendi vatanlarında çok da önemsemedikleri kültürel öğeleri yabancı bir yerde aziz bilmeleri gibi.

Avrupa literatüründe kültür ile medeniyet birbirine yakın anlamlar içerir. Çünkü medeniyetin ilerleyici yapısını çoğu zaman kültürel öğeler destekler.

3.7. AVRUPA KİMLİĞİ ALTINDA YATAN TÜRK LÜK

Dünya coğrafi olarak bölünebilen bir yapıda olsa da kültürel bölünmeler keskin sınır hatları ile gerçekleştirilmez. İnsanın yaşadığı her coğrafya birbirine ırksal, dinsel, kültürel, ailevi ya da etnik bağlarla bağlıdır. Avrupa kıtasının kültürel yapısından bahsederken de bu iç içe geçmişlik ortak tarihi geçmiş ya da yaşanmış olan her şey bu tanımlamanın yanında yer alır. “Avrupa, bir ucunda Kelt kökenli halkların, diğer ucunda Türker’in yaşadığı, kıta özelliklerine sahip olmak isteyen kocaman bir yarımada. Bu yarımadanın tarihini oluşturan kavimlerin çoğu Asya kökenli. Entrüskler, Germanler, Türkler, Fin ve Macarlar, muhtemelen Slavlar da [Asya kökenlidir]...” (Şen, 1993: 112). İşin ilginç tarafı Avrupa’nın fikri temellerini taşıyan Yunan veya Roma medeniyetlerinin ‘Avrupa medeniyeti’ olmaktan ziyade bir Akdeniz medeniyeti oldukları gibi Avrupa’nın dini inançları Hristiyanlık ya da Musevilikte Avrupa’da doğmamıştır. “Avrupa kavramının siyasi ve ayırıcı bir medeniyet kimliği kazanması nispeten daha yakın bir zamana rastlar ve Akdeniz’in güneyinin İslam devletinin denetimi altına geçmesi ve kuzeye doğru bir basıncın oluşmasıdır” (Tolunay, 2007).

Bu anlamda özellikle oryantalist bakışı temsil etmesi maksadıyla Samuel Huntington tarafından yazılan *Medeniyetler Çatışması* adlı çalışmasındaki Türkiye ve kültür üzerine fikirlerine yer verilebilir. “Türkiye’nin seçkinleri Türkiye’yi Batılı bir toplum olarak tanımlarken Batı’nın seçkinleri Türkiye’nin öyle olduğunu kabule yanaşmıyorlar. Türkiye Avrupa Topluluğu’nun bir üyesi olmayacaktır, gerçek nedeni Cumhurbaşkanı Özal’ın dediği gibidir. Biz Müslümanız, onlar Hristiyan’dır ancak bunu dile getirmiyorlar” (Huntington, 1993: 25). Oryantalizm içinde Türklük, ne kadar ilgi çeken bir konuya Türkiye’de ve Türk filolojisini kuran kişilerinde oryantalist geleneğinden geliyor olmaları o derece ilginçtir. Türkoloji’nin ve Türk milliyetçiliğinin gelişmesinde Orhon Yazıtlarının dilinin çözülmesinin çok büyük önemi vardır. Türk antikitesi adına gurur verici bir keşif olan “Orhon Yazıtları ve öteki eski Türkçe abideler

ile Uygur metinleri üzerinde Alman ve Türk Türkologlar araştırmaları sürdürmüşlerdir. Türkoloji böylece Batı oryantalizminin başlıca konularından biri durumuna gelmiştir” (İnalçık, 2002: 27)

3.7.1. Bir Kavram Olarak Türklük

Kimlik konusu Türklerin kültür ve uygarlık tarihinde hem kendileri açısından hem de etkiledikleri, etkilendikleri, beraber yaşadıkları ya da savaştıkları bütün toplum ve milletler açısından büyük bir öneme sahiptir. Türkler Asya’nın steplerinden çıkarak Anadolu’ya, Balkanlar’a ve Avrupa’ya, Afrika ve Asya’nın birçok coğrafyasına kadar hem göçmüş hem de kendi değerlerini buralara taşımışlardır. Türkler Dünya medeniyet tarihi içinde yön verici bir etkiye sahiptir. Göçerlikten yerleşik hayata geçmeleri ile uygarlık serüvenlerinde bir dönüm noktası yaşarken, kültür değişimleri ile kolektif kimlik ve kolektif bilinçlerinde de değişimler oldu. “Bu açıdan Türk tarihinin üç ana dönemde değerlendirildiği malumdur: İslam-öncesi dönem, İslami devir ve Yenileşme/Çağdaşlaşma dönemi” (Öz, 2008: 221).

Tarihte, Türk adını kullanan ilk devlet Göktürklerdir (M.S.6.yy). “Bu devlete ve mensuplarına Çin kaynaklarında (Tu-cüeh) Tukyü/Türk dendiği, bu devletin ikinci döneminde dikilen yazıtlardan da bu kelimenin Türk olduğu açıkça bilinmektedir”(s.221). Bilinen en eski yurtlarından çeşitli sebeplerden dolayı göç etmek zorunda kalan Türkler milli karakterlerinde olan göçerliklerini göçmenlik zarureti ile başka coğrafyalara taşımışlardır. “Göçebe bir yaşam tarzı süren Türkler, etkileşime girdikleri kültürler karşısında kendi öz kültürlerini her zaman korumuşlardır ve bundan dolayı başka kültürlerin içinde yok olmamışlardır” (Bulut A. , 2006: 51-52). Yüzyıllar içinde birçok devlet kuran Türkler, Türk kimliğini bir etnik kimlik vasfında kullanmamışlar ve birçok defa yıkılan devlet ya da beylikleri sebebiyle esaret altında kalmışlardır. Ancak bu durum onların özgürlüklerine düşkün yapılarını değiştirmemiştir.

Türklerin devlet anlayışı aile ve ordu üzerine kuruluydu. Ancak İslam dinini kabul ettikten sonra özellikle Osmanlı zamanında üst kimlik olarak dini esas almış ve ümmet kavramını bütün sıfatlarının üstüne koymuştur. Türk kimliğinin tanımlanması boy, soy, sop bağlamında yapıldığı gibi bir “üst kimlik” olarak dinde bu belirlenimin unsuru oldu. Bu yüzden yüzyıllardır Türklük ile Müslümanlık birbirinden ayrılmaz kavramlar

olmuştur. Türk tarihi açısından önemli dönüm noktalarından olan İslam dinini kabul ediş, var olan kültürel yapıya bir de İslam kültürünü ekledi. Ulusal kimlik oluşumunda önemli bir etmen olan din, günlük ritüellerden idari teamüllere kadar hayatın her alanında etkilidir. Birbirine rağmen değil birbiri ile bir yayılım alanı oluşturan dini kimlik ve milli kimlik bu sayede ortak kültür potasında eridi.

Batı kadar Doğu içinde Türkler çağdaşları olan milletlerden farklıdır. Kimi ulus için üstün olan vasıfları kimileri için bir ötekileştirme sebebine dönüşür. Batılı metinlerde Türklükle ilgili tanımlamalar övgüden ziyade yergi içerirken Doğu'nun bakışı biraz daha farklıdır. "İbn Havkal ve diğer Arap coğrafyacılar Türklerin cesaret, gözü peklik ve şiddet gibi vasıflarının diğer soylara göre üstün olmasının halifeler tarafından tercih edilmelerinde rol oynadığını belirtirler" (Yörükhan, 2004: 160). Doğu'nun, özellikle Arap coğrafyasının İslam'ında etkisiyle Türklere karşı bakışı hayranlık içerir. Türkler tek Tanrı inancına sahip olmaları sebebiyle İslam dinini kolayca kabul etmişler ve maddi, manevi ve askeri olarak bu inanca hizmet etmişlerdir. Zaten kelime anlamı olarak Türk kelimesi töre sahibi anlamına da gelmektedir. Tek Tanrı inancı hem örfi hem de tevekkül seviyesinde Türkler için son derece önemlidir. "Tanrı onlara Türk adını verdi ve onları yeryüzüne İlbay kıldı" (Kaşgarlı Mahmut, 2010: 3) ifadesi doğrultusunda Türklere addedilen vasıf; yöneticiliktir. Bunu yaparken cesur, gözü pek ve adil tutum sahibi olmaları onlar için temel niteliktir.

Türklere karşı oluşan imaj hem oryantalist bakışa hem de Eurimages filmlerinde Türk imgesine sirayet etmiştir. Çalışmada ele alınan bu imgesel yakıştırmaların izlerini bu bakışın temelini oluşturan geçmiş metin ve anlatılarda bulmak mümkündür.

Türk ya da Türklük kavramları Avrupa'da el broşürlerinde, hatıra yazılarında, seyahatnamelerde, edebi, sosyolojik ya da felsefik metinlerde çokça yer alır. Turchia/Türkiye ifadesini 12. yüzyılda Haçlılar Türklerin yurdu manasında kullandı. "Haçlıların Türklerle ilgili olumsuz algısı 1. Haçlı Seferi öncesinde Türklerin İstanbul'a kadar olan toprakları alması ile yakından ilgilidir. Anadolu halkı Türkler olarak genelleştirilmiş ve Türk kavramı Müslüman Doğu'yu temsil eden olumsuz bir imge olarak Haçlı Edebiyatında vurgulanmıştır" (Kula O. , 2011: 32). Avrupa kıtasının Hristiyanlaşmasına karşın Türklerin İslam dinini benimsemesi her ikisi açısından birbirini ötekileştirme sebebi oldu. İslam'ın Türklük ile iç içe girişik yapısı Avrupa'yı ona düşman

yaptı. Kültürel, sosyal, örfî farklılıklar da eklenince oryantalist bakışın kaçınılmaz bir şekilde küçümseyici, ötekileştirici boyutu arttı. 1683 yılında Viyana'ya dayanan Türkler bu olumsuz bakışı pekiştirdi. Özellikle 14 ve 15. yüzyıllar, Avrupa'da yaygın bir Türk kanaati oluşturması açısından büyük önem taşır. Bu dönemde Avrupa edebiyatında bütün Doğu sembolleri tasvirler Türklere atfedilmiştir. Aydınlanma Çağında (18. yy.) İslam “Religio Turcica” ile Müslüman ise Türk olarak ifade edilmiştir” (İnaç, 2016: 2006).

İstanbul'un Fethi Batı adına bir daha telafisi mümkün olmayan bir kayıptır. Türklerin önündeki en büyük engelin ortadan kalkması, Türk akıncılarının Avrupa'nın içine kolayca girebilmesine sebep olmuştur. Hatta bu dönemde Avrupa günlük dilinde kullanılan “Türkler Geliyor” ve “Korkunç Türk” söylemleri Türklere karşı var olan duygunun dile getirilmiş halidir.

Anadolu'ya gelen seyyahlar, savaşı komutanlar ya da Türklere esir düştükten sonra özgürlüğüne kavuşan Avrupalılar Türkler hakkında görüp duyduklarını ya da deneyimlediklerini seyahatnameler, mektuplar veya denemeler ile aktarmışlardır. Bu anlatıların bir kısmı ön yargı ile başlayan Türk imajının aslında tam tersi bir gerçekliğe sahip olması gerçeğini barındırırken birçoğu ise ötekileştirici söylemi destekler niteliktedir. Kimi seyyahlar “cart renklere eğilimli, mütevazı, evlerine özen göstermeyen, erki ele geçirmek için hile ve entrikaya başvuran, yapışkan ve henüz medenileşmemiş gibi kavramlarla mektuplarda Türk imgesini betimlemiştir” (Kula O. , 1992: 31). Korku, bilinmezlik, fantastik imgeler, güç gibi kalıplarla türetilen Türk imajı, kendi bilinmezliği ile dış dünyaya kapalı haremi, ataerkil yaşam tarzı, çağdaşlarından daha düzenli bir orduya sahip olması, kozmopolit yapısı ile gerçekten ziyade zihinde oluşturulmuş şekliyle Avrupa'da bilindi. “Almancada, özellikle Luther'in söylemlerinde korku ve barbarlığı sembolize eden Türk kelimesi, bazı dinsel şarkılarda “Tanrının cezası, Tanrının kırbağı ve şeytanın hizmetçisi olarak tanımlandı. Hristiyanlar günah işledikçe Tanrı onları Türkler aracılığı ile cezalandırıyordu” (Kula O. , 1993: 72).

16 ve 17. yüzyıllarda İspanyollara ait metinlerde Haneden içinde ülkenin bekası için uygulanan kardeş katli eleştirisi öne çıkmış ve Türkler bu uygulamaları nedeniyle eleştirilmiştir. İngiliz yazar Jhon Barcly ise Türkler için; “İslam dininin cahilliklerini silemediği, sanatı, bilimi ve kentleri yok eden barbarlar” (Aktaran Çırakman, 2001: 32) tanımını yapmıştır. Fransız edebiyatında Osmanlının Doğulu olduğunun altı çizilir.

Onların Arapların karşısında olmaları da ayrıca takdir edilir. Alman edebiyatında ise resimli bildiriler kullanılarak Türkler aleyhinde olumsuz bir imaj oluşturuldu. İsveç'in Türklere bakış açısını ise Hristiyanlığa karşı en büyük tehdit olarak görmeleri oluşturur. Bu tutumlarında o kadar ileri giderler ki kilise vaazlarında özellikle Türklerin zalimliklerinden, ele geçirdikleri yerleri talan etmelerinden bahsedilir. Aynı dönemde yergi içerikli tanımlamaların yanında övgü ile yergiyi yan yana kullananlarda vardı. Richard Knolles "dünyada Türkler kadar imrendirici ve tuhaf, ihtişamlı ve kuvvetli, tehlikeli ve korkunç bir devlet bulunmamaktadır" (Knolles, 1621: 1) ifadesi ile bu tarz görüşleri olan yazarlara örnek verilebilir. Dönemin seyahatnamelerinin bir kısmında medeniyetin, uygarlığın kaynağı olarak Türkler gösterilmiştir.

Türkler üzerine kurulan olumsuz imaj onların askeri gücünden kaynaklanır. 1683 yılında yaşanan Viyana bozgunu ile Avrupalı, derin bir soluk alma imkânı bulur. Türkler her ne kadar askeri güçlerini kaybetmeye başlasalar da Batının gözünde tehdit olarak kaldılar. Artık askeri olarak zayıflayan Türkler istilacı bir toplum olarak kurgulanan imajlarından kültürel tehdit durumuna geçtiler. Yüzyıllardır kendi içinde de savaşıyor ve birlik olamayan Avrupa, bir Hristiyan birliği oluşturma fikrini 17. yüzyıl itibari ile Türklere karşı ortaya attı.

Avrupa Birliği tarihsel süreç içinde Türk kimliğini ötekileştirici bir sebep olarak kullanmıştır. Doğu ile Batının ortasında laik bir İslam devleti olan Türkiye bu bağlamda iki farklı parametreyi barındıran tek devlettir. Hristiyan Avrupa'nın fanatik İslamcı Doğu ile kültürel farklılıkların bariz şekilde ortaya çıktığı Doğu arasında bir köprü olan Türkiye'yi tarihsel süreçte evet, ama günümüzde tam anlamıyla içine almasa da dışında bırakmak işine gelmez. Yüzyıllar boyu siyasi ve askeri olarak korkarak baktığı ancak askeri gücünü yitirmeye başlamasıyla kültürel bir rakip olarak gördüğü Türkleri yenedünya düzeninin dışına itmek Avrupa adına akıllıca değildir. Ancak günümüzde Türkiye'nin yıllar süren AB'ye giriş müzakereleri olumlu bir sonuç vermemiştir. Avrupa için Doğulu Doğu için Batılı bir profil çizen Türkiye, sinema alanında bu sınırları aşmayı başarmıştır. Fakat günümüze kadar desteklenen filmler açısından bakıldığında bu tanımlamaların ne kadarı yaşamaktadır sorusunun cevabına çalışma içinde bakılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EURİMAGES TARAFINDAN DESTEKLENEN FİMLERİN İÇİNDE TÜRKLÜK KAVRAMI

Bilimsel bir araştırmada amaç, ortaya konulan konu ya da olayı genel, geçerli ve tutarlı bilgilerle çözmektir. Bunun için veriler değerlendirilerek bir sonuca ulaştırılıp, genelleme yapmayı sağlayacak bir yöntem belirlemek gerekir. Teorik bakış açısıyla bilimsel sonuçlara, güvenilir ve geçerli bilgiye ulaştıracak gözlem, deney ve test aracılığıyla elde edilen verilerin en doğru şekilde çözümlenip, yorumlanacağını belirleyen bilimsel kuralların tümüne yöntem denir. Araştırmada kullanılacak yöntem, bu süreçte araştırmanın yol haritasını sunan sistematik bir kılavuzdur. Bu sayede araştırmacılar, geçerli ve güvenilir bilgilere ulaşmış olurlar. Bilimsel ilkeler doğrultusunda belirlenmiş kurallar, her araştırmacının bir yöntemle ilerlemesini zorunlu kılar.

Çalışmanın bu bölümünde Eurimages Kapsamında Desteklenen Türk Filmlerinde Türklük Kavramına bakmak amacıyla gerçekleştirilen içerik çözümlemesine ilişkin temel bilgiler sunulmuş ve araştırma sonucunda elde edilen bulgular ilgili literatür çerçevesinde yorumlanmıştır.

4.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu çalışmanın amacı; Eurimages Fonu kapsamında desteklenen Türk filmlerinde Türklük kavramının temsile taşınırken değerlendirme kriterleri çerçevesinde nasıl bir imaj oluşturulduğuna bakmaktır. Bir AB Kurumu olan Eurimages'ın, AB üyesi olmayan üstelik Avrupa'dan ziyade Doğuya ait görülen Türkiye'nin yüzyıllardır oryantalizm kapsamında kurgulanan imajı doğrultusunda Türklüğü nasıl kodladığına bakmak bir diğer amacı oluşturur.

Çalışmanın önemi ise gerek fantezi öğelerle gerekse oryantalist nazarla ötekileştirilen bir Türklük kavramının bir Avrupa kültür kurumu olan Eurimages Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk durumunun bu imajın tezahürünü nasıl ve ne şekilde kurguladığına bakarak bir Doğu Batı çatışması mı yoksa Avrupalılık kimliğinden öte kendi kimliğini olduğu gibi temsile taşıma imkânı mı bulduğu sorusunun cevabını bulmaktır.

Konuyla ilgili literatür tarandığında alanda yapılan çalışmaların konunun farklı boyutlarındaki kavramlar etrafında şekillendiği görülmektedir. Eurimages, bir AB Kurumu olarak Avrupalı kimliği ile sinemayı aynı düzlemde birleştirerek hem sanatsal ve kültürel hem de ekonomik üretim imkânı sunmaktadır. Bu durumda Fonun Türklük kimliğini temsile taşıyan filmler ile kurduğu organik ilişki ve Fonun Avrupalı bir kurum olması münasebetiyle yüzyıllardır düşünsel anlamda ötekileştirilen Türklüğün karakter, mekân, dil, kültürel değerler, din gibi başlıklarla nasıl temsil edildiği konusu bütünlüklü bir bakışı gerekli kılar.

Belirtilen başlıklarla hazırlanan bu çalışmadan farklı olarak konuya birçok değişik bakış açıları ile yoğunlaşan çalışmalar da mevcuttur. Örneğin “Türk sinemasının yapılan tercihlerle neleri gündeme aldığı, nelerden vazgeçtiği ve özellikle nasıl bir Türk kimliğini tartışıp nihilist bir formda yeniden inşa etmeye çalıştığı” (Duranoğlu, 2021) ile ilgili çalışma literatürde Türk sinemasının Fon kapsamında ideolojik işlevselliğini tartışmıştır. İdeolojik olarak bakıldığında Türk kimliğinin içinde var olan “o güne kadar değinilmeyen, tartışılmayan ve konuşulmayan etnik gruplar” (Şen, 2015) ile kurulan kimlik inşası konunun belirli ve sınırlı bir alanına ilişkin katkı sağlamıştır.

Köklü bir tarihsel süreci olan Türklerin, Avrupa üzerinde olumlu ve olumsuz etkileri olmuştur. Medeniyet tarihi içinde birçok defa yüz yüze gelen, savaşan, ticaret yapan Türkler ve Avrupalılar kaçınılmaz olarak etkileşime girmişlerdir. Bu yüzden her iki taraf içinde birbirinden etkilenmediklerini söylemek mümkün değildir. Konuyu bu yönüyle ele alan ve “Avrupa kimliğinin oluşumuna Türk kimliğinin etkisinin” (Aslan, 2009) olduğu kadar “Avrupa uygarlığının ve kimliğinin ortaya çıkışı ve Türk kimlik inşasında nasıl bir etki yarattığı” (Yıldız, 2021) sorusunun cevabını bütünlük bir Avrupa olgusuyla harmanlayarak “Türk kimliğinin Avrupa kimliklerine göre konumunun belirlenmesine” (Severcan, 2006) yönelik araştırmalar da mevcuttur.

Eurimages söz konusu olduğunda konuyu oryantalizmden ayırmak mümkün değildir. Yüzyıllar süren düşünsel yapının üretimine katkı sağladığı filmlerin içeriklerini oryantalist simgelerden ve söylemlerden ayrı düşünmek çok gerçekçi olmaz. Çünkü Avrupa özellikle İstanbul’un fethinden sonra yüzleşmek zorunda kaldığı Osmanlı ve İslam kültürünü yok sayamadı. Üstünlüklerini kabul etmek konusunda da zorlanınca Doğuya ait bu üretimleri kendisinin zıttı olarak tanımladı. Medeniyetin karşısına

yobazlığı, özgürlüğün karşısına despotizmi, doğalın yerine fanteziyi, kadının karşısına köleyi, helalin karşısına haramı, heteroseksüellik yerine homoseksüelliği/lezbiyenliği, tek eşliliğin karşısına haremi koyarak kimi zaman imrendiği çoğu zaman ötekileştirdiği bir anti-Doğu kültürü yarattı. Yüzyıllar süren bu durum bu konuda bir doğal öğrenme ve kabullenme ortaya çıkarttı. Sonuçta Doğu denilince insanların kafalarında ve sanatsal üretimlerinde belli kalıplar belirdi. “Sinemada oryantalist temsillerin hangi bağlamda gerçekleştiğine” (Kaya, 2010) bakmak bu kalıpları anlamak açısından önemlidir. Yapılan çeşitli çalışmalar bu temsillerin farklı noktalarına bakmıştır. Özellikle yönetmenler bağlamında yapılan çalışmalar diaspora yönetmenlerinin özelinde oryantalist kodlarla Eurimages filmlerini çözümlemiştir. Ferzan Özpetek, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın gibi yönetmenlerin Batının argümanları ile yetişip öz benlikleri olan Doğuyu yorumlama şekilleri literatüre katkı anlamında çok değerli bilgiler sağlamıştır.

Bu tez çalışmasını yapılan diğer çalışmalardan ayrılan yönü ise konuyu yönetmenler özelinden filmlerdeki kodlar bağlamına taşımış olmasıdır. Ayrıca film çözümlemesi bağlamında da fark oluşturan durum Türk kimliğine yönelik belirlenen kodların Eurimages Fonunun Avrupa düşünsel yapısının önemli bir parçası olan oryantalizmi kullanarak bir kavramsal çerçeve oluşturmaktadır.

Ayrıca akademik alana sunacağı katkının yanı sıra bu tür bir çalışmanın varlığı, günümüzde kendi ulusal kimliği ile üretim yapacak olan yönetmenlerin bu fondan ödül alması anlamında nasıl bir anlatı yapısı oluşturmaları gerektiğine de bir örnek oluşturmaktadır.

4.2. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI

Çalışma kasamında 1990-2023 yılları arasında Eurimages Fonu’ndan destek almış 103 adet film ile oluşturulan çalışma evreninden, konunun sınırlılığına uygun olarak kurulan hipotezin sağlamasını yapabilmek adına maksimum çeşitlilik sağlayacak şekilde amaçlı örneklem oluşturma yöntemiyle 13 film seçilmiştir. Seçilen filmler Eurimages destekli Türk filmlerinin Türk kimliğini filmler aracılığı ile oluşturma ve kurgulama ekseninde çözümlemeye tabi tutulmuştur.

Eurimages’ın desteklediği filmler içerisinden bütüne genel bir bakış sağlayabilmesi adına konunun çeşitli yönlerini göstermesi açısından genel bir izleme yapıлып, belirlenen

kavramları farklı yönleri ile içeren filmler arasından bazı seçimler yapılmıştır. Bu amaçla yapılan literatür taraması sonucunda belirlenen kriterlere uygun bulgularla seçilen filmler konu, içerik ve biçim açısından ele alınmış ve filmlerin ideolojik, sosyolojik analizleri yapılarak çalışmanın kapsamına uygun göstergesel analizle kimlik vurgusunun mahiyeti tartışılmıştır.

Fondan destek alan filmler Türk filmi olmakla beraber birçoğunda özel bir Türklük vurgusu bulunmamaktadır. Ya da bu vurgu önemsenecek seviyede değildir. Bu sebepten dolayı evrenin büyüklüğü ve çalışmanın sınırlı yapısı da göz önüne alındığında örnekleme bazı kriterler ile sınırlandırmak gerekmektedir.

Desteklenen filmlerin yönetmenleri açısından da bir seçim yapılmıştır. Yeşilçam sineması ile yeni dönem sinema arasında bağ kuran yönetmenlerin yanı sıra yeni sinemacılar, diaspora sinemacıları ya da gurbetçi sinemacılarında filmlerine yer verilmiştir. Bu konuda çeşitlilik sağlaması ve tarafsız bir analiz ortaya koyması açısından bu tür bir tercih yapılması çalışmanın güvenilirliği açısından da önem taşımaktadır.

4.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Akademik çalışmalarda kullanılan araştırma yöntemleri nicel, nitel ve karma yöntemlerdir. Bir araştırma yapılırken elbette sadece nitel ya da sadece nicel verilere başvurulmaz, araştırmanın genel kapsamına göre bir yol belirlenir. Sosyal bilimlerde daha çok başvurulmuş yöntem nitel araştırma yöntemleridir. Nicel değerlendirmelerden daha yorumsamacı bir yaklaşıma ihtiyaç duyan nitel araştırmalarda örneklem “evrenden, evreni temsil edecek nitelik ve nicelikte seçilip alınan olgu, nesne ve bireylerdir” (Sönmez & Alacapınar, 2014) şeklinde tanımlanır.

Eurimages’in ödülünü alan filmlerin çoğu yapımcı-yönetmenler tarafından çekilmiş sanat filmi kategorisinde sınıflandırılan filmlerdir. Fondan 1990-2023 yılları arasında 65 farklı yönetmen toplam 103 filmine destek almıştır. Bu yönetmenlerin çoğu ilk film çalışmasıyla fondan faydalanmıştır. Bunun yanı sıra fondan birden çok destek alan yönetmenler de vardır⁵⁴.

⁵⁴ Nuri Bilge Ceylan (6), Yeşim Ustaoğlu (5), Ali Özgentürk (5), Canan Gerede (4), Semih Kaplanoğlu (4), Erden Kıral (3), Tayfun Pirselimioğlu (3), Ömer Kavur (3), Pelin Esmer (3), Baris Pirhasan (2), Deniz Gamze Ergüven (2), Reis Çelik (2), Derviş Zaim (2), Atıf Yılmaz (2), Zeki Demirkubuz (2), Erden Kıral

Fondan destek alan ve klasik anlatı yapısına sahip filmler seyirci tarafından ilgiyle karşılanmış olmasına rağmen festival filmleri olarak nitelendirilen çoğu film 100.000'nin altında hatta bir kısmı sadece 10.000 izleyiciye ulaşabilmiş, gişe yapamamış filmlerdir. Ancak bu filmler ortak yapımcılarının da sayesinde uluslararası sinemalarda gösterime girmiş ve birçoğu önemli ödüller almıştır.

Seçilen filmler çeşitlilik göstermesi açısından tarihi, siyasi, güncel, dini, töre filmleri gibi farklı temaları içerirken birçoğu oryantalist öğeleri temeline alarak Türk kimliğini farklı öykü, zaman, mekân ya da kişiliklerle temsile taşıyan konulardan seçilmiştir. Fonun desteği ile o güne kadar pek değinilemeyen, perdeye yansımayan konular ve karakterler görünür olma şansı buldu.

Örnekleme oluşturan filmlerin hemen hepsi yurt içi ve yurt dışında yapılan film festivallerinde ödül almıştır. Bu filmlerin yönetmen ve senaristlerini sadece Türkler oluştururken, üretim ve üretim sonrası aşamasında çalışan oyuncu, sanat ve teknik ekip kadrolarının çoğu yabancı uyruklu sanatçı ya da teknikerlerden oluşmuştur.

Bu filmlerdeki öykü mekânları, Anadolu, taşra ve İstanbul görüntüleri, kadın ve erkek karakterlerin eğitim durumları, cinsel tercih ve eğilimleri, siyasi ya da sosyal görüşleri ya da eski/yeni törelerin uygulanış biçimi gibi pek çok farklı başlıkla Türklüğün nasıl temsil edildiğine bakılması yöntemi oluşturan temel dayanaktır. Çalışmada kullanılan çözümleme yöntemi ise amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen örneklem içinde yapılan niteliksel içerik analizidir.

4.3.1. Amaçlı Örneklem

Sosyal bilimlerde farklı teknik ve örneklem türleri kullanılır. Bunları; olasılığa dayalı ve olasılığa dayalı olmayan örneklem türleri olarak iki başlık altında toplamak

(2), Emin Alper (2), Mustafa Altıoklar (2), Ferzan Özpetek (2), Aslı Özge (2). Tek filmle ödül alan yönetmenler ise şöyledir; Selcen Ergun, Nisan Dağ, Ferit Karahan, Ömür Atay, Serhat Karaaslan, Ali Vatansever, Çağla Zencirci, Mehmet Can Mertoğlu, Ümit Köreken, Emine Emel Balcı Tunçel, Serkan Zelzele, Merve Kayan, Zeynep Dadak, Mahmut Fazıl Coşkun, Mustafa Kara, Murat Saraçoğlu, Özcan Alper, Tolga Örnek, Seyfi Teoman, Bahadır Karataş, [Semir Aslanyürek](#), Abdullah Oğuz, Elfe Uluç, Özer Kızıltan, Kutlug Ataman, Ümit Ünal, Yusuf Kurçenli, Uğur Yücel, Aydın Sayman & Umit C. Güven, Handan İpekçi, Zeki Ökten, Tunç Başaran, Bilet İlhan Belgin, Seçkin Yaşar, Sinan Çetin, Yavuz Turgul, Ersin Pertan, Tunç Başaran, Zülfü Livaneli, Işıl Özgentürk, Yavuz Özkan, Gürcan Keltek, Melisa Fatma Önel Tecimen, Hatice Aşkın

mümkündür. Bu çalışmanın yapısına uygun olarak seçilen örneklem türü ise olasılığa dayalı olmayan örneklem türlerinden biri olan amaçsal örneklemedir. “Bu tekniğin temel mantığı araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğunu düşündüğü birimleri örneklem olarak seçmesidir” (Taylan, 2015: 79). Bu örneklem türünde çalışmada gerekli bilgilere ve örneklem hacmine ulaşmak için belli kavram, olay ya da kişiler kasıtlı olarak seçilir. Yapılan seçimler derinlemesine bir araştırmaya tabi tutulur. “Bu tür örneklemede araştırmacı kimlerin seçileceği konusunda kendi yargısını kullanır ve araştırmanın amacına en uygun olanları örnekleme alır” (Balcı, 2016).

4.3.2. Niteliksel İçerik Çözümlemesi

Bu çalışma kapsamında amaçlı örneklem ile belirlenen filmlerden elde edilen veriler, içerik çözümlemesi yöntemiyle kavramların temsil yetenekleri ve soruların cevapları aranmıştır. “Ampirik araştırmalarda, metin çözümlemelerinde genellikle içerik çözümlemesi kullanılır. Yazılı, görsel, işitsel her türlü kayıtlı metinlere uygulanabilen içerik analizi,” (Berger, 1998: 26) çalışmanın genel evreni içinden seçilen örneklemelerin analizini yapmak konusunda uygun yöntemdir. İçerik analizi yöntemi daha çok “mesajın kapsadığı, taşıdığı ve ilettiği enformasyona odaklanır. Bu haliyle içerik çözümlemesinin ilgi alanı kayıtlı her tür içeriktir” (Yıldırım, 2015: 125). Bu yöntemin resmetme ve temsil kabiliyeti yöntemi bu çalışma açısından kullanışlı kılar.

Nicel ve nitel olmak üzere iki şekilde içerik analizi türü bulunmaktadır. Bu çalışmada niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Nitel içerik analizinde “belirli kavram veya metinlerde oluşan istatistiksel anlamlılıktan çok olayların anlamlar zincirini gösteren benzersiz temalarına dikkat edilir” (Bal, 2016: 265-280). Niteliksel içerik analizi örnekleminde yazı veya görüntüde olan, görünen içerik ve içeriği araştırılan metin veya görüntünün altında yatan anlamı gösteren mesaj içeriği olmak üzere iki tür içerik bulunur. “Bu yöntem bir söylemi veya bir belgeyi düz ve yalın okumanın ötesinde, derinlemesine ve örtülü içerikleri ortaya koymayı benimser” (Arıkan, 2011: 56). Bu analiz film çalışmalarında tercih edilen yöntemlerdendir.

Bu tez çalışmasında özellikle görsel ve anlatımsal malzemenin görünen içeriği ile onun altında yatan gerek düz gerekse örtülü anlamlar, belirlenen kategoriler ile niteliksel içerik analizi kullanılarak yorumlanmıştır.

4.4. ARAŞTIRMANIN MODELİ VE HİPOTEZLER

Araştırma kapsamında ilgili literatür dikkate alınarak test edilmek üzere aşağıdaki hipotezler oluşturulmuştur.

- Avrupa Birliğinin bir kurumu olan Eurimages fonu çerçevesinde, oryantalist bir nazarla bakılıp ötekileştirilen Türk kimliğinin nasıl ve hangi yönleriyle kurulduğu?
- Batının bakışıyla gerçek ya da fantastik bir Türk imgesi veya ortak bir Türk kimliği kurgusunun olup olmadığı?
- Etnik ve kültürel yaklaşımlar çerçevesinde kadın-erkek, mekân, kültürel doku, anane ve dini değerler, coğrafya, kültür, yaşam tarzı vb. gibi kriterler etrafında kimliğin konumlanması üzerinden Türk prototipinin bir kimlik göstergesi olup olmadığı?
- Türklük kavramının Eurimages tarafından nasıl değerlendirildiği, bahsi geçen kavramların nasıl temsile çıktığı, filmlerin genel kabul görmüş Türk kavramıyla benzeşen ve ayrılan yanının neler olduğu, seçilen kavramların anlamları dışında, bir küçümseme, olumsuz yönlendirme ya da kasıtlı bir ötekileştirme içerip içermediği, milliyetçilik konusu, Türkiye profili, İslami öğelerin Türklükle ilişkisinin nasıl kurulduğu?
- Türk filmlerinde dönem itibari ile pek kullanılmayan etnik ve dini köken, inanışlar, toplum tarafından ötekileştirilen tercihler, ideolojik farklılıklar, farklı bakış açılarının nasıl temsile taşındığı?
- Çalışmada fona yapılan birçok başvurunun içinden seçilen, çekilen ve gösterime giren bu filmlerin temsile taşıdıkları Türklük kavramı gerçekçi ya da doğru mu temsil ediliyor yoksa kurulan bir imajın göstergesi mi sorusu seçilen filmler üzerinden değerlendirilmiştir.

4.5. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bilimsel araştırma sürecinde en önemli aşamalardan birisi hipotezin kurulumuna uygun evreni belirlemektir. Ancak bir çalışmada belirlenen bütün evrene ulaşmak, sonuçları değerlendirmek ve bunları anlamlı verilere dönüştürmek zor olduğu için genel evreni temsil edebilecek daha kapsamlı ama genel evrenden nicelik olarak az olan çalışma evreni seçilir. Evrene uygun, onu temsil edebilecek örneklem seçimi de en az evren seçimi kadar önemlidir. Temel amaç, incelenecek konunun çoklu seçenekleri arasından evreni en güzel, tarafsız ve anlaşılır kombinasyonlarla göstermektir. Örneklem belirleme aşaması ya da doğru örneklem metodunu seçmek araştırmanın güvenilirliği açısından da çok önemlidir. Kurulan hipotez sorularına en doğru cevabı bulabilmek için toplanacak verilerin yapılacak araştırmaya uygun olması gerekir.

Evren, genel evren ve çalışma evreni\örneklem olarak birbirini tamamlayan iki başlıktan oluşur. Genel evreni çalışmanın kapsamını oluşturan bütün elemanlar oluşturur. Bütün evrene ulaşmanın zorluğu göz önüne alındığında evrene ilişkin en iyi temsil evreni uygun örneklem seçimi ile oluşturulur. Bu anlamda, “araştırma sonuçlarının genellendiği araştırma kapsamı içerisinde yer alan ortak özelliklere sahip birimler bütününe evren (yığın, ana kütle, toplum) denir” (Ural, 2011: 33).

Bu çalışmanın evrenini Eurimages tarafından 1990-2023 yılları arasından destek alan 103 uzun metrajlı Türk filmi oluşturmaktadır. Örneklemi ise çalışma evrenini temsil eden filmler arasından aşağıda isimleri, yönetmenleri ve ödül kazandıkları yılların yazılı olduğu listede yer alan 13 film oluşturmaktadır.

Örneklem evrenindeki filmler içerikleri ve farklı ekolleri temsil eden yönetmenler temel alınarak seçilmiştir. Film seçiminde yıllar bir tercih sebebi olmamıştır. Çalışma kapsamında seçilen filmlerin gişeleri ve seyirci sayıları belirleyici bir unsur olarak ele alınmamıştır.

Tablo 3. Çalışma Kapsamında Çözümlenecek Filmler

Filmin Adı	Ödül Aldığı Yıl	Filmin Yönetmeni
1. Ateş Üstünde Yürümek	1990	Yavuz Özkan
2. Kuşatma Altında Aşk	1995	Ersin Pertan
3. Hamam	1995	Ferzan Özpetek
4. İstanbul Kanatlarımın Altında	1995	Mustafa Altıoklar
5. Güneşe Yolculuk	1997	Yeşim Ustaoğlu
6. Hoşçakal Yarın	1997	Reis Çelik
7. The Splint-Parçalanma	1997	Canan Gerede
8. Sevgilim İstanbul	1998	Seçkin Yaşar
9. Harem Suare	1998	Ferzan Özpetek
10. Takva	2005	Özer Kızıltan
11. Mutluluk	2006	Abdullah Oğuz
12. Yangın Var	2011	Murat Saraçoğlu
13. Mustang	2014	Deniz Gamze Ergüven

4.6. VERİ TOPLAMA SÜRECİ, ARAÇLARIN VE VERİLERİN ANALİZİ

Bu tez çalışması kapsamında öncelikle konunun kapsam ve sınırlılıklarının kesin belirlenmesi amacıyla ilk üç bölümünde literatür taraması yönteminden faydalanıldı. Belirli kavramlar ve bu kavramların sinemada görünümü konuyla ilişkilendirilerek detaylı bir literatür çalışması yapıldı. Bu çalışmaya uygun olarak kuramsal çerçeveyi oluşturacak kavramlara yönelik okumalar ve araştırmalar yapıldıktan sonra çalışmanın en önemli bölümünü oluşturacak olan film çözümleri ile ilgili alan araştırması yapıldı.

Eurimages tarafından 1990-2023 yılları arasında ödül alan Türk filmleri belirlenen kodları yeterince barındırıp barındırmadıklarının anlaşılması açısından izlendi. Bu filmler içinden Türklük imgesine daha fazla vurgu yapan, bu imgeleri oryantalizm gibi çeşitli boyutları ile temsile taşıyan ve konuya uygun olduğu düşünülen filmler belirlendi. Belirlenen bu filmler içinden Türklük kavramını farklı yönetmenlerin bakışı ve farklı film türleri açısından temsil edebilecek 13 film amaçlı örneklem yöntemi ile seçildi. Hiç kuşkusuz seçilen bu filmler dışında da bu konuyu temsile taşıyabilecek birçok film

bulunmaktadır. Ancak geniş evrenin sınırlı örnekleme göz önüne alındığında bir eleme yapmak gerekmektedir. Bu eleme işlemi gerek dönemsel olarak farklı yılları kapsayan, gerek yönetmen karakterleri açısından çeşitlilik gösteren filmler arasından seçilirken, konu ve içerik olarak da farklı türleri temsil edebilen filmler arasından seçim yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında öncelikle teoriye, modele, araştırma bulgularına veya literatür incelemelerine bağlı olarak kategoriler, önemli kavramlar ve değişkenler tanımlandı. Tanımlanan kategoriler çerçevesinde veriler toplanıp ortaya çıkan kategorilerden bu verilerin diğer veriler ile ilişkisi doğrultusunda sonuçlara varılmaya çalışıldı. “Analizde araştırma sorusuna bağlı olarak dikkat çeken yerlere vurgu yapılır ve bu yerler daha önceki belirlenen kategorilere göre kodlanır. Başlangıç kodlama düzeninde belirtilmemiş olanlar için yeni bir kod verilir. Kategorilerin türüne-genişliğine göre alt kategoriler de belirlenebilir” (Sıgır, 2018: 281-304). Bu amaçla homojen, objektif, bütünlüklü, belirlenen amaca uygun, anlamlı ve ayırt edici içerik kategorileri oluşturuldu. “Pratikte, çeşitli içerik analizi çalışmalarında kullanılan kayıt birimleri (kodlanacak anlamlı birimler) arasında, sözcükler, cümleler, temalar, kişiler, tutum objeleri, mekân bölümleri, eylem veya olaylar gibi birimler gözlenmektedir” (Bilgin, 2006: 19).

Evren içinden seçilen örneklemelerde birçok kategori belirlenerek analiz birimleri oluşturuldu. Farklı film ve yönetmenlerin farklılıkları ve benzerlikleri üzerinden belirlenen temaların yorumlanarak Türklük temsilini nasıl kurduklarına bakıldı. Bunun için 13 film birer örnek olay olarak kabul edilmiş ve incelemeye alınmıştır. Belirli aralıklarla birçok kez izlenen bu filmlerle ilgili olarak sözlü ve yazılı kaynaklar araştırılıp, bilgi toplanmış, filmlerde tekrar eden, ilgi çeken temalar ve bunların arasındaki anlam yapıları, bağlantılar kurularak, çeşitli başlıklar altında toplanmıştır. Elde edilen içerik bu şekilde tematik olarak analiz yapılmaya çalışılmıştır.

Filmlerin anlatı yapısını oluşturan bazı genel kalıpların yanı sıra kimi filmlerde örtülü ya da o filme özgü yan anlatılar oluşmaktadır. Filmler çözümlenirken bütün bu kalıplar önce genel bir kategorilendirilmeye tabi tutulmuş, yan unsurlarda ilgili kategorilerin altında verilmiştir. Ancak kimi öğeler filmlere yönelik genel bir incelemenin yapıldığı bölümde anlatıma katılmıştır.

Analiz birimleri olarak bu filmlerde Türklük kavramını Eurimages bağlamında okumayı sağlayan; konu, olay örgüsü, zaman, diyalog, karakterler, eylemler, konumlandırmalar, kostüm, aksesuar, mekân, görsel-sessel öğeler, Eurimages Fonuna uygun kültürel öğeler gibi filme ait unsurlar incelenmiştir.

Örnekleme oluşturan bu filmler anlatı yapısı, türü, temasal yapı özellikleri göz önüne alınarak filmlerin siyasi söylemi, oryantalist içerikleri, geleneksel öğeleri ve dini içerik taşıyan unsurları anlamında bir çözümleme şablonu oluşturuldu. Seçilen filmler farklı açılardan değerlendirmeye imkân verecek şekilde birçok defa izlenerek konunun temel noktasından sapmadan farklı açılardan değerlendirmeye tabi tutuldu. Önceden belirlenen kategoriler ve alt başlıklar etrafında filmler ele alınıp sonuç bölümünde hepsine toplu bir bakışla hipotezi oluşturan varsayım ve soruların cevapları bulunup Türklük temsillerine bakılmıştır.

4.7. FİMLERİ ÇÖZÜMLEMEDE KULLANILACAK TEMEL KATEGORİLER

Çalışma kapsamında seçilen filmlerde Türklük olgusunun temsiline bakmak için film içinde yer alan anlatı kategorileri çözümlendi. Bir film üretimini çözümlmek için pek çok veri ile yola çıkmak gerekir. Ancak filmler Türklük temsilleri ile sınırlandırıldığı için bu sınır dâhilinde filmin anlatı yapısı, teması, bir temsil ögesi olarak dilin kullanılışı, zaman ve mekânın analizi, karakterlerin kimlik analizi, kültürel ve dini göstergelerin analizi, Türklüğü temsil eden sembol, nesne ya da simgeler, Eurimages Fonunun kültürel hedeflerine uygunluk analizi gibi içeriksel yorumlamaya olanak sağlayan başlıklar etrafında bir çözümleme yapıldı. Bu başlıkların yanı sıra Türk imajı doğrultusunda Batının Türklük kavramından kastettiği kaba, yobaz, iyi-kötü, muhafazakâr, tutucu, despot, dürüst, sahtekâr, dindar, demokrat, geri kalmış vb. gibi kavramlara karşılık gelen anlamların nasıl temsile taşındığına bakıldı.

4.7. BULGULAR

Eurimages, Yeşilçam yönetmenlerinin yeni üretim tarzında eser verebilmeleri, sinemaya ilk adımlarını atan genç yönetmenlerin üretim, dağıtım ve reklam desteği alarak tanınırlığını artırmaları, yurt dışında yaşayan ya da orada doğan yönetmenlerin kendi ülkeleri adına üretim yapabilmeleri için önemli bir imkândır.

Bu açıdan bakıldığında Fonun desteği maddi ve manevi açıdan yadsınamaz. Ancak filmlerde derinlemesine içeriksel çözümlemeye gidildiğinde kimi gerçeği yansıtmayan kimi olduğundan fazla abartılan kimi gerçek kimi hayal ürünü birçok anlatım ögesiyle karşılaşılır. Bunlar belirlenen kategoriler ile çözümlendiğinde ortaya çıkan bulgular sonuç ve tartışma bölümünde detaylı olarak ele alınacaktır.

4.8. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

4.8.1. Filmlerin Temaları

Seçilen filmler her şeyden önce söylem ve ideolojik bir argüman oluşturması bakımından önemlidir. Çünkü söylem ve ideoloji kavramları doğrultusunda her filmin bir ideolojisi vardır. Ancak kimi film ve yönetmenin tavrı keskin ve üst perdeden bir söylem oluştururken kimi film ve yönetmen örneğin komedi tarzı bir film ile kendi ideolojisini aktarmaktadır. Bu anlamda örnekleme oluşturan bazı filmler özellikle siyasi alt metinler anlamında yoğunluklu bir anlatıma sahiptir.

Seçilen filmlerin Doğu ile Batı arasındaki ötekileştirmenin malzemesi olan siyasi söylemleri özellikle birliğe üye olamayan ve bunun için uzun yıllar büyük uğraş veren Türkiye'nin Batının gözünden görünüşünü yansıttığı unutulmamalıdır. Siyasi, sosyal ve ideolojik bir ülke profiline nereden tutulsa olumsuz imajı bu filmlerin birçok noktasında altı çizilerek kullanılmıştır.

Aslında filmlerin konuları evrensel temalar etrafında şekillenmiştir. Özgürlük, adalet, eşitlik, ötekileştirme, göç, aynı ülkenin vatandaşları arasındaki farklılıklar, etnik farklar, kültürel kodlar, alt kimlikler, kimliksizlik, yolsuzluk, farklı muamele, damgalama, önyargı, töre, tarihi gerçekler, kaos, kent yalnızlığı, kırsal durağanlık, kültür çatışması, toplum ve mahalle baskısı, kadınlara yönelik baskı ve sindirme, aile içi taciz, intihar gibi evrensel niteliklere sahip temalar seçilen filmlerde farklı boyutta temsile taşınmıştır.

4.8.2. Seçilen Filmlerin Anlatı Yapısı

Çalışma kapsamında örnekleme olarak seçilen 13 film hem biçim ve içerik hem de söylem ve göstergeler anlamında incelenmiştir.

Seçilen filmlerden *Ateş Üstünde Yürümek* filmi sembolik öğeler taşıyan, anlatı yapısı ile çağdaş bir anlatıma sahiptir. Türkiye'nin siyasi hayatının bir belgesel gibi sergilendiği yapımda sonuçta konuya paralel devam eden aşk hikâyesinin ve ülkenin seyrini izleyenlerin, nereye vardığını görmek mümkün değildir.

Sevgilim İstanbul filmi çağdaş anlatı yapısına sahiptir. Filmin sonu seyirciye bırakılmış, sonuçta gazetecinin akıbeti ile ilgili bir bilgi verilmemiştir.

Başlı, sonu belli serim, düğüm ve çözüm noktasının yanı sıra doruk noktası da bulunan *Hoşçakal Yarın* filmi klasik anlatı yapısına sahip biyografik bir dramdır. Bu film gerçek bir hayat öyküsünü ve dönemi anlatır.

Güneşe Yolculuk filmi başı sonu belli bir öyküleme tekniği ile klasik anlatı tarzında yapılmış bir filmidir. Bir yolculuk ve kişisel değişim filmidir. Ötekileştirilen insanların üst kimlikle çatışan hikâyelerini anlatır. Siyasi söylemi “biz ve ötekiler” olan etnik bir savrulma, kaybolma ve yeniden oluşma filmidir.

Yangın Var filmi komedi öğeleri barındıran ve klasik anlatı yapısına sahip bir filmidir. Siyasi temsiller ve ideolojik söylemi olan film Doğu-Batı kavramlarına daha çok Türkiye özelinde ve komedi unsurları ile yaklaşmıştır.

Kuşatma Altında Aşk filmi klasik anlatı yapısında bir filmidir. Tarihi bir konuyu zamanına uygun kostüm ve dekorlar eşliğinde anlatır. Öykü İstanbul'un Türkler tarafından fethedilmesinden 1 yıl önce başlayarak bir aşk hikâyesi eşliğinde fetihden bir gün sonrasına kadar devam eder.

İstanbul Kanatlarımın Altında filmi başı sonu belli bir öyküleme tekniği ile klasik anlatı tarzında tarihi bir konuyu anlatır. Bilimsel gerçeklerin yobaz din adamlarının bakış açısıyla değiştirilip bir baskı malzemesine dönüşmesi, Hanedan içinde ki çekişmeler, yasaklar eski İstanbul yaşam tarzı gibi birçok konuyu beraber işler.

Hamam filmi oryantalist semboller ile donatılmış, klasik anlatı tekniği ile kurgulanmış bir filmidir. Öyküsünü Roma-İstanbul arasında kurulan aile ilişkileri temelinde bir hamamın sembolik anlamları ile beraber dönüştürdüğü insan hayatları oluşturur. Ancak bu dönüşüm sadece fiziki ve maddi değildir, en temelde manevi dünyaların değişimi ile yepyeni insanlara dönüşen karakterlerin öyküdür. Bir yolculuk filmidir. Ülkeler arası olduğu kadar içsel bir tekâmül yolculuğunun da öyküsüdür.

Haram Suare klasik anlatı yapısı içinde kurgusal ögeler içeren, konusunu gerçek bir dönemden alan oryantalist literatürün hemen bütün verilerine sahip olan bir filmidir. 2. Meşrutiyetin ilan edilmesinden 5 yıl önce başlayarak meşrutiyet ilanı ile değişen düzenin sonrasında bir cariyenin yaşamını konu alır. 2. Abdülhamid dönemine değinen film tarihi film kategorisinde değerlendirilir.

Mutluluk filmi aslında klasik bir Hollywood anlatı yapısına sahip olay örgüsü, serim, düğüm ve çözümden oluşan belirli doruk noktaları olan bir yolculuk filmidir. Filmde yol bu sefer Batıdan Doğuya değil Doğudan Batıya doğrudur. Filmin en temel anlatısını töre, terör, ataerkil yapının içinde kendini ifade etme şansı bulamayan kadın, ensest tecavüz ve feodal yapı içinde kendi isteklerini dile getiremeyen erkeklerin sıkıştıkları bir düzene boyun eğmeleri oluşturur. Namus kavramının kadının bedeni üzerinden kuruluşu ile bu kavramın içini boşaltıp kendi çıkarları doğrultusunda kullanan erkeklerin sıkıştıklarında kimlik bile çıkartılmayan kadınları ortadan kaldırebildikleri ikiyüzlü bu düzenin eleştirisidir.

Takva filmi anlatısını Türklüğü oluşturan en önemli değer olan Müslümanlık üzerine kuran yine klasik anlatı yapısı içinde, dini bir konuyu ele alan bir eleştiri filmidir. Dünyevi ile uhrevi hayat arasında seçimini yapmış olan Muharrem'in dünyaya olan kapısının açılıp takvasının sınıandığı bir nefis sorgulamasıdır. Filmin başı sonu belli olan anlatısı ile psikolojik ve itikadi sorgulama yapması yönünden dini olduğu kadar insani bir filmidir.

Dindarlığı günah ve şeytan kavramları ile sınanan Muharrem'in takvası dünyaya sırtını dönmesinden mi yoksa dünyanın tam da içindeyken nefisini gınahtan uzak tutabilmesinden midir? Cennete giden yolun dergâh, zikir ve ibadetten mi yoksa doğru, dürüst, ahlaklı biri olmaktan mı geçtiği? Paranın işin içine girdiği dini oluşumlar dünyaya mı dönük yoksa ahirete mi gibi soruların cevaplarını arayan, pek işlenemeyen bir konuyu ele alan, aynanın her iki yüzünü de kendine çeviren bir filmidir. Modernite ve kapitalizmin dini yapılar üzerindeki etkilerini görerek günümüz tarikatlarının maddi güçleri ile iman esasları arasında kurdukları organik ve inorganik bağları metaforik, kavramsal ve metodolojik bir literatürle yorumlamıştır.

Parçalanma filmi klasik anlatı yapısı içinde kurgulanmış gerçek bir öyküden uyarlanan bir dramdır. İki farklı ülkede geçen ötekinin her iki ülkede ve her iki dinde

temsilini temele alan film, psikolojik sorgulamaya ideolojik boyutları da ekleyerek Batının gördüğü Doğuyu ve gerçek ile kurgu arasında kendine göre yorumladığı İslam'ı anlatır. Girişi, gelişmesi yerli yerinde olsa da filmin sonu kesin bir sonuca bağlanmaz. Son sahne de otobüsün içinde ifadesiz oturan kızlar istedikleri bir hayata mı yoksa mecbur bırakıldıkları bir hayata mı giderler sorusu cevap bulmaz.

Mustang sonu bilinmezliğe bağlanmış Avrupa sanat sineması anlatı kalıpları içinde kurgulanmış bir filmidir. Filmde birçok bilgi aralara serpiştirilmiş ya da çabucak geçirilmiştir. Temele alınan ötekileştirilmiş hatta kimliksizleştirilmiş, temsilden çıkartılmış ya da zaten temsilde hiç olmamış kadın genelinde kız çocuğu kavramı filmin bütün anlatı yapısını oluşturur. Hikâyenin başı, gelişmesi hatta bir sonu olsa da bu son yine de izleyici üzerinde tam bir tatmin duygusu oluşturmaz. Sonucun havada kalan yanı izleyen için kahramanların akıbeti ile ilgili korkutucu ihtimalleri savuşturmaz.

Film ilk önce ismi ile bir anlatı evreni fikri oluşturur. Amerikan steplerinde başıboş dolaşan vahşi atlara verilen bu isim bambaşka bir coğrafyada bir Doğu ülkesinde sahipsiz kalmış kız kardeşleri temsil etmektedir. Vahşilikleri daha yeni yeni adım attıkları ergenliklerini yaşayamadan birer kadına dönüştürülmelerindendir. Her ne kadar boyunlarına atılan kementlerle özlerinden koparılmaya çalışılmış olsalar da özgürlük duygusu eninde sonunda bir kaçış yolu bulur söylemi filmin sonunda kendini gösterir.

4.8.3. Zaman ve Mekân Kurgusuyla Kurulan Türklük Temsili

Filmlerin zaman ve mekân kurgusu şu şekildedir;

Ateş Üstünde Yürümek filmi sembolik bir filmidir. Anlatısı tiyatro sahnesinde yani iç mekânda geçmektedir. Belirgin bir şehir vurgusu ya da simgesel bir gönderme yapılmayan filmde olaylar eski bir yapı ya da han görünümlü bir mekânda geçer. Herhangi bir vurgu içermeyen mekân, klostrofobik, karanlık bir platform görünümündedir. Tiyatronun her bir epizodu kendi içinde bir sahne dekoru içerir. Kurtuluş Savaşı ile başlayan ve 1990'lara kadar devam eden filmde bu zaman akışına paralel olarak lineer bir zaman kurgusu da söz konusudur. Film tiyatro, hayat ve sinemanın içiçe geçmiş bir türü gibi ilerler. Ancak ortaya konulan tiyatro gösterisi de klasik bir anlatı değildir. Devasa dekorlar, kalabalık oyuncu kadrosu, modern

folkloriğe kadar çeşitli dans gösterileri, yine her türden müzik kullanımına kadar gösterişli bir seyirlik ortaya konulmaktadır.

Sevgilim İstanbul filminin ana mekânı İstanbul'dur. Film mavi ve tonlarının ağırlıkta olduğu bir deniz ve İstanbul görüntüsü ile başlar. İstanbul'un birçok güzellikleri gösterilir. Sakin, güzel bir şehir görünümü vardır. Mekânsal anlamda film İstanbul tanıtımı yapar gibi sokakları, camileri, tarihi mekânları turistik bir gezi şeklinde gezer. Ünlü gazeteci Ali'nin evi de modern, ferah, tipik bir entelektüel evidir ve İstanbul kadar güzel bir manzaraya sahiptir.

Ayasofya bir medeniyetin ve dinin sembolüdür. İrini burayı gezerken kendini kötü hisseder. Ayet yazılı kubbenin altında başı döner çünkü İrini burada hem kökenini bulmuş hem de İstanbul'un Fethi ile onu kaybetmiştir. Kendi medeniyetine ait böyle bir sembolün kubbesinde yani merkezinde artık İslam'ın sembolleri vardır. Bu onun için zor olsa da Fatih'in İstanbul'la beraber Ayasofya'yı da dönüştürmüş olduğu gerçeğini değiştirmez.

Filmde İrini Fatih gibi muhafazakâr bir semtte önemli bir kiliseyken camiye dönüştürülen Kariye Müzesine de gider. Daha sonra yine Fatih semtindeki bir kahveye gidip çay içer. Bu mekânda ataerkil bir mekândır. Erkeklerin oturup çay ve nargile içtikleri bu yerin duvarları Türk ve İslam sembolleri ile doludur. Meraklı ve hoşnutsuz bakışların arasında İrini duvardaki Fetih günü beyaz atı üzerinde İstanbul'a giren Fatih resmiyle kendini yine kötü hisseder.

İrini Ali'yi ararken eski, köhne mahallelere girer. İstanbul'un öteki yüzü son derece kirli, karanlık ve ürkütücüdür. Zaman olarak gündelik zaman tercih edilse de kısa flashbackler ile geçmişin hatırlanması söz konusudur.

Filmin mekânları geçmişle günümüz arasında kalmışlığı simgeler. Tarihi mekânların ihtişamı İstanbul'un diğer yüzünün varoluşu ile bir tezat oluşturur. Ayrıca dini anlamlar içeren mekânların farklılaşmaları, el değiştirme ile manevi bir başkalaşıma uğramaları zaman içinde bir tekâmül geçiren insan gibi, şehrin ve medeniyetin de başka kalıplara girmesi söz konusudur.

Filmin mekânlarından biri olan meyhane ise genel kabul gören anlamı dışında, bir sarhoş mekânı değildir. Duvarlarındaki yazı ve tablolardan yapılan fasıla kadar bir tür sanat mekânıdır. Üstelik yine erkeklerle özdeşleştirilmiş bir mekân olmasına karşın bir masada kız kıza içki içen kadınların rahat tavırları bu durumun yadırganmadığını gösterir.

Türklüğün muhafazakârlık ile ilişkilendirildiği, özgürlüğün erkelere verili bir ayrıcalık olarak görüldüğü Doğu toplumlarında kahvehane ve meyhane gibi mekânlarda bulunan kadınlar ve onların bu mekânları sıkıntısız kullanımı kapalı, despot ve hoşgörüsüz Doğu ve Türk kalıplarının dışına çıkan bir anlatım örneğidir.

Kahvehaneler yüzyıllardır Türk coğrafyalarında çeşitli maksatlarla kullanılan mekânlardır. Sosyalleşmeden statü gösterisine, siyasetten eğlenceye kadar pek çok farklı kullanım alanı vardır. “Kahve içeceği, resmi kayıtlara göre, İstanbul’a ilk olarak 1543 yılında gelmiştir. O tarihte Osmanlı padişahı Kanuni Sultan Süleyman’dır. Kahvenin gelişinden 12 yıl sonra, yani 1555’de ise, ilk kahvehane açılmıştır. Halepli Hâkim ve Şamlı Şems adında iki kişinin, ilk olarak kahvehane açtıkları bilinmektedir. Bu mekân, tiryakilerin ve elit kesimin uğrak yeri olmuş ve beklenmeyen bir ilgi görmüştür” (Birsell, 1991:12 Toros, 1998: 23). Kahvehaneler oryantalist literatürde de Türk-İslam kültürü ile bağdaştırılmış mekânlardır. “İslam dünyasında ortaya çıkması ve buradan dünyaya yayılması gibi nedenlerden dolayı kahvehaneler, “Müslüman kurumları” olarak adlandırılmaktadır. Bu kurumların, seküler bir şekilde ortaya çıkmadığı, tersine, ortaya çıkışında dinin çok büyük etkisinin olduğu bilinmektedir” (Georgeon,1999:230). Bu kadar köklü bir tarihi geçmişe ve ataerkil anlamlara sahip bir mekânın bu şekilde kullanımı değişen ve kullanım açısından kadınlara da açılan bir mekân olması anlamında olumlu bir temsildir.

Hoşçakal Yarın filminin zamanı gerçek bir yaşam hikâyesi ve bir ülkenin yaşanmış bir döneminin anlatıldığı 1971 darbesi ile 1972 yılında gerçekleşen idamlara kadar geçen zamandır. Film bu zaman diliminin öncesinde yaşanan olaylara da gönderme yapar. Kimi görüntüler gerçek arşiv görüntüleridir ve bu durum filmin inanılabilirliğine katkı sağlarken izleyicinin olayların içindeymişçesine ikna olmalarına da imkân verir.

Filmin dış mekânları Deniz ve Yusuf’un yakalandıkları Anadolu kasabası ile sınırlıdır. Öykü daha çok hapisane ve mahkeme arasında geçmektedir. Kasvetli ve klostrofobik hapisane ile yargının gücünü temsil niteliğinde ve sanıkların aciziyet ve kısıtılmışlıklarını ifade eden mahkeme salonu filmin genel mekânlarıdır. Parmaklıklar, demir teller, gözetleme kuleleri, nöbetçi odaları ile çevrelenmiş bir dönemin, darağacında biten anlatısı tıpkı mekânlar gibi içinden çıkılamaz, kaçıp kurtulunamaz oluşu sembolize

eder. Filmde karla kaplı, soğuk, yoksul kasabanın kahvehaneye sıkıştırılmış sosyal hayatı gibi hapishanedeki hakkını savunmaktan aciz kalan insanların yalnızlıkları benzeşir.

İlk sahneyi oluşturan gecekondu yıkımı devlet ile vatandaş arasında yaşanan kaosu gösterildiği bir dış mekândır. Çoluk çocuk demeden bu yıkıntı içinden eşyalarını kurtarmaya çalışan insanların yaşadıkları çaresizlik yıkık dökük duvarların arasında dolaşan iş makinalarının heybetli görüntüsü ile uyumludur. Başlarını sokacakları yuvalarının yerle bir edilmesine çaresizce karşı koymaya çalışan bu insanlar hem usulsüz mülk edinmenin hem de bir şekilde evsiz bırakılmanın iki farklı temsilidir.

Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının kaçarken kullandıkları dehlizde bir geçiş mekânıdır. Merdivenlerle inilen bu mekânın girişi aydınlıktır. Ancak çıkışı karmaşık, karanlık ve bilinmezdir. Burada bazı arkadaşları ile yolları ayrılırken arkasından gelen kız arkadaşı ise bu bilinmezliğe giden mekânda onunla vedalaşır.

Yangın Var filmi Türkiye'nin Kuzeyi ile Doğusu arasında geçen bir yol filmidir. Doğal olarak filmin mekânlarını bu coğrafya üzerindeki yol durakları oluşturur. Kuzeyin yemyeşil doğasına karşın Doğu'nun sarı ve kıraç doğası filmin içindeki zıtlıklara vurgu yapar niteliktedir. Yolda geçen bir film olması münasebeti ile yol üstünde bulunan birçok mekânda filmin içine dâhil olur. Kontrol noktaları, mağaralar, yanan ahır ya da cami gibi mekânlar yol boyunca Koşman ve Asya'nın karşısına çıkar. Koşman'ın annesinin Artvin'deki evi de tipik bir Karadeniz evidir. Filmin kurgusundaki Türklük vurgusu bu sefer başka bir açıdan ele alınmış, Türkiye içindeki Türk kimliği ile alt kimlikler üzerinden verilmiştir. Buna paralel olarak mekân vurgusu da bu farklılıklar üzerinden kurulmuştur.

Ancak filmin iç mekânlarından olan kahvehane Türkiye'nin tipik taşra sosyalleşme mekânıdır. Erkelerin çay içip oyun oynağı ve vakit geçirdikleri bir mekândır. Bir başka iç mekân ise Diyarbakır'da ki düğün salonudur. Oldukça güzel, otantik bir havuzla çevrili bu mekân eski ile yeninin karışımıdır. Rize'deki cami ise Türklük ile temelden bağlı olan İslamiyet'in en önemli sembolüdür. Dolayısı ile cami sembolü Türklük ile doğrudan ilişkilidir.

Güneşe Yolculuk filmi zaman olarak 2000'li yılları anlatır. 1984 yılında ortaya çıkan PKK gerçeği ile yaşanan çetin süreçler sonucu geline nokta Güneydoğulu olmanın terör örgütüne bağlı olmakla eş görülmesi anlamında kurgulanmış bir filmidir.

Filmin mekânları iç ve dış olarak ikiye ayrılır. Varoş ve arka sokak tabir edilen mahalle ve semtlerde geçen iç mekân anlatımları fakirlik, sefalet, gecekondu, bekâr odası, merdiven altı üretim atölyeleri, kasvetli, boğucu, dağınık, klostrofobik mekânlardır. Dış mekânlar ise kalabalık, kaotik, kozmopolit bir İstanbul'da varoşun, çöplüğün, kenar mahallenin temsilidir. Çizilen İstanbul tasviri, içinde hiçbir zenginlik, albeni ve güzellik barındırmayan bir şehirdir. Sadece gerçek Türklerin yaşamaya hakkının olduğu, farklı olanın hemen fark edildiği ve dışlandığı bir yerdir. Burada altı çizilen Türklük kendinden başkasına tahammülü ve hoşgörüsü olmayan, ötekileştirici, ayrıştırıcı bir kimliktir.

Güneşe Yolculuk filmi merkeze İstanbul'u almış bir filmidir Genel olarak bütün Eurimages destekli filmlerde olduğu gibi İstanbul yorucu, kaotik, varoş yüzü olan bir şehir görüntüsündedir. Kahvehaneler, varoşlar, kalabalık Eminönü, birçok kişinin aynı odada kaldığı bekâr odaları, işçi çocuklar, kir pas içinde kaçak üretim atölyelerinde çalışan kızlar, küçük çocuklar, delikanlılar. Şehrin parlak yüzünün arkasında yaşayan gerçek insanlar, yoksulluk, haksızlık. Şehrin çöplüğü, otobüs terminali, kahvehaneler, çamaşırhaneler ya da kaçak atölyeler hep bu şehrin umut ve daha iyi bir yaşam arayan insanlarına ev sahipliği yapmaktadır. Filmin bir diğer mekânsal içeriğini yolculuk mekânları oluşturur. İstanbul'dan Zerduş'a yani Batıdan Doğuya doğru yol alan filmde bu mekânlar çok çeşitli alt metinler oluşturur.

Kuşatma Altında Aşk filmi sur içi diye tabir edilen İstanbul merkezinde daha çok iç mekânlarda anlatılan bir filmidir.

Filmin zamanı 1452 yılında Bizans İmparatorluğudur. Dolayısıyla mekânlarda hep bu minvalde kurgulanmıştır. Ayasofya'da yapılan ayinle hem bu devasa mabet gösterilir hem de çalınan çanlar ile Hristiyanlığın ritüelleri perdeye yansır. Bu ayine katılmayan ve manastıra kapanan hükümdar halkın tepkisini çekmektedir. Halk Türkler kadar papayı ve Barbar Latinleri de istemediklerini haykırırlar.

Filmin dış mekânları İstanbul surları, sur içindeki sokaklar ve yeşil alanlardır. Bu mekânlar aydınlık, ferah ve zamanına uygundur. İç mekânlar ise bunun tam tersi ışısız, loş, estetikten uzak, soğuk mekânlardır. Filmin Ayasofya'dan sonraki diğer mekânı iki sevgilinin buluşmak üzere sözleştiği Aya İrini kilisesidir. Bu kilise de öğle vakti olmasına rağmen içine hiç ışık düşmeyen, karanlık, kasvetli bir yerdir. Rahipler yüzlerini kapatmış, gizemli keşişler gibidir. Her yerde yanan mumlar ortama mistik bir hava katmaktadır. Bu

mekânların bu tarz temsili skolastik düşüncenin koyu karanlığının özellikle dini mekânlarda temsil edilmesidir.

İstanbul'un dış mekânlarından biri de tezgâhlarda sebzeler, ekmekler, çeşitli eşyalar olan pazar yeridir. Kadınların kimi başlarına doladıkları şallarla kimi kara çarşaf giyinmiş bir şekilde dışarda dolaşırlar. Dönemin Frenk ya da Avrupalı kadın tipine bu mekânlarda rastlanmaz.

Fetihten sonra Fatih Sultan Mehmet Ayasofya'da Bizans'ın yöneticilerini huzurunda toplar. Mekânın heybetli yapısı, Sultanın güçlü karakteri yanında sönük kalır. Sultan yüksek bir tahtta oturur, yerde iki tane değerli halı serilidir. Sultan kimilerini ödüllendirirken kimilerini bu ipek halıların üstünde boğdurur.

İstanbul Kanatlarımın Altında filmi gerçek bir hikâyeden yola çıkan bir filmidir. 17.yüzyıl İstanbul yazısı ile zaman tanıtılır. Başlangıç mekânı ise egzotik Doğu tasvirlerinin temel mekânı olan hamamdır. Hamam sadece temizlenmek için kullanılan bir mekân değildir. Burada erkeler sosyalleşmekte, yiyip içmekte, kimi zaman sazlar eşliğinde eğlenmekte kimi zamansa iki erkeğin uygunsuz cinsel yönelimlerine imkân sağlayan bir tanışma ya da cilveleşme mekânı olmaktadır. Hamam buğulu, egzotik ve oryantalist nazarla verilir. “Hamam kültürü, Türklerle özdeşleşmiştir. Bu yüzden hamam denince ilk akla gelen Türkler, Türkiye denince de ilk akla gelen yapı türleri Türk hamamlarıdır. Türk hamamı, 15. yüzyılın ortalarında geleneksel Türk banyosunun Anadolu'nun hamam kültürü ile bir araya gelmesinden ortaya çıkan bir yapı türüdür. Hamamlar, içe dönük yaşayan Osmanlı toplumunun bir nevi sosyalleştiği alanlardır” (İnal,2023:233).

Bir iç mekân olarak Topkapı Sarayının kullanıldığı filmde sarayın ve saltanatın ihtişamı vurgulanır. Gece eğlence yapılan saray bahçesi ise sefahatin göstergesidir. Kaplumbağalar üzerinde yanan mumlar, saz çalan sanatçılar, zengin giyimli kıvrak zenneler, ziyafet ve içki sofraları ile boğaz kıyısında yaşanan lüksün göstergesi olan bir mekândır.

İstanbul'da içki yasağının yaşandığı yıllarda kahvehanelerin ya da başka mekânların bodrum ya da kilerlerinin meyhaneye dönüşmesi ile gizli birer eğlence mekânı ortaya çıkar. Bu mekânlarda içki ve esrarlı nargileler içilmekte, müzik çalınarak zenneler dans etmektedir. Batılı seyyahların kitaplarında “erkeklerin sosyalleştikleri

başlıca mekân olan kahvehaneler ve Türk kahvesi de yine oldukça detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Kahvehanelerde konuşulan konular, insanların tutumları, hikâye anlatıcılarının, müzisyenlerin ve köçek oğlanların gösterileri seyahatnamelerde kendine yer bulmuş İstanbul hayatından ayrıntılardır” (Hobhouse, 1817: 279). Egzotik bir havaya bürünen bu mekânlar her şeye rağmen sadece içki içmek için değil her türlü eğlenceyi yaşamak için donatılmıştır.

Bir başka dış mekânda esir gemisinin yanaştığı limandır. Liman ticaretin yapıldığı renkli ve karışık bir yerdir. Dört arkadaşın sıklıkla gittiği bir başka mekânda adadır. Burası herkesten uzak, kıraç ve rüzgârlı bir yerdir.

Hamam filmi İstanbul, 21 Nisan 1995 yazısıyla açılır. Kanaviçe nakşıyla işlenmiş mutfak örtülerinin asılı olduğu terekli eski bir mutfakta şarkı söylen orta yaşlı bir kadın, hazırladığı kahvaltıyı çok katlı evin en üst katındaki Madam Anita’ya çıkartır. Ancak Madamın öldüğünü anlayınca panjurlu eski pencereyi açarak kocasına haber verir. Eski mahalle kültürünün yaşadığı sokakta, kadınlar bağırarak birbirlerine bu haberi verirler. Kullanılan bu ilk iç mekân kasvetli, kaotik, zamanlar arasında sıkışmış gibi bir evdir ve aynı kodları kullanarak tanımlanabilen bir İstanbul mahallesine açılmaktadır. Bu mahallede aslında İstanbul’u ve Türkiye’yi temsil eder. Anita’nın ölümüyle değişen hayatlara vurgu yaparcasına kıvrak, ritimli Türk müziğinden ziyade Arap müziği tadında bir müzikle İstanbul’un eski semtinden boğaza doğru bir genel planla çıkış yapılır.

Film Türkiye-İtalya ya da daha özelde İstanbul-Roma arasında geçer. Dolayısıyla bu şehirlere özgü mekânsal tanımlamalar ve görsel anlatımlar söz konusudur. “Roma’yla tam bir karşıtlık oluşturan İstanbul, Şark’ın kadim, baştan çıkarıcı erotik çekiciliğini, tatlı tembelliğini temsil eder. Film İstanbul’un eski, labirenti andıran, dar ve mahrem sokaklarının; sünnet düğünlerinin, hamamın şehvani atmosferinin ve aşırılıklarda gezen diğer tensel zevklerinin sırlarını açığa çıkarma arayışı içindedir” (Laustsen & Diken, 2016: 44). Sıcak, canlı ve kaotik İstanbul görüntüsünden sonra düzenli, soğuk ve durağan Roma görüntüsü Doğu ile Batının ruhundaki zıtlığı, diyalektik bir döngüsellik temsili gibi vurgular.

Pavyon bir mekân olarak yine yönlendirilmiş anlamlar içerir. Karanlık, gizemli havası, dansöz, konsomatrisi, rakı kadehleri ile bir fuhuş mekânından ziyade bir eğlence mekânıdır. Dansöz kadınların kıvrak vücutları ile yaptıkları danslar Batı için erotik

düşlerin Türk dansı olarak adlandırılması olmuştur. Rakının milli bir içki olduğu savından yola çıkıldığında oluşan Türk imgesinin rakı içen, gece eğlencesini seven, günü birlik ilişkiler yaşayıp sabah sıradan aile babası rolüne bürünebilen kişiler olması gayet normaldir.

Francesco geceyi Pera Palas'ta geçirir. Asansör görevlisi burada kalan ünlü isimlerden bahseder. Agatha Christie bunlardan biridir. Pera Palas sırları ve konukları ile ünlü bir oteldir. Francesco'nun sabah kahvaltı yaptığı salonda karşı masada oturan kadın tıpkı geçmiş zamandan o güne gelmiş Agatha Christie'dir. Avrupalı yazarların gizemli yolculuklar ve sırlar üzerine kurulu Doğu ülkelerini anlattığı kitaplarındaki öykülere benzer bir mizansendir bu.

Francesco eve bakmaya gider. Eski bir İstanbul semtinde sokağın tamamı gibi oldukça eski ve köhne bir yapıdır burası. İstanbul'la özdeşleşen film müziği ritmini bozmadan görüntülere eşlik eder. Sokaktan kenar mahallelere özgü kıyafetler içinde kadın ve erkekler geçer. Evin önünde bir seyyar satıcı arabası durmaktadır. İstanbul'un parlak yüzünden ziyade daha varoş bir görüntüsü tercih edilmiştir. Francesco İstanbul'un kalabalık sokakları arasında dolaşmaya başlar. İnsanlar ve dükkânlar renkli, karmaşık ve birazda egzotiktir. Bu karmaşanın içinde bir kiliseye girer. Sokağın uğultusu geride kalmış her yeri huzurlu bir atmosfer sarmıştır. Francesco kilisenin içinde yürürken sanki İstanbul'da yaşayan son kişi kendisidir. İstanbul'un karmaşasından sığınılacak yerin İstanbul'un esas sahibi olanların ibadethanelerinden biri olduğu vurgulanır. Zaman değişse de hızlansa da kilise aynı dingin haliyle hep orada durmakta ve bu hengâmede yorgun düşen ziyaretçilerine huzur dolu kapılarını açmaktadır. Bu sırada yaşlı bir adam yardım ister. Francesco onu oturtmak için bir yer ararken *Çinili Hamam* diye bir yere girerler. Hamamda oranın sahibi olduğu anlaşılan bir adam ve peştamala sarılı iri yarı bir adam vardır. Hayatında böyle bir şey hiç girmemiş olan Francesco şaşkındır. Yardım ettiği adam hamama girmesi konusunda çok ısrar eder. Francesco bu egzotik ortama girerken onu değiştirecek ve dönüştürecek bir mekâna girdiğinden habersizdir.

Francesco hamam kıyafetlerini giyerek hamama girer. Yüzünde merak ve birazda ürktüğünü gösterir bir ifade vardır. İçeri girince "*Bu akşam bütün meyhanelerini dolaştım İstanbul'un*" şarkısını söyleyen bir adamın sesi gelir. Francesco hamamda yıkanan, göbek taşında yatan ve onu süzen adamlara bakar. Akan sıcak su ile dolan kurnada dönen hamam

tasını, kurnadan akan suyu izler. Francesco hamamın kubbesinden süzülen gün ışığının aydınlattığı kurnanın yanına oturur. Hamamın içine hâkim mavi tonlarının arasında bu gün ışığı sanki sadece Francesco'yu aydınlatır. Bir hamam gereci olan takunyalar ayağından çıkmış Francesco bu ortamda kendi iç sesini dinler gibi oturmaktadır. Hamama ilk defa gelen yabancıların hissettikleri tedirginliği 18.yy da bir hamama giden Lady Montagu'de yaşamıştır. Yaşadığı duygu ve gözlemi “üzerindeki tedirginlik; beklentilerinin karşılığını alıp alamayacağını bilmeyişin, çıplaklık düşüncesinin ve yabancı olduğu bambaşka bir dünyanın içine girmenin bir getirisidir. Belki de bu yüzden hamamda dikkatini çeken ilk şey ortamın aydınlığı olur. Işığın verdiği güven sayesinde çekingenliğinin hafiflediği anlaşılır. Sıcaklığın ve buharın ruh daraltıp insanı caydırabilecek yönü, kubbeden gelen gün ışığının olumlu tesiriyle azalıp misafirperver bir atmosfer oluşturmuş gibidir” (Montagu,1717: 36) şeklinde aktarır.

Filmde her şeyden önce Doğu ve Batı'nın gerçek ya da kurgusal olarak mekânsal ayrımı sunulmuştur. Film görsel ve işitsel yapısı bakımından oryantalist kaynaklı ifade olanaklarını kullanırken abartıya kaçmadan bir kabul ettirme yolu izlemektedir.

Harem Suare filmi 23 Temmuz 1908 tarihli bir opera gösterisinin görüntüsü ile başlar. 2. Meşrutiyetin yeniden ilanından bir gün önce Yıldız Sarayı tiyatro salonu filmin ilk mekânını oluşturur. Padişah 2. Abdülhamid sahnedeki opera gösterisini büyük bir beğeniyle izlemektedir. *Harem Suare* filmi genel olarak Yıldız Sarayı gibi iç mekânlarda geçmektedir. Batının oryantalist bakışına sebep olan ne kadar anlatı varsa filmde kullanılmıştır. Mekânlarda buna dâhildir. Haremden hamama, saraydan Yeniçeri ocağına kadar birçok oryantalist anlatının merkezi olan mekânlar bütün varlığı ile filmde temsil edilmiştir.

Sultan, hayranı olduğu operayı rahatça ve herhangi bir can tehdidi olmadan dinleyebilmek için Yıldız Sarayı'nın içine 1889 yılında bir opera ve tiyatro binası yaptırmıştır. Bu mekân günün herhangi bir saatinde Sultanın canı ne zaman isterse kullanıma hazır tutulan ve sarayda askeri rütbelerle kadrolaştırılan yabancı sanatçıların sergilediği gösterilerin yapılabildiği bir yerdir. Sahnenin tam karşısında Sultanın locası bulunur. Yanlarda cumbalı localarda saray ve harem kadınları ve harem ağaları gösterileri izlerler. Sultanın ünlü eserlerin mutsuz sonlarına tahammülü olmadığı için eserlerin sonu

hep mutlu biter. Bir Osmanlı sultanının entelektüel zevkleri ile temsil edilmesi dönemi itibari ile olumlu bir temsildir.

Yıldız Sarayı 1903 yazısı Safiye'nin saraydaki ilk yıllarının anlatılacağı harem dairesinin yatakhanelerinin görüntüsü ile verilir. Harem bir eğlence mekânı olduğu kadar aynı zamanda okul ve yaşam alanıdır. Kızlar buradaki yatakhanelerde kalırlar. Gece harem dairesinde birbiri ardınca birçok döşekte, saten yorganlar altında genç cariyelerin bazıları tamamen çıplak bir şekilde aynı yatakta birbirlerine sarılarak yatmaktadır. Bu kızların bazıları cinsel yönelimlerini kendi hemcinslerine yöneltmektedir. Doğu'nun sapkın zevkleri hemcinslerine dönük arzuların merkezini oluşturur. Ancak bu temsil sadece Türk kimliği ile ilgili değildir. Haremde birçok milletten kadın vardır ve bu eğilimi hangisinin gösterdiği ile ilgili bir bilgi verilmez.

Harem her ne kadar bir eğitim yuvası olsa da en nihayetinde padişahın o gece için içlerinden birini seçerek beraber olduğu bir zevk yeridir. Özellikle Batılılar için bir erkeğe düşen bu kadar kadın arasından seçme hakkı ve erkeğe gösterilen sonsuz saygı ve sadakat haremi büyüğü bir yere koymalarına sebep olmuştur. Harem bedeni zevklerin, güzelliklerin, yeme içmenin ve iktidarın sunumudur.

“Doğu despotizmi anlatısının ve buna ek olarak Binbir Gece Masalları'nın ilgilendikleri en temel konular; saray ve dolayısıyla haremdir. Şark despotizminin kaynağı olarak pek tabii ki saray görülmektedir, karşısında hiçbir güç tanımayan bu iktidarın en çok etkilediği kişiler de haremden tutsak edilmiş kadınlardır. Bu anlatının en temel parçalarından birisi Türk erkeğinin aşırı ve sapkın cinselliği yönündeki inanış olmuştur. Buna göre Türk erkeği Avrupalı erkeğe oranla, hayvani yönleri daha ağır basan bir yaratılıştadır ve temel güdülerinin üstündeki zihinsel kontrolü Avrupalılara göre çok düşüktür”(Schiffer,1999: 253). Avrupalı bakışıyla hareme sahip olan erkelerin kimlik kuruluşları da farklıdır.

Harem Avrupalı seyyahların hatıralarında, hareme girebilen yabancı kadınların anlatımlarında, ressamın tablolarında ve edebi eserlerde insanın hayal gücünün de sonsuz fantezileri ile şekil almış bir yerdir. İpeğin, satenin, hamamın, misk ve amberin birleşimi ile büyüğü bir dünyaya dönüşen bir yerdir. Hamam da aynı metaforlara sahip bir mekândır. Bu filmde hamam sadece kadınların kullandığı ve haremde en özel noktasını oluşturan bir mekândır. Hamamda aslında İslam ahlakına uymayan görüntüler vardır.

Filmde aksettirilen hamam tamamen oryantalist ressamların hayal gücüne dayanarak üretilmiş egzotik ve erotik bir mekândır. İslam ahlakı ve Türk töresinde hamamda çıplak dolaşmak yoktur. Peştamallar ile hamama girilir. Oysa filmde hamamda çıplak kızlar karşılıklı konuşmakta ve yıkanmaktadır. Safiye’de yıkanmak için hamama özellikle yollanmıştır. Dilsiz, zenci Kara Nergis onu özenle yıkarken ve masaj yaparken Nadir Ağa hamamın cumbasının ardından hamamı izler. Hamam, siyahla beyazın köleyle efendinin, yaşlıyla gencin net bir şekilde ayrıldığı bir yerdir. Sadece bir temizlenme mekanı değil adeta bir terapi yeri, sosyalleşme ve haz mekanıdır.

Safiye’nin gözde olduktan sonra haremden ayrılarak taşındığı daire sarayın ihtişamlı dekoruna uygun olarak döşenmiştir. Gülfidan, Kara Nergis ve Nadir hep yanındadır. Burası bir anlamda Safiye’nin özgürlüğüdür. Artık opera tercümelerini daha rahat yapmakta, özel ihtimamla bakılmaktadır.

Nadir Ağa ve onun gibi hadım ağalar sarayda hadım ağalara ayrılan yerde yatmaktadır. Yerde ağaların döşekleri ve yanan bir şömineden başka bir şey görülmez. Burası Nadir’den başka birkaç tane daha Arap hadımın oldukça sade yatakhanesidir.

Mutluluk filmi günümüzde geçer. Ancak anlatısının bir zamanı yoktur. Töre kavramı ile geçmişte yaşananlar şimdi de yaşanmaktadır. Değişen zaman içinde gelecekte bu olayların yaşanmaması bir temennidir.

Film Güneydoğu’da bir köyde başlar. Kıraç doğası, ot bitmeyen coğrafyasıyla Doğu’nun da Doğusunda içine kapanık yaşayan bir köydür. Toprak damlı evler, birbirine yakın inşa edilen binalar, dağlara oyulan mağaralarda hala devam eden han mantığı ile bir Mezopotamya uygarlığının günümüze aksetmiş halidir adeta. Bu zaman içinde kaybolmuş gibi görünen dış mekâna toprak damlı, avlulu, ahır evin yanında olan konutlar eklenerek küçük iç mekân tasvirleri de yapılmıştır.

Hemen her filmde en azında bir uğrak yeri olarak kullanılan İstanbul ise kâh doğal ve tarihi güzellikleri kâh içinde barındırdığı diğer İstanbul’un varoş mahalleleri ile kozmopolit bir şehir olma özelliğini sürdürür. İstanbul denilince akla gelen Haydarpaşa Garı, Kız Kulesi, Galata Kulesi filmde sadece gelip geçilen şehrin bir nevi Yeşilçam metaforlarını barındırır. Vapurla yapılan seyahat, simitle martıların simgesel bağlantısı, boğaz, tekneler ve Cemal ile Meryem’in arasından görünen Sultan Ahmet Camii bu

temsili tamamlar. Bir ikilem içinde verilen İstanbul'un varoşunda yaşayan Yakup'un evi köydekinden daha kötüdür. Meryem buranın İstanbul olmasına çok şaşırır.

Filmin mekânları filmin duygusal ve psikolojik yapısına hizmet eder. Bu mekânlar aynı ülke içinde farklı düşünce kalıplarının sınırladığı insanların üzerindeki baskıyı ifade eder niteliktedir. Meryem'in ölümden son anda kurtulduğu Boğaz köprüsünün ayakları, Yakup'un evi, sığındıkları derme çatma balıkçı kulübesi hatta İrfan'ın teknesi kaçıp kurtulması imkânsız durumların çaresiz sığınakları ya da çaresiz kaldığını zannettikleri anda bir kurtarıcı gibi ortaya çıkan nefes alma mekânlarıdır.

Doğu ve Batıda iki farklı köy mekân olarak kullanılmıştır. Cemal ve Meryem'in köyü ağaçsız, yeşilliksiz bir Güneydoğu köyüdür. Dağın yüzeyine oyulmuş mağaraların kapıları olsa da aşağıya inmek için kapıların önünde herhangi bir merdiveni yoktur. İmkânsız bir mekânda göstermelik bir çıkış nesnesi vardır ama oradan çıkmanın imkânı yoktur. Merdivensiz kapı gerçek bir kurtuluşa imkân vermez. Çeşmeden su dolduran kadınlar, birbirinin içine geçmiş gibi duran evler, cami minareleri bambaşka bir dünya havası verir. Tanıdık ama yabancı, gerçek ya da kurgu hepsini içinde barındırır. Ege'deki köy ise bambaşkadır. Beyaz boyalı duvarlarla çevrili dar sokaklardan, incir ağaçları ile süslü bahçelerden geçerek varılan evde kanaviçe işli sırt yastıkları, düzenli odalar, yemeklerle donatılmış masa kaçıp kurtulmak değil kalıp huzur bulmak hissi verir.

Takva filmi iç ve dış mekânları beraber kullanan bir filmidir. Tanıtılan ilk mekân İstanbul'un eski bir semtinde oldukça eski, ahşap, üç katlı Muharrem'in evidir. Sabah ezanı ile yanan ışığı Muharrem'in iç dünyasını da temsil eder. Onun için dünyanın karanlıklarından uyanmanın yolu ezan sesiyle temsil edilen İslamiyet'tir.

Ev gözü kapalı saplantılı tutumların görünürlüğü gibi asla yenilenmemiş, zamanın adeta durduğu içinde musluk yerine kurnalı çeşmesi olan bir evdir. Muharrem burada abdest alır. Evde hâkim renk dinginliğin, sakinliğin ve soğğun rengi olan mavidir. Belli belirsiz göze çarpan bu renk gerçek yaşamın sadece kıyısında yaşayan Muharrem ile son derece uyumludur. Bir yere varmaz, değişmez, durağan ve monoton duyguların mekânsal anlatımıdır. Yine evdeki eski eşyalar, duvarda aile fotoğrafları, masanın üstünde açılmayan tüplü bir televizyon ve kömür sobası Muharrem'in yalnızlığını geçmişiyile paylaştığı izlenimini verir.

Filmin ikinci mekânı Muharrem'in çalıştığı Mercan'daki handa bulunan çuvalcı dükkânıdır. İstanbul'un eski semtlerinden birinde bulunan bu eski han erkeklerin çalıştığı bir yerdir. Çay ocağı ile kurulan iletişimden başka, gelen birkaç müşterinin ara sıra uğradığı bu yer çocukluğundan beri Muharrem'in ekmek kapısıdır. Tam bir sadakatle işine ve Ali Bey'e bağlı olan Muharrem için hayatının ikinci önemli mekânı burasıdır. Dünyadan soyutlandığı bu iş yeri Muharrem'in en büyük günahını yaşayacağı yerdir aynı zamanda.

Dergâh ise diğer mekânlardan farklı olarak Muharrem'in maneviyatının en üst noktasıdır. Oradaki her eşya onun için kutsaldır. Şeyhi bilgin bir ulemadır. Cami avlusu içindeki Vakıf binası geniş bir avluya sahiptir. Yerde halılar, yüksek tavanlı salonlar, kalabalık çekilen zikirle imkân verecek kadar geniştir. Dergâh sadece ibadet yapılan bir yer değildir. İçinde yemekhanesi, yatakhane, medresesi ile kompleks bir yapıdır. Buraya olan bağlılığı Muharrem'i sonunda buraya bağımlı hale getirecektir.

Parçalanma filmi iç ve dış mekân olarak ayrılır. Hatta bu ayrım Türkiye ve İzlanda olarak da yapılabilir. Film 1990 yılında yaşanan gerçek bir olayı 1999 çekim tarihi itibari ile beyazperdeye aktarmıştır. Yani filmin gerçek zamanı ile öykünün zamanı arasında çok büyük bir zaman farkı yoktur. Buradan hareketle filme mekân olarak kullanılan yerlerde üzerinden çok zaman geçerek değişmiş mekânlar ve anlatım öğeleri değildir.

İzlanda'da başlayan film, ülkenin coğrafik konumu nedeniyle de soğuk bir yer olarak gösterilir. Bir balıkçı şehri olan Reykjavik gri havası, soğukla ilişkili maviliği ile Türkiye'den çok farklı bir yerdir. İnsanların eğlendikleri mekân da bu kasvetli hava içinde karanlık, gürültülü, içkili ve yasal olmayan ilişkilerin yaşanmasına imkân veren bir yerdir. Halil'in yerleşmek maksadıyla oradan satın aldığı arazi ise dağlarla çevrili bir ovadır ve her yeri karla kaplıdır. Ancak Halil milli ve dini değerler atfederek burayı kendine vatan saymaktadır.

Türkiye İzlanda'dan daha sıcak ve güneşlidir. Ayrıca sadece güncel hayatın değil kültürel değerlerin, dini ve milli gelenek, görenek ve inançlarında yaşadığı bir yerdir. Halil'in Sivas'taki köyü tipik bir Türk köyüdür. Türk köylüsü ile özdeşleştirilen ne varsa burada temsil edilir. Köy kahvehanesi, burada oynanan tavla, iki katlı köy evi, pastoral öğelerle kurgulanmış köy hayatının hepsi yerli yerindedir.

Halil'in feyz ve nasihat almak maksatlı gittiği dergâh ise alışlagelmiş ya da rutin kurgusundan uzak bir şekilde temsil edilir. Def çalan insanlar, etrafta küme küme oturan müritler, kaynayan yemek kazanları, mekânın elektriği olmasına rağmen etrafta yanan ateşler ile dergâhtan ziyade 1800'lü yıllarda Ortadoğu'da bir çarşı yerini andıran bir mekândır. Burada zaman durmuş hatta geriye gitmiş gibidir. Dışarıdaki ve içerideki zamanın uyumsuzluğu her bir detayda kendini gösterir.

Parçalanma filmi İstanbul tasvirlerini çokça içerir. Özellikle dergâhın bulunduğu semt gerçek zamandan soyutlanmış, içine gireni yutacakmış gibi tasvir edilir. Üsküdar'daki cami ise bu tasvire inat bütün güzelliği ve etkileyiciliği ile filmde yer alır. Sol'un çocukları ile buluştuğunda onları kaçırmaya çalıştığı Eminönü ya da Mahmutpaşa'nın dar sokakları ise boğucu atmosferi yansıtır şekilde işlenmiştir. Halil'in deniz kenarındaki evi ise İstanbul'un bütün güzelliğini sunar.

Mustang günümüzde geçen bir filmidir. Ancak değindiği konular zaman içinde hiçbir değişime uğramamış, bağnaz, ataerkil bir toplumun kaideleridir.

Mustang filminin mekânları iç ve dış olarak ayrılrsa da iç mekân bile kendi içinde bir iç mekân haline dönüşmektedir. Filmin ilk sahnesi film boyunca pek kullanılmayan kamusal bir alandır. Okulun son günü kızlar hem dünya ile son bağlarını kopartmakta hem de son derece ferah ve eğlenceli bir yer duygusu uyandıran deniz görüntüsü ile gençliklerinin haylazlıkları ile beraber özgürlük duygusunu yaşamaktadır. Son derece güzel bir Karadeniz köyünde geçen hikâye tabiatın güzelliğine uzaktan bakan kızlar için bir şey ifade etmez. Onlar için tek gerçek mekân kapatıldıkları ve git gide pencerelerinden bile bakamadıkları bir hapishaneye dönen evdir. Bu ev dışarıdan bakıldığında çok güzeldir. Denize yakın, yemyeşil ormanın içinde, üç katlı ferah odaları olan güzel bir evdir. Ancak içinde huzur bulunacak bir yuvadan ziyade sevgisiz, merhametsiz ve ahlaksız bir düzenin küçük bir temsilidir. Ara sıra gidilen kasaba ise sürekli bir gözetim altında tutulma hissi uyandıran, durağan, renksiz bir yerdir. Filmin sonunda kızların varış noktası olan İstanbul ise renkli ışıkları, Boğaz Köprüsü, camileri ile özgürlüğü barındıran bir kurtuluş mekânıdır.

4.8.4. Filmin Karakterlerinin Analizi

Ateş Üstünde Yürümek filmini karakterleri açısından iki bölümde incelemek mümkündür. Birincisi yönetmen ve oyuncular ki onlar çağdaş birer sanatçıdır. Eğitimli, Batıya entegre, özgürlükçüdürler. Bu filmin başrollerinde yabancılar yer almaz sadece Türk oyuncular bulunur. İkinci bölümü ise figüranlar oluşturur. Onlarda oyunculardır ve kalabalık bir guruptur. Özele inmeyen, yüzeysel akıcı bir sahne düzeni içinde birbirinin aynı yapıdadırlar.

Sevgilim İstanbul filminin başkarakterleri olan İrini ve Ali entelektüel gazetecilerdir. İrini Türkiye'den 1964 yılında Atina'ya sürgün edilmiş bir Rum'un kızıdır. Kökenleri İstanbul olan iki sevgili Avrupai tarzda bir hayat sürdürürler. Evlenmeden beraber olup, aynı evi paylaşırlar, beraber meyhaneye gidip eğlenirler. Bu gibi özellikleri en azından Türk kültür ve töresine aykırıdır. Filmin kadın karakterlerinden olan Ayşe'de bir gazetecidir. Oda Batı tarzı bir hayat sürer. İki kadında özgür, eşit, kendi ayakları üzerinde durabilen, kendi seçimlerini yapabilen kadınlardır. Filmde yer alan MİT çalışanları ise; evlere izinsiz giren, saygısız, karanlık ve güvenilmez tiplerdir.

Hoşçakal Yarın filminin oyuncu kadrosunda yabancı oyuncular kullanılmamıştır. Filmin başkarakterleri olan Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan mücadeleci, yılmaz ve yolundan dönmez kişiler olarak verilmiştir. İnandıkları yolun sonu ölüm olsa da doğru bildiklerini yapmışlardır. Avukat Halit Çelenk'te bütün engellemelere rağmen işini canla başla yapan bir avukattır. Sanıklarla mekanik bir ilişkisi yoktur. Onları evlatları gibi görmekte, davalarına inanmakta, kendisi de bu yolda ilerlemektedir. Filmin bir diğer önemli karakteri ise Ankara 1 No'lu Sıkıyönetim Mahkemesi'nin Başkanı Tuğgeneral Ali Elverdi'dir. Filmde daha mahkeme başlamadan aslında sanıkların kalemini kıran, başkalarından aldığı emirler doğrultusunda kendisinin de bu kararın uygulatıcısı olduğu anlaşılır. Tarafsız ve adil yargılama konusunda hiçbir sorumluluk taşımaz.

İdamın infaz edileceği gece Deniz Gezmiş ile Ali Elverdi arasında geçen konuşma iki karakterin ruh ve inanç yapılarının analizi için önemlidir. Ali Elverdi;

-Deniz kendini nasıl hissediyorsun? Diye sorunca Deniz cevaben;

-Ben çok mutluyum, çok rahatım, ya siz? Diye yüzünde gururlu ve mutlu bir ifade ile cevap verirken Ali Elverdi bu cevaba bozulur.

Yangın Var filminde Türkiye'nin jeo-politik konumu da göz önüne alındığında hikâyenin Türk ve Türkiyeli teması üzerinden konumlanmış bir aşk hikâyesinin etrafında ilerlediği anlatılmıştır. Maceranın bir kahramanı Koşman diğeri Asya'dır. Filmde yabancı oyuncu bulunmamaktadır.

Koşman adını memleketinde çok sevilen bir papazdan alır. Müslüman ve milliyetçi kimliği ile bilenen bir yörede bu gerçeğe uygun bir durum değildir. Koşman içene kapanık, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmine takıntı derecesinde hayran, Artvinli ama Trabzon'un bir beldesinde yaşayan itfaiye şoförüdür. Kardeşini Güneydoğuda şehit veren Koşman bu yüzden hediye edilen itfaiye aracını almak için Diyarbakır'a gitmek istemez. Ancak bu yolculuk ona sinema perdesinde tutkun olduğu Asya'nın yerine Kürtçe konuşan güzel Kürt kızı Asya'yla tanışma fırsatı verir.

Asya Diyarbakır belediyesinde itfaiye müdür yardımcısıdır. Asya karakteri ile temsil edilen kadın bir azınlıktır. Gözü kara, eğitilmiş, çağdaş, seçimlerinde özgür ve anaç bir yapıdadır. Erkek kardeşi yaşadığı bir aşkın kötü sonuçlanması ile memleketine küsüp Rize'ye yerleşmiştir. Asya'da yolculuğa kendisine emanet edilen kutuyu kardeşine götürmek için çıkar. Asya yaşadığın şehrin hemen dışına çıktığında öteki olduğunu hissetmeye başlar. Bu yüzden öfkeli. Dili, gelenekleri, Koşman'dan farklıdır. Bu farklar Koşman için ilgi çekiciyken Asya için kimi zaman korku kimi zamansa haksız ithamlara sebep olur.

Yan karakterlerden biri olan Diyarbakır Belediye başkanı ise tanınır ve görünür olmak için kendi belediyesine ait olan bir itfaiye aracını kendi bölgelerinden çok uzak bir beldeye hediye eder. Yapıcı bir üsluba sahip olan başkan misafirperver ve ılımlı bir kişiliktir.

Yönetmenin etnik kimlikler üzerinden kurguladığı bir film olan *Güneşe Yolculuk* ise, her şeyin kesişme noktası olan İstanbul'dan başlayan öyküsünü, aynı coğrafyanın insanları arasında derin bir uçurum yaratan ötekileştirme ile coğrafya kaderdir söylemine paralel bir kurguda anlatmıştır. Filmde yabancı oyuncu kullanılmamıştır.

Güneşe Yolculuk filminde üç farklı göç hikâyesinin kahramanları olan Berzan, Mehmet ve Arzu karakter özellikleri ile bu farkı hissettirir. İstanbul'un merkeze alındığı hikâyede dostluğu, arkadaşlığı, sevgiyi yaşatabilen ilk karakter Mehmet, Tireli saf bir gençtir. Büyükşehir kurnazlığı olmayan, hayatı kendi penceresinden gören, dürüst, vefalı

ve sadıktır. Mehmet Berzan’a nispeten daha iyi bir hayata sahiptir. Bir işi ve sevdiği bir kız arkadaşı vardır. Berzan, babasının asker tarafından alınıp geri gelmemesi ve ölmesinden sonra Güneydoğunun Irak sınırına yakın Zorlu kasabasından İstanbul’a gelmiş, kendi kimliğinin farkında olan bir gençtir. Berzan, Doğu ile Batı arasında Batının ortasında Doğulu olarak duran biridir. Diğerleri ile beraber İstanbul’un en kalabalık yerinde Eminönü’nde kendi anadilinde seslendirilen kasetleri satmaktadır. Mehmet’in sevgilisi Arzu ise Almancı bir ailenin kızıdır. Çalıştığı kuru temizleme dükkânı ile sınırlandırılmış bir yaşantısı olsa da yasaklara boyun eğmez, sevgiye ve dostluğa kapısı açıktır. Diğerlerinden genç olması ona masumiyet katsa da sorgulayıcı, gözü açık ve cesurdur.

Berzan ile Mehmet’in hayatlarını kesiştiren nokta ise ülkenin üst kimliğine uymayan özellikleridir. Dilleri, müzikleri, oyunları ve hikâyelerinin farklı oluşu coğrafyalarının farklı oluşundan kaynaklanır. Üstelik Mehmet için Doğu bitmeyen bir kaosun olduğu yerdir. Hemen hiçbir şey bilmediği bu yerlerle ilgi olumsuz bir izlenimi vardır.

Kuşatma Altında Aşk filminin karakterleri Anna, George, Notaras, Komutan, Uşak ve Fatih Sultan Mehmet’tir. Bunların yanı sıra öyküye hizmet eden yan karakterlerde vardır.

Anna Bizans hükümdarının en yakın adamı ve Fatih Sultan Mehmet’in tarafını tutan hain Notaras’ın kızıdır. Özgür ruhlu, dik başlı ama ülkesi ve aşkı için ölümü göze alabilecek kadar cesur bir kadındır. George Anna’ya âşık, Katolik bir Rum’dur. Filmin sonunda Sultan’ın Bizans’ın içine soktuğu gizli adamı olduğunu ancak bununla ötesinde Bizans hükümdarının oğlu ve tahtın varisi olduğu öğrenilen zeki bir adamdır. Fatih Sultan Mehmet karakteri oryantalist betimlemelere uygun olarak sunulmuştur. Genç padişah becerikli, bilgili, ileri görüşlü, acımasız ve otoriterdir. Üstün planlama yeteneği ile hem teknik hem de psikolojik harp yöntemlerine hâkimdir. Bizans’ın içine yolladığı casuslar, kendi safına çektiği yöneticiler ile bir savaş dehası olduğunu gösterir. Notaras ise kendi ülkesine ihanet etmekten çekinmeyen, üst düzey bir yöneticidir. Her durumdan kendine pay çıkarabilmektedir.

İstanbul Kanatlarımın Altında filminin karakterleri şöyledir; Hezârfen Ahmed Çelebi, dünyada genel kabul görmüş ilk kez uçmayı başaran kişidir. “Bin ilimli”

anlamındaki önadı gereği birçok bilim dalında çalışmış Galata Kulesi'nden (1632) kuşkanatlarına benzeyen araçla atlayarak İstanbul Boğazı'nda 3358 metre uçarak Üsküdar'da ki Doğancılar Meydanı'na inmiştir. Hezârfen içkiyi seven, düşünmenin ve bilimin hayattaki en önemli şeyler olduğunun bilincinde olan biridir. Dininin gereği doğrultusunda namazını kılar. Kur'an'a hâkimdir. Analitik düşünceye sahip, sorgulama ve eleştiri yapabilme kabiliyeti olan bir adamdır. Lâgarî Hasan Çelebi, barut macunundan yapılmış fişekleri kullanarak uçtuğu kayıtlara geçen Osmanlı sanatkârı ve mühendisidir. Hezârfen'in evinde yaşayan, biraz patavatsız, pozitif bilimle uğraşan biridir. Evliya Çelebi ise yazdığı 10 ciltlik Seyahatname ile Türk ve Dünya tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Açıkgozlü, içkiye düşkün, oldukça entelektüel biridir. Kendine ait evi ve kayığı olduğu için maddi durumunun iyi olduğu anlaşılır. Bekri Mustafa ise IV. Murad döneminde yaşamış ayyaş olduğu kadar hafız ve fıkracı biridir. Hayattaki en büyük zevki şarap ve Ömer Hayyam'dan okuduğu rubailerdir. Evsiz barksız bir sarhoş gibi görünse de hayatı kendi felsefesiyle sorgulayabilen, hiçbir şeyi fazla kafasına takmayan, hoşsohbet, nükteci biridir.

IV. Murad, 11 yaşında tahta çıkan 17. Osmanlı padişahıdır. İmparatorluğu annesi Kösem Sultan ve devlet adamlarının idare ettiği küçük Murad daha sonra tahtı tek başına 28 yaşına kadar idare edip genç yaşta ölmüştür. Döneminde alkol ve tütünü yasaklayıp meyhane ve kahvehaneleri kapatmıştır. Tebdili kıyafet halkın arasında gezip emrine uymayanları astırmıştır. 256 kiloluk bir gürzü tek eliyle sallayarak düşmanı öldürecek kadar fiziki güce sahiptir. 20 yaşında tahtı annesi kösem sultan ve beceriksiz devlet adamlarının elinden kurtarıp, 3 kardeşini katledecek bir karakterdedir. Oysa filmin başında Murad kendine isyan eden Yeniçerilerle konuşmaya çalışırken oldukça mutedil, son derece efemine, yumuşak bir tavıradır;

-Kullarım muradınız nedir? Neden böyle edersiniz kullarım, derken bir padişahın çok tebaasının karşısında aciz kalmış biri gibidir. Oysa bu şekilde aciz bir tavırla yalvarması tarihi bilgiye terstir. Karşısındaki gurubun başı ise daha güçlü, emir veren, üst perdeden, göğsünün hizasına çıkarttığı tespihi çekerek konuşan biridir. Murad aynı aciz ses tonuyla;

-Meselenin başka türlü halli yok mudur? Deyince,

-Yoktur, diye padişahın üstüne yürümeye başlarlar.

Kösem Sultan Osmanlı sarayının en güçlü Valide Sultanlarından biridir. İki oğlu ve torunu zamanında haremi yönetmiş tek kadındır. Bunun yanı sıra haremden boğulan tek valide sultanda yine odur. Son derece hırslı ve gözü kara bir kadın aynı zamanda zeki bir planlamacıdır. Filmdeki temsili de tamda böyledir.

Hamam filmi Türk ve İtalyan karakter etrafında olabildiğince oryantalist anlamlarla şekillenmiş bir filmidir. “Filmin İtalyan karakterleri, Şarkiyatçı bir soğuk ve rasyonel Batılı imgesine dair ne varsa hepsine sahiptir” (Laustsen & Diken, 2016: 44). Filmin Batılı karakterleri hem bireysel hem de aile olarak Doğulu karakterlerden oldukça farklıdır. Madam’ın yeğeni olan Francesco, filmin içinde iki farklı karakter olarak sunulur. Roma’da soğuk, ilgisiz, geçimsiz bir kişiyken İstanbul’da yaşadığı dönüşüm ile sıcak, sempatik, çalışkan ve sevgi dolu bir adama dönüşür. Bu dönüşüm Marta içinde geçerlidir. İtalya’da mimar olarak çalışan geçimsiz, sadakatsiz ve bireysel hayata önem veren Marta, Francesco’nun İstanbul’da geçirdiği değişimle beraber kendisi de bir değişim geçirir hatta Roma’daki kaotik hayatını daha yavaş ama sıcak bir hayat için geride bırakır. İki karakterinde ortak özelliklerinden olan aile olamamak durumu Batının bireysellik dayatması ve özgürlük anlayışı ile herkesin kendi hayatını yaşadığı, maddiyata bağlı bir düzende ailenin önemini kaybettiği soğuk bir ilişkiye dönüşür.

İstanbul aile ise bu temsilin tam tersidir. Onlar sıcak, birbirine bağlı, manevi değerlere saygılı ve birlik olmanın önemini bilen insanlardır. Sadece aile olarak değil bir mahalle olarak da aile sıcaklığında, bağları kuvvetli insanlardır. Evlendikleri günden beri Madamla yaşayan, onu evin bir ferdi gibi gören ve onun emaneti olarak gördükleri Francesco’ya da evin bir bireyi gibi davranan insanlardır.

Osman ailenin reisidir. Otoriter olmakla beraber ailesine de söz hakkı tanıyan, yaşamlarına saygılı, dürüst bir adamdır. Perran terzilik yaparak aile bütçesine katkıda bulunan, meraklı, heyecanlı, dost canlısı bir kadındır. Mehmet, genç, sıcakkanlı, güvenilir biridir. Füsün ise Francesco’ya âşık, genç bir öğrencidir.

Madam Anita filmde hiç görünmeyen öyküsünü mektuplar aracılığı ve onu tanıyanlardan öğrendiğimiz bir kadındır. Buruk bir aşk hikâyesinden kaçıp, acısını dindiren İstanbul’da kalmayı, burada bir kadın işletmeci olmayı göze alan güçlü bir İtalyan’dır. Oscar’ın anlattığı hikâyeden anlaşıldığı üzere çok güzel, gizemli, etkileyici bir kadın olmasının yanı sıra Şair Hikmet’in sevgilisidir. Ender isimli bir adamla 20 gün

evli kalıp boşanan Anita, ondan aldığı nafaka ile o zaman için bir kadının yapmaya pek cesaret edemediği hamam işletmeciliği yapabilen bir kadındır.

Harem Suare filminin kimi karakterleri gerçek kişilerdir kimileri ise olay örgüsüne uygun olarak seçilen gerçek kişilerin kurmaca karakterleridir.

2. Abdülhamid Osmanlının son dönem önemli padişahlarından biridir. Gerçekle kurgu arasında kalan bu karakteri gerçek kişiliği ile değil de filmde temsile taşınan kişiliği ile çözümlemek gerekir. Yaşını epeyce almış olan Sultan opera dinlemekten, marangozluk yapmaktan büyük zevk almaktadır. Dünyanın birçok yerinden gönüllü ya da köle pazarlarından alınarak hareme dâhil edilmiş geniş bir cariye topluluğu ile harem geleneğini devam ettirmektedir. Çok kalabalık olan bu kadınların mücevherleri, kumaşları hiçbir sınırlandırma olmadan temin edilmekte, pahalı Fransız terziler tarafından elbiseleri dikilmektedir. Sultan oldukça sert bir yapıdadır. İçerde ve dışarda birçok düşmanı olduğu duygusuyla endişeli bir hayat yaşamaktadır. Filmin sonunda kendi canını kurtarmak için bütün haremi hiç düşünmeden İttihatçıların merhametine bırakıp Selanik'e kaçar.

Safiye, Fransızca konuşması ve fiziksel özelliklerinden dolayı Avrupalı olduğu anlaşılan genç, okuma yazma bilen, eğitilmiş biridir. Osmanlı haremine nasıl girdiği belli değildir ancak sonunda İtalya'da yaşamak zorunda kalan, Sultana bir şehzade doğurmuş bir gözdedir. Nadir Ağa, sarayın haremde görev yapan zenci bir hadımdır. Harem geleneklerine uygun olarak küçük yaşta hadım edilmiş, saray terbiyesi ile büyütülmüş, saraydan başka hiçbir hayatı ve ailesi olmayan bir adamdır. Fiziksel olarak bir erkek olmamasına rağmen Safiye'ye olan büyük aşkı adeta onu Safiye'nin koruyucu meleği yapmıştır. Sultanla beraber Selanik'e gitmiş ancak tekrar geri dönmüştür. Son derece akıllı, hesaplı ve iş bitirici bir adam olan Nadir saraylardaki harem sisteminin bir anlamda kurbanı olmuş, bir kişiye köle olan binlerce insan gibi bütün yaşantısını ve erkekliğini bu uğurda kaybetmiş biridir. Anita kendi sırları ile başladığı yolculuğunda Safiye ile bir tren istasyonunda karşılaşmış ve Batıdan Doğuya doğru çıkacağı yolculukta kendinden önce bu yolu kat etmiş birinin bedbaht kaderine şahitlik eden bir İtalyan'dır. Onun yolu kaçtığı İtalya'dan İstanbul'a doğru giderken Safiye İstanbul'u çoktan geride bırakıp İtalya'da yaşamak zorunda kalmıştır. Bu geçişli yolculuk mekânında birinin geçmişi diğerine gelecek olmaya hazırlanmaktadır.

Filmde yan karakterleri diğer cariyeler, harem ağaları ve Yeniçeri Hamid oluşturur. Her biri tamda kurgulanan harem ve Osmanlı tasvirinin vücut bulmuş halidir. Dünyanın çeşitli yerlerinden gelmiş ya da getirtilmiş kızlar bir gün Sultana sunulmak umuduyla sıralarını bekledikleri sarayda ya bir gözde cariyeye ya da yüksek rütbeli bir görevliye eş olma kaderini yaşamaktadır. Kimi tek gece için çağrılan kimi birkaç yıl gözde olan bu kadınların ortak özelliği gençlikleri ve güzellikleridir. Harem ağaları ise zencilerden meydana gelir ve hepsi hadım edilirdi. Haremde rahatça dolaşabilen bu adamlar kızlar ile dış dünyanın arasındaki konumları ile önemlidirler. Yeniçeri Hamid güçlü, kuvvetli ve yakışıklı bir zabittir. Padişaha karşı çıkartılan isyanda görevlidir. Hamid bu vasıflarının karşısında kendisine âşık olan Sümbül Ağa ile eşcinsel bir beraberlik yaşadığı gibi ona sahipte çıkmaktadır. Harem dağıldığı zaman ortada kalan Sümbül'ü yanına alır.

Mutluluk filmi Meryem üzerine kurulmuştur. Meryem köyünde tecavüze uğradığı için töreler tarafından kirli kabul edilen ve öldürülmesi gereken genç bir kızdır. İlkokul 2. sınıfa kadar okutulmuş, kimlik bile çıkartılmaya gerek görülmemiş, evdeki yeri bir yetim olarak hep en sonda gelen ama babasının çok sevdiği bir kızdır. Hayatı köyün sınırlarında başlayıp biten Meryem hiçbir günahı yokken namussuz ilan edilmiştir. Saf, temiz, cahil ve ürkek biridir. Meryem çok konuşmaz, duygularını gülümsemesini bile içinde tutmak zorundadır. Kimseyle göz göze bile gelemes, bu onu namussuz yapabilir. Tercihi, neşesi, kendini ifade etmesi, beğenileri yok sayılarak sadece itaat etmesi beklenmiştir. O kadar yok sayılmıştır ki Cemal İrfan ile Meryem'i kıskanıp İrfan'a saldırdığında Meryem eline silahı alıp;

– *Niye kimse beni dinlemiyor ki, öldüm mü ben?* Diyerek varlığını ve görünürliğini sorgular.

Cemal, askerden yeni gelmiş ama orada yaşadıklarını zihninden silememiş, sürekli bununla ilgili kâbuslar gören, varoş öfkeli ama merhametli bir adamdır. Otorite olarak gördüğü babasının emirlerini yerine getirmek zorunda olduğunu hisseden Cemal, değişmek için çabalamasa da sonunda değişir. Aslında o Meryem'i yolun en başında trenden atmayarak bu yazgının dışına çıkmak konusunda adım atmıştır. Bir üniversitede profesör olan İrfan, maddiyatçı bir adamdır. Babasının cenazesine bile katılmayan, Egenin bir köyünde yaşayan annesini yıllardır arayıp sormayan biridir. Bir gün yaşadığı hayatın anlamsızlığına karar vererek her şeyi tekrar geride bırakıp köyüne döner. Aldığı

tekne ile yarın ne olacağını bilmeden yaşamaya karar verir. İyi bir eğitim almış, yurt dışında mastır yapmış biridir ancak manevi değerleri olmayan bu adam gün gelip yaşadığı hayatta nefes bile alamaz. İrfan başka insanların değer yargılarını pek önemsemez. Anlamadığı bir düzenin kurallarını kendi kuralları ile değiştirebileceğini düşünürken bunu Cemal'in tepkisine rağmen sürdürür.

Ali Rıza kendi köyünde feodal yapının başında, otoritenin sembolüdür. Zenginliğini, gücünü kullanarak kendi çocukları da dâhil herkesin hayatını kontrol eder. Ali Rıza bulunduğu bölgede hiçbir değeri ve önemi olmayan kadına karşı tavrı ile bu söylemin uygulayıcısıdır. Kendi yeğenine tecavüz eden, sonra onun öldürülmesi için kendi oğlunu görevlendiren bunu da köylünün ağzını kapatmak ve namusunu temizlemek bahanesi ile örtetek ahlaksızlığını bir hakmış gibi kabul eden biridir. Tahsin ağabeyine boyun eğmiş, tam itaat gösteren bu uğurda kendi kızını bile savunamayan bir adamdır. Baskın karakterin yanında ezilerek kişiliksizleşen Tahsin yetim kızını ikinci eşine de ezdirmiş, kendisi kızına bir fiske bile vurmazken Döne'nin ona her fırsatta vurmasına göz yummuştur. Kızını suçlu görmese de onu savunmak yerine ölüme yollarken sadece hakaret etmemesi için Cemal'le konuşabilir. Yakup, Cemal'in abisidir. Bulaşıkçılık yaptığı İstanbul'da hayat onun için zor olsa da geri dönmek için en ufak bir istek göstermez. Yakup geride bıraktığı babası ve Doğu'nun düzenine boyun eğmemiş, çocukları bu düzenin dışında kalsın diye İstanbul'un kahrını çekmektedir.

Filmdeki diğer kadın karakterler yan karakterlerdir. İsimlerinden ziyade sıfatları ile vardır. Birinin eşi, kız kardeşi, kızı olarak konumlanmış, vasıfsız, söz hakkı verilmemiş karakterlerdir. Kadınlar bir birey olmaktan çok uzak sadece nesnedir. Ancak Meryem'in Bibi olarak seslendiği halası diğer kadınlardan farklıdır. Meryem ile Cemal'in İstanbul'a gidecekleri sabahın gecesinde Meryem'in tutulduğu ahıra gelir. Meryem'i şefkatle yıkar, öper, saçını tarar.

-Eğer kimin yaptığını söylersen jandarmaya gider mani olurum bu deyyuzlara, der. Kadını dinlemeden infazına karar veren bir düzende arkasına devleti alarak düzene mani olmaya cesaret eden bu yaşlı kadın, ezilen ve yok sayılan kadınların cesaretle haklarını alabileceklerinin bir örneğidir. Kurulan eğitimsiz, görmezden gelinen ve güçsüz Doğulu, köylü kadın algısının dışına çıkabilen bu kadın haksızlığa karşı devletin arkasında duracağına olan inancı ile güçlüdür.

Takva filminin karakterleri örtük ve açık kimlikleri ile değerlendirilmesi gereken karakterlerdir. Bunlardan ilki Muharrem'dir. Dünyadan uzak durarak yaşadığı durağan ve tek çizgide devam eden hayatı ile takva noktasında görünür bir değer kazanan Muharrem, başını asla sağa sola çevirmeden yürüdüğü yolda istikrarını uzun yıllar bozmaz. Babadan kalan evinde, dünyevi zevklerden uzak, itaatkâr ve kanaatkâr bir hayat yaşar. Maddi bir beklentisi yoktur. Elindeki ile yetinmesini bilir. Hayatı evi, işi ve dergâh arasında geçer. Evlenmemiş, evlenmeyi de hiç düşünmeyen, yalnızlığına alışmış, ılımlı, saygılı, mazbut bir adamdır. Muharrem'in görünür bu kimliğinin ötesinde bir de alt benliğinde gizli arzularının imkân bulduğunda ortaya çıkması ile dönüşen bir kimliği vardır. Çok bağlı olduğu İslamiyet'in yasakladığı hatta büyük günahlardan saydığı birçok davranışı rüyalarında gören ve bunların bazılarını gerçekleştiren Muharrem'in bu ikili kişilik yapısı her bedende var olan iyi ve kötünün diyalektiğinin bir tarafının ağır basmasıdır.

Rauf yapının görünmeyen yüzüdür. Bilgili, hırslı, açıkgozlü ve sinsi biridir. Vakfın önde gelen isimlerinden olmasına rağmen sessiz ve derinden yürüttüğü politikası ile hem göze batmaz hem de istediklerini gerçekleştirir. Şeyh Cemal bir tasavvuf ehli gibi görünür. Her sözü Allah ile başlar ancak söz konusu vakfın gelirleri olunca dini hüküm ve tavsiyeleri kendi çıkarı doğrultusunda yorumlamaktan çekinmez. Siyasi bağlantıları, değerli mülkleri ve kendisine sorgusuz itaat eden tebaası ile güçlü biridir. Ali Bey Muharrem'in patronudur. Dergâha pek gitmese de şeyhe saygı duyan, dindar geçinen ancak söz konusu para olunca Müslümanlığı kendi çıkarı doğrultusunda yorumlayan biridir. Muharrem çocukluktan beri babasının çırağı olmasına rağmen dergâhın ona verdiği imkân ve itibar sonrası ona *Muharrem Efendi* diyen biridir. Muhittin Kosovalı bir gençtir. Savaşın her türlü çirkinliğini yaşamış, ailesine ve savaş mağdurlarına yardım yapabilmek için İstanbul'da çalışmak zorundadır.

Parçalanma filmi temelde üç karakter üzerine kurulmuştur. Ancak bu karakterlerin yanı sıra ailenin küçük kızları da film içinde önemli bir yere ve temsil niteliğine sahiptir.

Halil Sivas'ın bir köyünden İzlanda'ya çalışmak için giden bir Türk'tür. Evlatlarına düşkün, karısına âşık bir adamdır. Ancak Türkiye ve Avrupa arasındaki kültür ve yaşayış farkına alışamamıştır. Bir Türk kadını gibi davranmasını beklediği karısının özgür tavırlarına şiddetle karşılık verir. Halil İzlanda'da dini vecibeleri yapan biri olarak

gösterilmez. Eşinden ayrılıp Türkiye'ye döndüğü zaman başka bir karaktere bürünür. Hırsı, çalışkanlığı ve doğru bağlantıları sayesinde maddi-manevi önemli bir konuma yükselir. Hayatta ki önceliği kızlarının düzgün, ahlaklı ve dindar bir hayat yaşamalarıdır. Sol İzlanda vatandaşıdır. Halil ile Sivas'ta evlenmiş, onun ailesi ile iyi geçinen bir kadındır. Ancak zamanla yetiştiği kültürün ona sağladığı özgürlük duygusu ağır basar. İki kızı olmasına rağmen içkili gece kulüplerinde eğlenir. Evliliği devam ederken başka bir erkekle sevgili olup bu uğurda kızlarını bile ikinci plana atar. Fridrik İzlandalı sevgili olarak Sol'un hayatına girip daha sonra eşi olur ve bütün mücadelesi boyunca Sol'un yanında kalır. Bir radyo programcısı olarak iki ülke arasında krize sebep olan bu dramatik olayı bir destek kampanyasına dönüştürür. Leyla (Anna Maria)ve Ayşe (Runa) Halil ile Sol'un kızlarıdır. İki kültürün ve iki dinin arasında kalmış, seçimlerini özgürce yapamayan, küçük yaşta alışık olmadıkları kadar baskıcı bir dini eğitim altına giren kızlar anne ve babaları arasında kalmışlardır.

Filmin diğer karakterleri ise Halil'in babası ve kardeşi Ali ile Halil'in eski patronu olan Lale'dir. Halil'in ailesi hikmeti de himmeti de Şeyhten bekleyen insanlardır. Bir kadın olarak yaşam tarzını onaylamadıkları Sol'un annelik duygularını da önemsemezler. Lale ise Halil'in Türkiye'de yanında çalıştığı kadındır. Ona çok iyiliği dokunmuş Halil tarafından saygı duyulan biridir Tesettürlü olmayan, modern giyinen bir kadın olarak huzur bulmak için diye tarif ettiği gerekçeyle namazını kılar. İslam'ı özümsemiş ve karşısındakine çok güzel anlatabilen biridir.

Mustang filmi hayat dolu genç kız ve çocukları olduğu kadar karanlık zihinlerle dünyaya bakan gerici karakterleri de barındırır. Anne, babaları 10 yıl önce ölen beş kardeş Selma, Sonay, Ece, Nur ve Lale birbirlerinden farklı özellikleri olsa da temelde aynı ya da benzer karakterlerdir. Yaşları gereği neşeli, eğlenmek isteyen, cinselliği merak eden, hayat dolu kızlardır.

Erol kızların amcasıdır. Sinirli, sevgisiz, anlayışsız biridir. Eril tahakkümün her türlü göstergesine sahiptir. Üstelik kendi öz yeğenlerinden ikisini taciz edecek kadar aşağılık biridir. Namus kavramını göstermelik bir şekilde savunurken en adi ahlaksızlığı bir hapishaneye çevirdiği kendi evinde kendi soyuna karşı yapmaktadır. Babaanne görünüşte her şeyi kızların iyiliği için yapan, fedakâr, evlat acısı yaşamış bir kadındır. Ancak onun tek değer yargısı “*el âlem ne der*” olduğu için ne eline kalmış torunlarının

duygularını ne mutluluklarını düşünür. Hatta itibarları sarsılmasın, namuslarına halel gelmesin diye kızların bütün özgürlüklerini ellerinden alırken kendi oğlunun kendi torunlarına yaptığı tacizin üstünü kapatacak kadar ikiyüzlüdür. Yasin filmin beyaz atlı prensidir. İlk önce kızları futbol maçına yetiştirir. Sonra Lale'yi ıssız yolda tek başına yürürken bulur, ona araba sürmeyi öğretir. Bunları yaparken ondan yardım isteyen küçük bir kız çocuğuna karşı en ufak bir art niyet beslemez. Filmin sonunda kızları kurtararak onları terminale bırakır ve yaşadıkları cendereden çıkmalarını mümkün kılar.

4.8.5. Kullanılan Dil Üzerinden Bir Kimlik Analizi

Dil kimliğin önemli bir şiarıdır. İnsanları ayıranda birleştiren de dildir.

Ateş Üstünde Yürümek filminde İstanbul Türkçesi konuşulur. Dil üzerinden herhangi bir göndermeye yer verilmez.

Sevgilim İstanbul filmi bir çokkültürlülük anlatısıdır. İrini güzel Türkçe konuşsa da Rum aksanı belirgindir. Ayrıca filmin çeşitli yerlerinde kendi dilini de kullanır. Burada dil tamamen bir kimlik göstergesidir. Hatta Rumlar tarafından kullanılan Türkçe her ne kadar kökenleri başka bir millet olsa da vatanlarının Türkiye olduğunun göstergesidir.

Hoşçakal Yarın filminde dil bir kimlik inşası vasıtası olarak kullanılmamıştır. Sadece Devrimci gençlerin kullandıkları dilden ziyade vurguları onların entelektüel alt yapılarını, kültürlü ve donanımlı oluşlarını gösterir niteliktedir.

Yangın Var filmi dil üzerinden farklı kimliklere gönderme yapar. Karadeniz ağzı bir telaffuz olarak yer alırken özellikle Doğuda kullanılan Kürtçe bir etnik köken farkını işaret eder. Burada kullanılan Türkçeyse Koşman tarafından anlaşılmaz. Türkçe burada birleştirici bir unsur olmaktan ziyade farklılıklara vurgu yapar niteliktedir. Öte yandan Koşman'ın annesi de kendi köyünde Gürcüce konuşmaktadır. Ancak Asya'nın Kürtçesi ile annenin Gürcücesi ortak yol olarak Türkçede buluşabilir. Aslında film içinde birçok yerde bu vurgunun ortaya çıktığı görülür. Diyarbakır'a giden Koşman terminalde saat soran adamla anlaşmakta zorluk çeker. Dilde ortaya çıkan bu farklılık sadece Koşman ile Kürtçe konuşan adam arasında yaşanmaz. Koşman minibüste konuşulan Kürtçeyi anlamadığı gibi şoförün Türkçesinden de anlamaz Koşman'ın annesi de Gürcüce konuşmaktadır ve Asya'da onu anlamaz. Bir anlamda kozmopolit bir çeşitlilikte

denilebilecek bu durum aynı ulusun farklı toplumlarının birbirini anlayamaması hususunda sorunlu bir durumdur.

Koşman'ı Diyarbakır'a yolcu eden arkadaşları bu yolculuk konusunda istekli olmayan Koşman'ı biraz neşelendirmek için "Sana her yer Trabzon" derler. Genel olarak Trabzonluların kendi içlerinde özerkliklerini ve memleketin her yerinin aslında Trabzon olduğunun vurgusunu dil üzerinden kurdukları bir slogandır bu. Diyarbakır Belediye Başkanının aracı teslim ederken söylediği "*ülkemizde 30 yıldır devam eden bir yangın var*" söylemi ise kasıtlı bir vurgu yapmakta filmin ideolojisini yansıtmaktadır.

Güneşe Yolculuk filmi dili kimlik göstergesi açısından en çok kullanan yapımlardan biridir. Dil üzerinden kurulan kimlik, Kürtçenin Türkçe yanında değil ona karşı kurgulanması ile kendi kimliğini bir başat kimlik olarak temsile çıkartır. Eminönü gibi İstanbul'un kalbi denilebilecek bir meydanda Kürtçe müzik dinleyerek Kürtçe kaset satan Berzan, arkadaşları ile Kürtçe konuşur. Mehmet'in yolda karşılaştığı köylülerden yaşlı adamın hiç Türkçe bilmemesi yanında kızının Türkçe de bilmesi zaman içinde değişen politikaların ve yaşam tarzının insanları Türkçe bilmeye zorladığına da bir gönderme niteliğindedir.

Kuşatma Altında Aşk filminde dil herhangi bir söylem ya da sembol aracı olarak kullanılmamıştır.

İstanbul Kanatlarımın Altında filmi Osmanlının kozmopolit yapısına vurgu yapar şeklide Türkçenin yan ısıra gayrimüslimlerin diline de yer verir. Antonio Ağa ve Franceska kendi dillerinde konuşurlar. Ancak filmin içinde bir de müzikal bir dil vardır. Sarayda iktidarını ele geçirip, bazı paşaların kellesini vurduktan hemen sonra Topkapı Sarayının Hümayun kapısından çıkacak olan padişah ve askeri alayından önce Mehter Takımı görünür. Tarihte ilk olarak Hun Devletinde görülen bu askeri bando düşmana korku salmak ve askere motivasyon kazandırmayı amaçlar. Mehter Takımı kendi dilini kullanır, heybetli, palabıyıklı yeniçerilerden oluşur. Vurmalı sazların coşkunuğu, ritmi yüksek marşların motivasyon gücü ile kendi içinde anlamları olan bir dildir.

Mehter müziği sadece Osmanlı askerlerini motive etmek ya da düşmanın dirayetini kırmak anlamlarını taşımaz. Batı dünyası içinde Mehter müziği ilham verici bir müziktir. "Turquerie" (Türk şeyleri) kavramı özellikle 17 ve 18. yüzyıl Avrupa'sında korkulacak bir düşmandan egzotik anlamlar taşıyan bir gezi mekanına dönüşen Osmanlı

İmparatorluğunun kültürüne verilen isimdir. Askeri gücü zayıflamaya başlayan Osmanlı kendi içinde bir değişim geçiren Avrupa için gezip görülecek, kültürlenilecek bir Doğu rüyasıdır. Turquerie için kısaca Türk kültürünün moda olması da denilebilir. Mozart, Osmanlı Devleti'nin oryantalist yaşantısından ortaya çıkan bu akımdan etkilenerek bestelediği 11 no'lu sonatının 3. bölümüne "Alaturka" adını verdi. Ancak sonatın özellikle "Türk Marşı/Türk Rondosu" bölümü mehter müziğinin namelerini hatırlatır. Mehterin ritimleri birçok Batı müzik bestecisini etkilediği gibi alaturka tarzın Batı müziği ile birlikte anılmasına da vesile oldu. Dünyada birçok ülkenin bandoları da mehteri örnek almıştır.

Hamam filminde Türkçe ve İtalyanca birbiri içine gömülmüş, sanki herkes Türkçe ya da herkes İtalyanca konuşuyormuş gibi bir izlenim vermektedir. Francesco'nun arka sokakta yardım ettiği yaşlı adamın onunla konuşması, Marta'nın hiç zorluk çekmeden herkesle anlaşması bir dil sorunu yaşanmadığı izlenimi vermektedir. Batılı bir seyyahın Doğuda gezerken bir iletişim sorunu yaşamadığı varsayımı kadar doğal bir kullanımdır bu. Buradan İtalyancanın hâkim bir dil olduğu, öğrenilmesi gereken dilin Türkçe olduğu sonucuna varılabilir. Kaldı ki Francesco eşyaların Türkçe isimlerini eşyanın üstüne yapıştırarak onları öğrenmeye çalışır.

Filimde müzik kullanımı dilsel bir ifade gibidir. İstanbul'da mirasa ilişkin işlemler yapılırken çalan ritmik, kıvrak müzik Roma'da durağan, sönük ve sıradan bir hal alır. Müzik hızlanan ritmiyle İstanbul'u anlatılırken düşen ritmiyle Roma'yı anlatmaktadır.

Harem Suare filminin dili aslında Fransızcadır da denilebilir. Sultan ve saray ahalisi genel olarak Türkçe konuşurlar ancak Safiye, Nadir Ağa ve Gülfıdan kendi aralarında akıcı bir Fransızca konuşur. Kendi öz milliyetlerinden koparılan bu insanlar her ne kadar Türkçe bilseler de yalnız kaldıklarında yine kendi dillerini konuşmak istemektedirler. Safiye ve Anita ise İtalyanca konuşur.

Takva filminde dil üzerinden bir çözümleme yapmak mümkün değildir. Arapça dua okunması bile yok denecek kadar azdır.

Parçalanma filminde hem Halil hem Sol hem de kızlar İzlandaca ve Türkçeyi beraber kullanırlar. Camide Arapça okunan dua akışkan, ahenkli ve huşu vericiyken caminin avlusunda kâğıttan okunarak yapılan Türkçe dua aynı hissiyatı uyandırmaz.

Mustang filmi bir Karadeniz köyünde geçse de Yasin hariç kimse tarafından kullanılan bir Karadeniz ağzı yoktur. Köylü kadınlar bile düzgün bir Türkçe konuşur. Ancak film dili olarak bakıldığında konuşma hakları bile ellerinden alınmış kızların sadece kendi aralarında konuşulan bir sevgi dilleri vardır. Evin içinde geçen bir yıl boyunca aralarından ayrılan her kardeşle biraz daha sessizleşseler de bu dil sonunda kalanların hayatını kurtarır.

4.8.6. Simge-Sembol ve Nesnelerle Kurulan Türklük Temsili

Ateş üstünde Yürümek filmi aslında baştan sona sembolik bir anlatımdır. Tiyatro sahnesinde geçen dans ve koreografiden oluşan bu film için kıyafetten, sokak dizaynına kadar her şey bir temsil nesnesidir.

Sevgilim İstanbul filminde Ayasofya caminin içindeki Allah ve Hz. Muhammet (SAV) yazılı ikonlardan, İstanbul'un kozmopolit yapısına gönderme yapan şehir silüetine, kilise ve cami görsellerine kadar kullanılan her şey tarihsel serüvenin içinde el değiştiren bir medeniyetler şehrinin, İstanbul'un nesneler ve semboller aracılığı ile temsil edilmesidir. Fatih semtindeki kahvehane sembolik anlamlarla dolu bir mekândır. Masa örtülerinin otantik kumaşından içilen çay ve nargileye, duvardaki Türk ve İslam sembollerinden bayrağa kadar her şey tarihsel süreç içinde Türklükle ilişkilendirilen birçok kodu barındırır. (Arapça Allah yazıları, Türk bayrakları, Atatürk, Fatih Sultan Mehmet ve eski zaman fotoğrafları). Ayrıca kahvede oturan kadınların başlarındaki örtü hem dini inanışlarını temsil eder hem de ataerkil bir mekân olan kahvehaneye girmesi abes karşılanan kadınların orada oluşları kültürel temsille bir tezat oluşturur.

İrini Ayasofya içinde büyük bir ayet yazısının altında fenalaşır. Hristiyanlığa ait bir kilisede bu derece muhteşem bir yapının büyük kubbesi altında olması, kendi dinine ait bir mekânın İslamiyet'e ve Türklerin fethi ile bambaşka bir kültürün himayesine girmesi, İrine için kötü bir duygudur. Ayasofya Batılı seyyahların anlatılarında da geniş yer bulur. "Bazı ziyaretçiler, Ayasofya'nın görkemi karşısında çok etkilendiklerini belirtirken, bir diğer gruptakiler de Ayasofya'nın aslında abartıldığını, söylendiği kadar ihtişamlı olmadığını düşünürler ama her iki durumda da seyyahların ortak beklentisi; seyahatnamelerde bahsedilen ve hep anlatılan o dünyanın en ihtişamlı kilisesi ile karşılaşabilmektir" (Byron, 1830: 176).

Şehrin surları, tarihi ve kültürel yapıları hep aynı duyguyu sembolize eden nesnelerdir. Anadoluhisarı'nda dolaşırken gördüğü şadırvan İrini'nin yaşadığı zamanın ikilemine gönderme yapar. Semtin ve caddenin orta yerinde güncel zaman içinde donup kalmış gibi duran bu tarihi eser kent yalnızlığına gönderme yapar. Uzun yıllar bir bütün gibi beraber yaşanan ancak değişen zamana yenilerek esas amacının dışarı çıkan bu eser aslında İrini'nin de geçmiş ile gelecek arasında kalmışlığına simgesel bir gönderme yapar. Ayrıca İrini'nin hayalle gerçek arasında gördüğü surların ortasındaki direğe bağlı Ali ile babasının görüntüsü İstanbul'un surları arasında yaşayan geçmiş ile bugünün insanların ne kadar uğraşsalar da ondan kaçamayacakları ve bu şehre karşı elleri, gözleri ve ruhlarının bağlı kalacaklarına bir göndermedir.

Hoşçakal Yarın filminde başlangıç sahnesi bir gecekondu mahallesinde geçen yıkımdır. İş makinalarının bir canavar gibi evlerin duvarlarına saldırması ile bu toz dumanın içinden feryat ve beddualarla kurtulmaya çalışan insanların kaotik görüntüsü vardır. Derme çatma duvarların yıkımı sırasında Deniz Gezmiş'in resmi, 68 ve Bağımsız Türkiye yazısı bulunan duvarı gören belediye başkanı yıkımı durdurur. Bir dönemin siyasi durumunu anlatan bu semboller ile hem olay örgüsü başlatılır hem de birçok göndermeye kapı açılır. Başkanın oturduğu sandalye idam sehпасına kadar giden bir yolun son nesnesine vurgu yapar. Yıkık dökük bir savaş alanına dönen bu yerde bir resimle durdurulan yıkımın içinden çıkan bu ironik nesne yıllar geçse de unutulmayacak olan bir devrimcinin öyküsüne hazırlık niteliğindedir.

Karlı bir kırsalda yol alan motosiklet gizlenmek zorunda olan iki adamı ele verir şekilde ve gelecek günlerin gürültüsüne gönderme yapar gibi çalışmaktadır. Yol boyunca birçok insan görülür. Buradaki semboller ve nesneler aslında insanlardır. Toprak damların üzerinde kalabalık guruplar halinde duran bu yoksul insanlar kendi coğrafyalarının kuş uçmazlığı içinde alışık olmadıkları bir sesi dinlerler.

Filmde polis ve askerden kaçan Deniz'in gece karla kaplı bir ormanda yakalanacağını anladığı anda yaktığı sigara bir keyif ya da alışkanlık nesnesi değildir. Bu sigara artık geride kalan her şeyin üzerinde olan özgürlüğü sembolize eder. Hastanede yaralı olarak yatan Hüseyin ayağından ranzaya zincirlidir. Hüseyin için de tek gerçeklik bağı bu soğuk zincirin ucuna bağlanan anlamlardır. Cunta tarafından direktiflerini almak üzere makama çıkan Ali Elverdi siyah fonun önünde tam bir teslimiyetle "*Hazır Ol*"da

durmaktadır. Karşısındakiler görünmez ve duyulmaz ama onun başı ile yaptığı “*Emredersiniz*” hareketi bütün sürecin zaten en başından planladığını gösterir.

Mahkeme çok büyük bir Türk bayrağı önüne kurulur. Ali Elverdi bu bayrağın önünde başındaki asker şapkasını çıkartır masanın üstüne koyar. Şapkanın üzerindeki ay yıldız sembolü bir süre görüntüde kalır. Bu sırada diğer askerler de hâkim cübbesini giyer. Böylece mahkeme başlar. Bu nesneler Türk adaletini, Türk askeri vesayetini ve Türk mahkemelerini simgeler. Mahkûmlar içeri sloganlar eşliğinde girer, “Ne Mutlu Türküm Diyene” yazısının altındaki parmaklıklarla çevrili sıralara otururlar. Gazeteler simgesel olarak olayın ilerleyişine paralel, bilgi amaçlı kullanılmaktadır.

Son dakikalarında birbirlerini görmek ve vedalaşmak isteyen Hüseyin, Yusuf ve Deniz’in ayaklarındaki pranga onları bu dünyadan kopartırken davalarını ve dostluklarını sonsuz bir bağla birbirine bağlar. Ancak pranganın zemine sürtünmesinden dolayı çıkarttığı ses ölümün soğukluğunu ve ürkünçlüğünü hatırlatır niteliktedir. Verdiği güçlü, baş eğmez imajının postallarının ayağından çıkması ile sarsılmasını istemeyen Deniz, idam sehпасına çıkarken onların bağlanmasını ister. Deniz idam sehпасına kendi çıkar ve ipi boynuna kendi geçirir. Ayakları altındaki sandalyeyi kendi iter. Böylece hayatı boyunca uğrunda savaştığı şeyler için ölmeyi de yine kendi gerçekleştirir.

Bu sırada bir simge olarak Ali Elverdi’nin sigarası görülür. Tıpkı tutuklandığı gece Deniz’inin özgürlüğe veda eder gibi içtiği sigarayı bu defa Ali Elverdi içindeki duyguları bastırır gibi dişlerinin arasında ısırarak içer. Boşlukta sallanan ip üç adam için hayatın bitişini sembolize eder. Parmaklıklar arasındaki sandalyeler, açık hücre kapıları ve bir anda duran havalandırma pervanesi bitmiş hayatları temsil eder.

İdamların ardından hapisane avlusunda üzgün bir şekilde oturan mahkûmlar ellerindeki daha önce Hüseyin’in avukatından istediği voleybol topu ile tıpkı Deniz ve arkadaşları yaşarken oynadıkları gibi oynamaya başlarlar. Daha önce onların;

-Hadi sizde katılın hayata, diye çağırdıkları oyun bu defa bir askerin postalı ile topa basıp;

-Havalandırma bitti, diyerek son bulmuş olsa da inançlar ve idealler yaşadığı sürece hayatın devam etmesi ve umudun hep var olmasının altını çizen nesne bu voleybol topudur.

Yangın Var filmi Türkiye'nin Doğusu ile Kuzeyi arasında geçen bir yol filmidir. Bu sebepten birçok nesne ile bu yöresel vurgular yapılmaktadır. Koşman'ın gittiği kahvehanede duvardaki Trabzonspor atkısı ile yöresel bir gönderme yapılır. Diyarbakır'da gezinen Koşman bir binanın bir yüzüne giydirilmiş olan Atatürk'ün resmini görür. Resmin üstünde Atatürk'e ait olan;

“Diyarbakırlı, Vanlı, Erzurumlu, Trabzonlu, İstanbullu, Trakyalı ve Makedonyalı hep bir ırkın evlâtları, hep aynı cevherin damarlarıdır” yazısı vardır. Doğu, kabul edilen Türkiye'nin de doğusunda farklı yakıştırmalar ile bilinen bir şehirde Türkiye'nin milli değerlerine önem verildiğini ve Doğu ile Batının aynı coğrafyada bütünleşerek aynı ülküdaşlığı yaşadığını gösterir bir semboldür bu.

Asya'nın Rodi'ye iletmek için taşıdığı sandık önemli bir nesnedir. İçinde bir sır vardır ve herkesin hayatı bu sır ile değişecektir. Sigarada bir kültürel simge olarak kullanılır. Ülke bir olsa da tavır ve tutumlar farklılaşabilmektedir. Koşman Asya'ya;

- *Sigara içer misiniz yani burada kadınlar?* Der, orada ya da burada kadının sigara içmesi üzerine bir farklı tavır söz konusudur. Asya'da;

-*Pantolonda giydin mi erkek oluyorsun değil mi? Buyurun için,* şeklinde sitemli bir söz söyler. Koşman bunu laf dokundurmak olarak algılar. O sırada Koşman'ın *Ahmet Kaya* çalmaya başlaması ve ona övgüler dizmesi Asya'yı şaşırtır.

-*Ahmet Kaya seviyorsunuz?*

-*Ya kim sevmez Ahmet Kaya'yı?*

Ahmet Kaya'da Türkiye içinde ötekileştirilmeye sebep olan bir semboldür. Özellikle Doğu için protest bir semboldür ve onun bu coğrafyanın dışında dinleniyor olması da bir başka göstergedir. Rize'de Koşman'ın Cuma namazı için gittiği cami, cami hocası, caminin minberi, hocaların arkasındaki Besmele ve Ya Hak yazısı ile bir İslamiyet semboller bütünüdür.

Güneşe Yolculuk filmi Eminönü'nde kasetçilik yapan Berzan'ın seyyar arabasının önüne Şirvan plakası ile sevdiği kızın resmini asmasıyla başlar. Kürtçe bir yer ismi olan Şilvan ilk sahneden Türklük temsilinin öteki üzerinden kurulacağını gösterir. Hemen akabinde yollarda fuit denen aletle su borularının sesini dinleyen Mehmet görünür. Mehmet ile arkadaşı alt gelir grubuna mensup, İstanbul'un varoşlarında yaşayan

gençlerdir. Milli maç sonrası ellerinde Türk bayrakları olan taraftarlar vatandaşların arabalarına zarar verirken buna itiraz eden Mehmet linç edilirken Berzan'la tanışır.

Mehmet'in Berzan'la bir sonraki karşılaşması tamir etmeye çalıştığı televizyon sayesinde olur. Bayrampaşa Cezaevindeki açlık grevleri ile ilgili eylemde görünen Berzan medyanın görünür yaptığı biridir. Berzan ile buluşan Mehmet'in başı o gün Berzan'ın hediye ettiği Kürtçe kaset yüzünden belaya girer. Kürtçe müziğin yasak olduğu ve PKK ile ilişkilendirildiği bir dönemde bu kaset, sadece müzik kaydedilen bir nesne olarak kabul edilmeyen ve siyasi anlamlar yüklenen bir nesnedir.

Gözetimden çıkan Mehmet perişandır, üstü başı yırtık, işkence görmüş bir halde zor kendini odasına atar. Sabah uyandığında kaldıkları odanın kapısındaki kırmızı çarpı işaretini görür. Arkadaşları bu fişlenmeden korkmaktadır ve televizyonu ile onu odadan kovarlar. İşinden de olan Mehmet Berzan'ın yanına sığınır. Berzan Mehmet'i otoparkta işe sokar. Ancak kırmızı çarpı işareti orada da onu bulur. Kırmızı çarpı işareti kendi ülkesinde etnik kökeni yüzünden fişlenen, ötekileştirilen bir toplumu ya da kişiyi sembolize eder. Mehmet bu işareti Zorlu'ya giderken boşaltılmış köylerdeki evlerin kapılarında da görür. Bir toplumun, ayrıştırılan insanların kırsal ya da metropol, Doğu ya da Batı fark etmeksizin peşinden gelen bir semboldür bu. Kendinden olmayanın dili, dini, mezhebi ya da kökeni farklı olanın üstünü çizen onu yok sayan bir işarettir. Üstelik sadece onu değil onun yanındaki herkesi de ondan uzak durması için uyaran bir semboldür.

İşlerinden olan Berzan ve Mehmet şehir çöplüğünde çalışmaya başlarlar. Zorluklar yaşasalar da bu çöplük Mehmet'e diğeri olmaktan kurtulmanın, yüzeysel benzerliklerin çok kültürlülüğten daha değerli olduğunu ve sadece çoğunluğa uymanın ya da onlar gibi görünmenin bu ülkede kıymetli olduğunu gösteren bir hediye verir. Onu ötekileştiren şeylerden yüzeysel ve geçici bir kurtuluş yolu sunuyor. Çöpte bulduğu sarı saç boyası onun için diğer her şeyden sıyrılarak kendini kitlenin sıradanlığına dâhil edecek bir büyümlü nesnedir. Bu saç rengi onu esmer olmaktan yani Doğulu bir Kürt olmaktan kurtaracak, değiştirdiği tipi onu çoğunluğa dâhil edecektir.

Berzan köyünün özlemini çekmektedir. Bu yüzden İstanbullu olmaya direnir. Evinin duvarlarına astığı resimlerden dinlediği müziğe kadar her şey özüne aittir. Bir an evvel oraya kavuşmak isteyen Berzan çöplükte kirlenen ve kardeşi gibi gördüğü Mehmet'i sobanın üstünde kaynattığı güğümdeki suyla yıkar. Aslında Batılı Mehmet'i

Doğu'nun samimiyetiyle, kültürüyle ve kardeşliği ile kirlerinden arındırır. Daha sonra beraber oynadıkları Berzan'ın yöresine ait oyun ile sanki bütünleşip tek vücut olurlar.

Arzu Berzan'ın cenazesini alabilmek için kolundaki bileziğin birini görevliye diğerini Mehmet'e verir. Kendisi zor şartlarda çalışmasına karşın maddi varlıkların manevi değerler ve aşk uğruna gözden çıkarılabileceğini gösterir. Bir nesne olan altın bilezik bir değere dönüşür. Mehmet'in İstanbul'dan ayrıldığı evin görüntüsü önündeki su birikintisine yansır. Alt üst olmuş hayatları, hiç ait olmadığı ve artık geride bıraktığı yaşantısı tıpkı suya yansıyan bu ev görüntüsü gibi gerçekmiş gibi görünen ama aslında bir yansımadan ibaret oluşunun simgesidir.

Yolda rastlayıp arabasına aldığı çocukların dağıtmak için götürdükleri gazetelerin yasak yayınlar olması özgür düşünce ve basın üzerinde uygulanan sansüre bir göndermedir. Filmde başka bir nesnede aynadır. Ayna kişinin kendisiyle yüzleşmesi kadar karşıdan bakışı da simgeleyebilir. Berzan'ın ölümünden sonra Mehmet'in onun evinde saçını boyayarak onun aynasına bakması başkalaşım geçiren Mehmet'in dönüşümü kadar kendine yabancılaşmasını da gösterir. Aynı şekilde Berzan'ın tabutuyla bindiği minibüsün aynasından yansıyan görüntüde ötekinin içine karışan Mehmet'in farklılıkları kadar aynılıklarına da vurgu yapar niteliktedir.

Kuşatma Altında Aşk filminde Türklük ve İslamiyet vurgusu Rumluk, Latinlik ve Hristiyanlık üzerinden yapılmıştır. Ayasofya'daki ayin görüntüleri, kullanılan haçlar, dini temalı flamalar, İsa ve Meryem ikonlarının önünde gerçekleşen törende bu vurgularla Ortodoks ve Katolik kiliselerinin birleştiği ilan edilir. Halk kızgındır, Notaras'un da dâhil olduğu ortamda;

-Osmanlının sarığını, Papanın serpuşuna yeğleriz derler.

Sarık ve Serpuş önemli nesnelerdir. Yüzyıllarca Doğu ve Batının simgeleri olmuştur. Osmanlı Sarığı aynı zamanda İslamiyet'i de temsil eder. Zaten İstanbul'un fethi de bir Osmanlı politikası ve siyasi bir olay olmasının yanı sıra yüzyıllar önce Hz. Muhammet(SAV) tarafından bunu başaran komutan ve ordunun cennetle müjdelendiği kutsal bir fetihtir. Türkler için bu kutsal amacı barındırmasının yanı sıra özellikle Papanın Katolik ve Ortodoksları aynı kilise altında toplama çabalarının da bir göstergesidir. Filmde bu anlamda bir Avrupa ve Batı uzantısı olan Bizans halkının kendilerini Batıdan ziyade Doğuya yakın görmelerine bu nesneler üzerinden vurgu yapmıştır.

Fatih Sultan Mehmet karakteri sembol anlamlar yüklü bir sunumdur. Onunla ilgili ilk görüntü elindeki gülü koklamasıdır. Bu tasvirin iki türlü okumasını yapmak mümkündür. İlki gül ile Peygamber Efendimiz (SAV) arasında kurulan sembolik bağdır. Gül özellikle tasavvufta bu tarz bir anlam taşıyan bir nesnedir. O yüzden Peygamber Efendimiz (SAV) tarafından cennetle müjdelenenmiş kutlu bir komutan olarak İstanbul'un fethine müteakip yaptığı ilk toplantıda bu vurguyu kullanmış olması anlamlıdır. İkinci tasvir ise oryantalist kurgunun yansımasıdır. Bellini tarafından çizilen Fatih sultan Mehmet tablosunda Sultan gül koklamaktadır. Bu resimdeki gül sembolü ise tamamen Batı kaynaklıdır. İstanbul'un fethinden sonra Sultan bütün tarihi ve değerli eserleri kendi üstüne alarak bir vakıf kurmuştur. Bu, eserlerin koruyucusu benim demektedir. Ayrıca önemli bir Hristiyan gizli yapılanması olan Gül Kardeşliğine de bir gönderme yapmaktadır. Bir devri kapatan, Avrupa'nın son kalesini yıkan, İslam'ı geniş bir coğrafyaya amir kılan genç padişahın Avrupalıların gözündeki anlamı ve bunun ötesinde ondan nefret etmeleri birçok sembolle dile getirilmiştir.

Bir başka önemli simge ise Kızıl Elma'dır. Kızıl Elma, Türklerin Dünyaya hâkim olma idealleri ve Türk milliyetçiliğinin sembolik kavramıdır. Osmanlı zamanında Roma ve Viyana için kullanılan sembolik bir tanımlama da içerir. Bu, bir Bizanslının Kızıl Elması Büyük Osmanlı Sultanına kadar devam eder, bu ülkü artık devralınmıştır ve Avrupa için bu rüya sona ermiştir şeklinde yorumlanabilir.

Filmin sonunda George Sultana ihanet ettiğini kabul edip sebebini açıklar. Son İmparatorun oğlu ve tahtın varisidir. Sultan buna hiç şaşırılmaz. George ne kadar bir hainde olsa Sultana hocalık yapmıştır ve Sultan sadakat yemini içerse onu affedeceğini söyler. George;

-Etmem, taht benim hakkım, der, Sultan;

-Olmadığını şimdi anlarsın, der ve George'yi yıktırır.

-Yine geleceğim, Türkleri Kızıl Elma ağacına kadar kovalayacağım,

-Gelemeyeceksin, artık biz geldik, bizim Kızıl Elmamızda burası.

George boğulur, film "Bizans'ı bilmeden Osmanlıyı, Osmanlıyı bilemeden bugünü anlayamayız" yazısı ve kutsal ikonaların görüntüsü ile son bulur. Filmin fon müziği ise Bizans'tan ziyade Osmanlıya daha yakındır. Bir fasıl müziği tarzındadır.

İstanbul Kanatlarımın Altında filmi sembolik anlamlar ve nesnelerle örölü bir filmidir. Özellikle Batının Doğuya attığı, onunla bütünleştirdiği ve meydana çıkarttığı Türk kavramına şekil verdiği birçok anlatım ögesi bulunur.

Ayyaş Bekri'nin Ömer Hayyam'dan okuduğu rubai ile felsefesini görünür kılar;

"Bir sır daha var, bütün çözdüklerimizden başka.

Bir ı ışık daha var, gördüğümüz ııklardan başka.

Hiçbir yaptırma kifayet etme, geç öteye.

Bir şey daha var, bütün yapılanlardan başka."

Film boyunca Hayyam'dan rubailer okunur. Hayyam önemli bir matematikçi olmasının yanı sıra rubainin de kurucusudur ve Batı medeniyetinde adına dernekler kurulmuş bir mucittir. Hayatın boşluğu ve varoluş sorgulaması anlamında birçok eseri olan şair özellikle Bekri'nin içki ile bulanmış zihninin gerçeklikten uzaklaştığı zamanlarda dörtlükleri ile Bekri'nin hayat felsefesine esin kaynağı olur.

Başka bir sembolde İkarus'tur. Evliya Çelebi Hezârfen'in uçma arzusu ile mitolojik bir hikâye arasında bağlantı kurar. Çünkü İkarus'ta Hezârfen gibi kendi sınırlarının ötesine geçmeyi istemiş ve sonucu trajik olmuştur. Evliya Çelebi mitolojik İkarus hikayesini anlatır. Bu durum aslında Türklerin Avrupalıların gözündeki cahil, sadece esrar içen, entelektüellikten uzak olarak tasvirlerinin aksine bir temsildir. Şiirden edebiyata kadar her türlü edebi literatüre hâkim bu adamlar aynı zamanda aerodinamik, mühendislik ve bilim adına düşünüp çalışırlar. Hezârfen hamamın kubbesindeki penceresinden gelen ışık altında uçacağına olan inancını geçirir aklından.

İçki kadehi bu filmde önemli anlamları olan bir semboldür. Kendi eliyle basiretsiz Murad'a içki içiren Kösem Sultan kimin padişah olduğu üzerine ders verir. Bu sırada Musa'yı vezire çoktan boğdurtmuştur. Murad her öfkelenildiğinde annesi eline bir kadeh alıp onu sakinleştirir. Bu genç padişah küçüklüğünden beri himayesinden çıkamadığı annesine karşı kendi erkini geçiremez. Güçlü Valide oğlunun zaafını çok iyi bildiği için her başı sıkıştığında içine şarap koyduğu kadehi oğluna ikram eder.

-Evet, Muradım, eskiden olduğu gibi yine ben karar verdim ve senin hissiyatınla yanlışla düşebileceğin bir mevzuda, devletin başının selametini düşünerek Şeyhülislamdan Musa Çelebi, Hasan Halife ve defterdar Mustafa Paşanın katlinin vacip olduğuna dair fetva aldım ve gereği yerine getirildi.

Kösem Sultan'ın tuttuğu ve Murad'a götürdüğü kadeh ekranı kaplar. Murad çaresizce, gözyaşları içinde birbiri ardına içkileri içer. Ancak beklenmedik bir şey olur ve Murad “hayır” diye haykırarak Recep Paşa'ya;

-Abdest alsan iyi olur, der.

Recep Paşa;

-Sultanın buyruğu dışına çıkmadığını, başının ona feda olduğunu, müsaade ederse bir namaz kılacağını, söylerken koynundan çıkarttığı hançeri padişaha saplamaya çalışır. Ama kesilen kellesi ibreti âlem için Divan-ı Hümayuna gönderilir. Murad hainlik eden diğer paşanın da kellesini güzü ile dağıtır. Bu durum artık idareyi eline almış, kendi kararlarını verebilen, acımasız padişahın iktidarını ilan etmesi ve ihanet edenlere karşı gözdağı vermesidir.

İstanbul'un gizli saklı mahzenlerinde, gizli odalarda halk içki içip, sazlı fasıl yapmaktadır. Bu fasılların sazlarından biri de aslında bir Türk sazı olan arptır. Ancak yaygın kanı olarak bir Yunan sazı kabul edilen arp İstanbul meyhanelerinde saz heyetinin parçası olarak kullanılmaz. Filmde bu şekildeki kullanılışı Batının kurguladığı Türk meyhanesinin bu nazarla oluşturulmuş olmasındandır.

Hamam filmi en başta ismi ile simgesel bir anlam taşır. Oryantalist anlatımların en temelinde hamam vardır. Hamam bir mekân olmanın ötesinde gizemli, erotik, egzotik ve birazda pornografik okumalara imkân tanıyan bir yerdir. Mehmet Francesco'ya;

-Sen hiç hamama gittin mi? diye sorar. Francesco aslında hamama gitmiş olmasına rağmen “hayır” der ve beraber hamama giderler. Mehmet Madamla ilk defa hamama gelişini, buharı, sabun kokusunu ve bunların ona nasıl güzel duygular hissettirdiğini anlatır;

-Bana hamamı öğretti, bütünüyle sevmeyi, gelenekleri, yıkanmayı, masaj yapmayı, temizlenmeyi, benini arındırarak ruhu yüceltmeyi öğretti. Hamamın sadece bir mekân olmayıp içinde başka anlamlar sakladığını sanki Doğuda bir mekân ama Batıda bir semboller nesnesi olduğuna vurgu yapar. Bir Batılı olarak Madamda kız kardeşine yazdığı mektupta hamamın onun için ne anlama geldiğini yazar;

-Eski bir hamam buldum, bir Türk banyosu almak istiyorum. Burada hamam diyorlar. Sadece erkelere özgü eğlence düzenleme fikri hoşuma gidiyor. Bu güçlü aile

reislerinin şehrinde tek Batılı hamam sahibesi ben olacağım ve gizlice onların en özel zevklerini seyredebileceğim. Hamamlar tuhaf mekânlardır, buharın bedenle beraber gelenekleri de gevşettiği garip bir yerdir.

Bir başka mektubundaysa;

-Bu hamam benim sarayım oldu. En ufak ayrıntılara kadar benim eserim, onunla gurur duyuyorum. Başta her şey zordu, burada kadınlar Avrupalı kadınların elde ettiklerinin yarısını elde edebilmek için iki misli çaba sarf ediyorlar, diyerek hayatın sunduğu imkânların coğrafyaya göre gösterdiği farklılıklardan bahseder. Mektubunu saygıdeğer aile babalarının hakkında bildiği sırlara vurgu yaparak bitirir.

Francesco ile Mehmet hamamın kubbesindeki bir delikten hamamda yıkanan kadınları izlerler. Anita'nın da mektubunda bahsettiği bir şeydir gizlice gözetlemek. Hamam ile beraber dikizleme, arzu nesnesine dönüşen bakış, ait olmadığı ya da yasak olan mekâna yöneltilen bakışın kışkırtıcılığı gibi anlamlarda temsile taşınmaktadır. Bedensel olarak olunmayacak bir yerde olmak, gizlice izlemek, yasakları delmek, başka bir dünyayı keşfetmek belki de yakalanma riskinin verdiği heyecanın bir araya gelmesi hamamı duvarlarla çevrili bir mekândan fantezilerin odağına taşımaktadır.

Francesco dar sokaklardan ilerlerken yanından mavi saten çarşafı içinde genç bir kadın geçer. Kadının çarşafının dini bir anlamı yokmuş gibi zarafetle salınışı çarşaf ile saklanan kadının gizemini ortaya koyar. Türkiye'de kadınlar hala hem dini hem de toplumsal bir baskı sembolü olarak çarşaf giymektedirler.

Elektrik kesintisi olduğu için yakılan gaz lambası ile Francesco'ya evi gezdirirken Madamın odasına girerler. Loş odadaki aynadan aile ve Francisco'nun görüntüsü belli belirsiz yansır. Ayna yine bir metafor olarak kullanılır. Geçmişin bilinmezliği ile geleceğin bilinmezliği bu evde aynı anda bulunurken aynadaki yansımalar gölgeli, puslu bir gerçekliği gösterir. Bir kutudan parmağa takılarak sigara içmeye yarayan sigara ağızlığı çıkar. Bu ağızlık sigara içmek gibi erkeğe atfedilen bir zevki tadan kadın için o erkeksilikten sıyrılıp daha kadınsı bir havaya bürünme nesnesi olmuştur.

Soğuk, duygudan yoksun ve maddiyat üzerine kurulu bir hayat tarzından gelen Francesco İstanbul'da teyzesinden kalan mirasın yanı sıra onu ilk andan itibaren bağırllarına basan bir ailede bulmuştur. Bu yüzden satışı iptal eder ve hamamı onarmaya karar verir. Perran'ın hazırladığı kahvaltı bütün bu değişimi simgesel bir anlatımla

görünür kılar. Perran yine bir tabloyu andıran ve birçoğu ev yapımı ürünlerle hazırlanmış kahvaltı için Francesco'ya;

-*Türk usulü kahvaltı hoşuna gitti mi?* diye sorar. Bu kahvaltı sofrası sadece yemek ihtiyacını karşılamak için kurulmaz. Kahvaltı yapmak aile bireylerini bir araya getiren, misafirperverlikten aile olmaya, hazır alınan şeylerle geçirilen öğünlerden ev yapımı, emek verilmiş malzemelerle hazırlanmış sofralara, tek seferde biten ve yenilenmeyen kahveden tekrar tekrar doldurulup içilen çaya kadar birçok anlam ile yüklü bir eylemdir. Ancak Perran bunu daha da özelleştirir ve “Türk usulü kahvaltı” diyerek bu öğüne geleneksel ve milli bir anlam da yükler. Türk usulü bir hayat yaşamaya başlayan Francesco, Mehmet'le kahvede tavla oynar, mahallede açık havada yapılan sünnet düğününe katılır, Mehmet ve Perran'la beraber halay çeker. Kızlarla beraber Galatasaray'ın maçını izlemeye gider. Stadın ön cephesinde Türklüğün en önemli iki sembolü olarak çok büyük bir Atatürk posterini ile Türk bayrakları asılıdır.

İstanbul'a gelen Marta'ya akşam yemeğinin ardından Perran fal bakar. Kahve falı bakmak Türklere ve Doğuya atfedilmiş bir davranıştır. Bu ritüel son derece gizemli bir hal alabilmektedir. İçilen kahvenin ardından ters çevrilen fincanın soğumasından sonra telvenin aldığı şekle göre bir kâhin gibi gelecekte haber vermek hem eğlencelidir hem de merakla beklenir.

Harem Suare filmi Türk kimliğini temsil etmesi anlamında özellikle oryantalist tasvirler ve bunların şekil bulmuş halleri olarak son derece zengin bir filmidir. Yıldız Sarayında yapılan opera gösterisinin bitmesiyle sarayın büyük salonuna geçen kadınlar ipek halılar üzerinde dolaşp Avrupai kıyafetler içinde sunulan ikramlıkları yemektedir. Doğu saraylarına özgü ihtişamlı eşyalar, güzel kadınlar, ipek ve saten kumaşlardan yapılmış kıyafetleri, değerli mücevherleri ile göz kamaştıran bir görüntü sunarlar. Son dönem Osmanlı haremindeki kadınların görüntüleri de tercihleri de değişmiş daha çok Avrupalı kadınların kıyafetleri, dönemin modasını yansıtır tasarımları tercih edilir olmuştur. Oryantalistlerin kurdukları harem düşü yaşanan yapısal ve dönemsel değişimlerle başka bir boyut kazanmıştır denilebilir.

Harem Suare filmi sembolik nesneler ve bilindik simgelerle örülüdür. İçinde çeşitli metaforlar da barındırır. Sultanın bir dış dünyası vardır, Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye. Ancak onun bir başka devleti ise haremdir. Bu manada harem birçok anlam yüklüdür. Bu

yapının karakterini gösterir mahiyette birçok nesne ve metafor kullanılır. Nadir Ağanın haremde dolaşırken namaz kılan kadını görünce başını çevirmesi ya da odalara girmeden “Destur” demesi bir Türklük töresi ve inceliğidir. Mahrem ve namahrem kavramları ile başkasının mahremine giriş ya da bulunuş kurallarının düzenlenmesi söz konusudur. Akşam olunca sarayın ve haremın bütün kapıları kilitlenir. Artık harem her şeyden soyutlanmıştır. Dışarıdaki hayatın aksine burada bambaşka bir hayat yaşanmaktadır.

Güya isimli cariyeye ihtişamlı kıyafetler içinde odanın ortasındaki koltuğa oturur. Etrafını çeviren kızlara bir hikâyeye anlatacaktır. Bunun hep yapılan bir eylem olduğu bellidir. Hatta bu iş tıpkı Şehrazat’ın hükümdar kocası Şehriyar’a anlattığı *Bin bir Gece Masalları* gibidir. Ama o gece hikâyeyi Güya’nın yerine Gülfidan anlatır. Gülfidan’ın karşısında sarayın haremını oluşturan birbirinden güzel ve genç kadınlar oturur. Bu kadınlar ayrı ayrı değil hepsi birbirine temas ederek oturmaktadır. Sanki bu hayattaki yalnızlıklarını birbirlerine sokularak unutmaktadırlar. Ancak harem aynı zamanda bir nimetler yeridir. Kızlar hikâyeyi dinlerken şerbet içip Türk lokumu yerler.

Yaşlı Safiye çantasından parmağa takılan sigara ağızlığını çıkartır. Bu zarif nesne görmüş geçirmiş olduğu anlaşılan kadının zarafetini anlatır. Doğulu kadın erkeklikle anılan sigarayı içmek için ya nargile, ya uzun çubuk ya da bu tür ağızlıkları kullanır. Erkleşmeden erkelikle özdeşleşen bir nesneyi kullanmak bir Doğu zarafetidir. Ayrıca bu sıradan bir ağızlık değildir. Sultan Abdülhamid’in annesi tarafından kendisine şehzadesini doğurduktan sonra verilen anı mahiyetinde bir hediyedir. Bu hediye daha sonra İstanbul’a doğru yola çıkacak olan Anita’ya verilecektir.

Sarayda her şey genel olarak şarap rengi, bordo ve kırmızı renktedir. Kadınların kıyafetlerinden duvarlara, halılara, perdelere kadar her şey bu iktidar rengindedir. Hizmetçiler, harem ağaları ise sarı ile kahverengi arasında saten, ipek kıyafetler giyerler. “Kırmızı bir şölendir. Ateşin, kanın ve iktidarın rengidir. P. Willins Renk Terapisi adlı eserinde kırmızıyı saltanatın ve iktidarın rengi olarak tanımlarken onun aynı zamanda iktidarın gücünü ve kudretini yansıttığı için halk arasında yasaklandığını da aktarır” (ilemblog, 2016).

Geniş bakır sinilere konulan Türk Kahvaltısı bir Rönesans tablosu gibi görünmektedir. Ancak bu kahvaltıda çay yerine ayran içilmektedir. Çünkü çay tam da Sultan II. Abdülhamid döneminde Çin’den getirilen çay fidanlarının ekilmesi ile

Osmanlıda yetiştirilmeye çalışılmaktadır. Bu sebepten dolayı Avrupalıların Türk kahvaltısıyla özdeşleştirdiği çay hareme henüz girmemiştir. Haremdeki kadınlar çeşitli yöntemlerle fal baktırırlar. Bütün hayatları dört duvarla çevrili kadınların gelecekte haber almak için remilden su falına kadar fal baktırmaları ironiktir. Sarayın gizli koridorları, herkese açık olmayan merdivenleri ve girilmesi pek hoş karşılanmayan odaları vardır. Safiye'yi Sultana sunulmak üzere hazırlayan Nadir Ağa onu buralardan geçirir. Büyülü bir dünyanın gizemli geçitleridir buralar. Anahtarları güvenilir hadım ağalardadır. Gizli koridordan kilitli kapının ardındaki merdivene ulaşırlar. Buradan sarayın çatı katındaki bir anlamda antika ve kullanılmayan eşyalarla dolu bir hazine odasına geçerler. Açılan kapı tam bir harikalar diyarının kapısıdır.

-Tam bir asır önce Esmâ Sultan İngiliz tarzına bayılıyormuş, eski ve şark usulü bulduğu her şey buraya kaldırılmış, diye Nadir bu odanın hikâyesini anlatır. Bu odada eski eşyalar, eski kıyafetler, lambalar, halılar hatta bir saltanat kayığı vardır. Duvarın yüksekliğindeki tozlu ayna gözden kaybolan Nadir'in görüntüsünü yansıtmaya devam eder. Bu sarayda hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Safiye de aynı aynada kendine bakar, geçmişin bu tozlu nesnesi şimdiyi aynı maharetle yansıtmamaktadır. Ayna metaforu bu filmde başka bir yönü ile de kullanılmıştır. Safiye tren istasyonunda küçük şehzadenin ölümünü Anita'ya anlatırken kafenin duvarında asılı ayna konumu itibari ile sadece Anita'yı çerçevesine almıştır. Sanki Safiye hiç var olmamış, orada bulunmamıştır. Sırtı kafeye dönük oturan Anita ise bütün bu olanları ve duyduklarını aslında hiç yaşamamıştır. Her iki kadının da dünya üzerindeki mevcudiyeti o anda sorgulanmaya muhtaçtır. Nadir Ağa Esmâ Sultan'ı anlatır;

-Esmâ Sultan sık sık boğazda dolaşır arzuları için genç delikanlılar ararmış, yakışıklı kürekçilerin çektiği kayığı herkes tanır. Ya tahta oturur ya da ayakta durup avını arayan vahşi bir kuş gibi hepsine tepeden bakarmış ve hoşuna gideni bulunca onu sarayına götürür ve bir aşk gecesi yaşadından sonra öldürtürmüş. Kadın efendi ya da gözde değil bizzat 2. Mahmut'un kız kardeşiymiş.

-Haremde valide dışında hiçbir kadının asla sahip olamayacağı bir güce sahipmiş tabi müstakbel şehzadenin annesi yani geleceğin validesi hariç. Esmâ Sultan neredeyse tahta çıkacak Osmanlı'nın tek kadın sultanıdır. Güzelliği, zenginliği ve cesaretiyle sıradan prenseslerden olmadan adını tarih sayfalarına yazdırmıştır.

Saltanat kayığı ile Esmâ Sultan arasında bir bağ vardır. Esmâ Sultan erkeklere özgü bir dünyada hem saltanata aday gösterilmiş hem saltanat kayığı ile arzularına uygun adamları aramıştır. Onları tıpkı Osmanlının diğer Sultanlarının kadınlara yaptığı gibi sadece bir gecelik zevki için kullanıp, öldürmüştür. Saltanatın cinsel iktidarla eş görüldüğü bir dünyada Esmâ Sultan'da oyunu kuralına göre oynayan biridir.

Büyü, sihir yine Doğu'nun gizemli nesneleridir. Safiye'de yatağının altında bulduğu büyüü Nadir'e verir. Nadir, Esmâ Sultan'ın kırmızı duvağını başına atan Safiye'yi dudağından öper. Artık perde kalkmış ve bütün duygular ortaya çıkmıştır. Safiye, sanki Sultana sunulan bir cariye değil kırmızı duvağı ve bekâretiyle Nadir'in gelinidir. Gelinlikte kırmızı renkler Türk törelerinde bekâreti temsil eder. Aslında günümüzün aksine Türk geleneklerinde gelinlikler beyaz değil kırmızıydı. Ancak globalleşen dünya içinde birbirine benzeyen kültürel davranışlar sonucu beyaz gelinlik ve duvak artık kırmızının yerini almıştır. Türklerle ilgili bir diğer geleneksel vurgu ölünün arkasından yenilen helvadır. Anadolu'da 3000 yıllık bir gelenek olarak yapılan ölünün ardından yemek vermek âdeti günümüze kadar ulaşmıştır. Yeni gözdenin ölümü ardından haremden yenilen helvada bu geleneğin göstergesidir.

Harem dağılmış, kadınlar kendilerine sahip çıkacak birilerini beklemektedir. Sarayda bambaşka bir dünyanın insanıyken şimdi soğuk bir binada bir tas çorbaya muhtaçtırlar. Ancak her biri başka bir ülkenin, dinin mensubuyken buluştukları harem onları Müslüman yapmıştır. Kadınların başı kapalıdır, hepsinin elinde büyük tespihler vardır. Toplu halde namaz kılarlar. Hıristiyanlığın öteki olarak baktığı Müslümanlık burada ötekinin içindeki öteki olan gayrimüslim kızların haremden birer Müslüman olmasını onların kazancı olarak temsil eder. Ellerinden hiç düşmeyen tespihleri ile bir Müslüman kız gibidirler. Üstelik bunu bir çıkar malzemesi olarak değil gerçekten yaşantılarının bir gereği gibi yaparlar. Bir zorlamanın söz konusu olduğuna dair bir vurgu yoktur. Hatta birçoğu hala eski adını da kullanmaktadır. Filmde dönem itibarı ile kıyafetlerin bir parçası olan erkelerin başlarına taktıkları kırmızı fesler 1925 yılında çıkartılan şapka kanunu ile yasaklanmış olsa da hala birçok Avrupa film üretiminde Türkiye ve Türklerin bu fesler ile temsile taşınması söz konusudur.

Mutluluk filmi küçük bir dağın düz ve ters görüntüsünün durgun bir suya yansıması ile başlar. Zamanın durmuş gibi görüldüğü bu coğrafyada suya yansıyan bu görüntü

hayal ile gerçeğin, töre ile yaşamın, kadın ile erkeğin, ahlak ile ahlaksızlığın birbirinin yansıması olduğu fikrini uyandırır. Bu ağaçsız kıraç coğrafyada hiçbir hayat belirtisi yokmuş gibidir. İleride bir koyun sürüsü ile yaşlı bir çoban görünür. Grinin, renksizliğin, dinginliğin beyaz koyunlarla bozulması söz konusudur. Koyunlar bir girdap gibi kendi içinde dönmekte her biri bireysellikten öte bütüne hizmet etmektedir. Bunların hepsi aynı kısırdöngü içinde metaforik bir anlamlar silsilesi oluşturur.

Renkli entarisi, ellerinde kınası, sıyrılmış iç donu ile suyun kenarına atılmış bir kız bedeni görünür. Bu durağan ve pastoral resmin içine bir kandamlası gibi bırakılan bu küçük kız sıradan hayatın içinde görmezden gelinen bir ibretlik nesnedir. Meryem'i eve getiren çoban kendi abası/kepenegi içine onu koyar. Çobanların her türlü hava olayından korunmak için giydikleri bu üstlüğe aba yanı sıra kepenekte denir. Anadolu'nun çeşitli yörelerinde kepenek pervane böceği ya da kelebek anlamında da kullanılır. Işığa uçarak yanan küçük pervane ya da kozasından çıkmaya henüz hazır olmayan kelebeğin sarıp sarmalanması gibi çobanda Meryem'i abasının içinde evine götürür. Kimsenin onun yüzüne bakmasına izin vermez. Meryem'i teslim ettikten sonra da abasını almaz. Meryem ahırda yine bu kepenegin içine saklanır. Savunmasız bırakılan kızların aldıkları ölümcül yaralarla yeniden bir anlamda ana rahmine dönmeleri, korunmaya devam etme arzularının nesnesidir bu kepenek.

Meryem Döne'den ölüm fermanını işitmiştir. Sabaha kadar tekrar kozasının kepenklerini kapatır. Onu kahreden dış dünyadan soyutlanmıştır. Birazdan madde âleminden mana âlemine geçmek zorundadır.

Boğaz köprüsünün ayaklarından başlayan yolculuk köprünün en üstünde biter. Köprünün ayaklarından bakınca korkutucu bir büyüklüğe sahip bu yapı köyünden hiç çıkmamış Meryem için algılanması zor bir yerdir. Merdivenlerden çıkmaya başladıklarında bu ürkütücü yapının sonunun nereye vardığını anlamaya çalışan Meryem gri, renksiz ve ruhsuz bir manzaraya sahip bu yerden korkmaya başlar. Oldukça yükseğe çıktıklarında iki kıtayı birbirine bağlayan Doğu ile Batının birleşme noktası olan köprünün onun maddi dünyadan annesinin olduğu öbür tarafa geçmesine vesile olacak bir yer olduğunu anlar. Artık dönüşü olmayan bir infazın eşiğindedir. Hiçbir güzelliğini yaşayamadığı bu dünyadan gitmek üzereyken artık görmek istediği bir şey yoktur. Tülbendi ile gözlerini bağlamak istemesinin sebebi de budur.

Filmde kullanılan tekne yersiz yurtsuzluğu, bir yere bağlanamamayı, aranıp bulunamamayı, günü birlik bir yaşantıyı ifade eden bir nesnedir. Bu teknenin bir adının olmaması da ayrıca anlamlıdır. Tekne isimsiz, sıfatsız, bağısız, kimliksiz bir yolculuğun aynı zamanda yaşamın mekânıdır.

Cemal'in silahı da silahla özdeşleşen Türklüğün bir temsilidir. Cemal babası tarafından namusunu temizlemesi için verilen silaha kendini ifade edemediği her an başvurur. Yanında taşımaya da yatağının altında tutar. “Tarihin değişik dönemlerinde Türkler silahla birlikte yaşamış bir millettir. Silahlar, Türk kültürünün bilinen eski zamanlarından itibaren var olmanın, hayatta kalmanın vesilesi olarak sembolleşmekte ve kahramanlığın, gücün, iktidarın, hâkimiyetin gerçekleşmesinin temel unsuru olmaktadır. Bunun yanında eski Türk devlet geleneğinin önemli kurumlardan ordu ve aile oluşturulmasında silahın payı büyüktür. Bu kurumların varlığı, Türk mücadelelerinde gücün başarıya dönüşümü olarak sonuçlanmaktadır” (Yavuz, 2014: 173). Ancak silah iletişimsiz kalan adamın kendini ifade nesnesi olarak duygularını ifade etmeye başlaması ile anlamını yitirir.

Takva filminde İslam dini ile tarikat uygulamaları arasındaki semiyotik farklılıkların Eurimages filmlerinde Türklük temsilini nasıl yansıttığına simgeler, semboller ve metaforik anlamlar çerçevesinde bakıldığında oldukça yoğun bir film olduğu görülür. Günah, sadakat, itaat, takva, ibadet vb. gibi kavramların esas itibarı ile İslam'a uygun olmayan kimi uygulamalarla Batı tarafında ötekileştirilen Müslümanlığın İstanbul'daki bir tarikat merkezi özelinde temsile taşınması söz konusudur.

Dini nesneler ile sembolik anlamların kullanımı filmin derinlikli anlatım yapısını destekler. Muharrem'in namaz için serdiği seccade, tespih ve kafasına taktığı takkesi, duvarda asılı Mushaf'ı ile evin her yerinde Muharrem'in dini inancına ait simgeler görmek mümkündür. Muharrem'in kıyafetleri, duruşu, evindeki eşyaları onun kendini dine vermiş, dünyalık bir beklentisi olmayan, bir mürid ya da mutasavvıftan öte bir sûfi olduğunun göstergesidir. Dergâhta yaşayan herkes cübbe, sarık, bol pantolon gibi dini temsilde kabul görmüş kıyafetler giyer. Ancak bu kıyafetleri giymek için de belli bir kademenin geçilmiş olması ya da kişisel fedakârlıkların yapılmış olması gerekir.

Şeyh Muharrem hakkında kaygılı olan Rauf'la konuşmaktadır. Şeyhin makamı şöminenin yanında, etrafında beyaz postlar olan bir yerdir. Makamından inen Şeyh

Rauf'un önüne oturur -*Gel bakıyım, gel şüpheni alıyım*, diyerek ellerini tutar, başını başına yaslar ve dua okumaya başlar. Bu şekilde okunmak İslami gelenekte vardır. Duaların şifalandırıcı etkisinden yararlanmak, nazardan korunmak gibi niyetlerle yapılır. Ancak Şeyh müridinin kaygısını almak için de bu ritüeli kullanır. Bir inancın değişmesi için okunacak dua olmamasına rağmen gücü her şeye yetebilen Şeyh bunu sıradan bir hikmetmişçesine yapar.

Filmde gazete bir zaman ve ideoloji sembolü olarak kullanılır. Ali Bey İslami kesime yönelik basılan ve bu ideoloji ile dizayn edilen bir gazete olan "*Vakit Gazetesi*" okumaktadır. Muharrem işten çıkıp akşam ezanıyla *Ahmet İsmail Efendi Kültür Araştırma Vakfına* gider. Kapıdan içeri girerken demir kapının kulplarını üç defa öperek alnına koyar. Zikir ortamına getirilen buhurdanlıkta öpülüp başa konulur. Kuran rahlesinin altına ağzı kapalı bir şekilde bırakılan bir bardak suda mürîd tarafından öpülerek başına konur. İslamiyet'te yeri olmayan bu tür davranışlar dergâh içinde de devam eder. Cansız maddelere kutsallık atfederek yapılan bu davranış manevi değerlerin anlamlarının bozulup değersiz maddi varlıklara değer kazandırılmasıdır. Filmde bu düzlemde maneviyat ile maddiyatın yer değiştirmesi üzerine kuruludur.

Avluda kapatılmış, kara çarşafın ardına saklanmış kadın imajının yanına pembe saten başörtülü tesettürlü kadınları koyarak kadının bu gizlenmiş halini farklı bir renk ve kumaş dokusuyla belirginleştirmiştir. Sakalda bu filmde kullanılan ve Müslüman Türk erkeğini simgeleyen bir olgudur. Vakıftaki müritler, Muharrem ve Rauf hep sakallıdır. Muharrem'in kıyafetleri yaşam tarzını yansıtır. Geniş pileli pantolonun üzerine giydiği süveterle gömlek ve üstüne giydiği ceket, başına taktığı takke hepsi temsil ettiği yaşam tarzına aittir.

Dergâhın bahçesine park etmiş 06 plakalı araçlar Ankara'nın ve siyasetin vakfın sıkıntılı durumlarına kolaylık sağlayan bürokratlara, dini kullanan bu yapıların siyasi güç, para ve çıkar ilişkilerine bir göndermedir. Dergâhın kapsından girmeden Rauf dışarıda giyindiği üstünü çıkartır, kendi konumuna has kıyafeti giyip, takkeyi takar. Muharrem'in başındaki takkeyi de çıkartır. Ona da kendininkine benzeyen takkelerden takacakken Muharrem o takkeyi de öpüp başına koyar.

Muharrem dergâhta küçük bir odada kalmaya başlar. Ayna metaforu *Takva* filminde de kullanılmıştır. Dergâhtaki ilk gecesinde Muharrem yüzünün yansıdığı aynadan kendisi ile konuşur;

-Kimler kimler kaldı burada, ne müritler, ne dervişler. Onların ruhları burada. Muharrem artık yalnız değildir.

-Şimdi ben burada, dervişlerin ruhlarıyla yaşayacağım, yatağına uzanmışken bir anda kalkar,

-Allah'ım bana yardım et, beni onlara layık kıl, Allah'ım beni utandırma, derken aynadan yine aksi görünür. Muharrem ruhundaki yansımanın aynadaki yansımadan farklı olduğunu henüz anlamamıştır.

-İstanbul'un çeşitli yerlerinde, dört bir yanında 43 daire, 35 dükkân 7 tanede üstünde odun deposu ve hurdalık olan arsamız var. Vakitleri geldikçe bunların kiralarını toplayacaksın. Diye Rauf'tan bilgi alan Muharrem para toplamaya başlar. Minibüste yanında oturan kızın bacaklarına değmemeye çalışır. Muharrem elinde para dolu çanta ile namaza gitse de gözü çantadadır ve eski takvasını kaybetmeye başlar. Vakfın mali işleriyle ilgilenmeye başlayan Muharrem'in önce görünüşü değiştirilir. Bir cep telefonu, yeni takım elbiseler, gömlekler, ayakkabılar, pahalı bir saat; *"zamanı anlamam için korkma şaşmaz gâvur malı"* diyen Rauf, en pahalısından bir kalem seti ve bir de tespih verir.

-Bunlara Şeyhim bile el sürmezken yakışık alır mı Rauf kardeş?

-Onun zenginlik göstergeleriyle seninki bir mi Muharrem Efendi? Onun ilim irfanıyla, tarikatı aliyemizin bereketi sende gözükmeli. Ne demiş şair? Bahçemizin halinden baharımızı kıyasla, bunlar gelip geçici şeyler. İlim irfan kalıcıdır Allah hepimizi nail etsin. Kapıda bekleyen araba ve şoförü de görünce Muharrem Efendi sadece *"Allahu Ekber"* der. Bu kadar nesne ile donatılan Muharrem büyük bir değişime doğru gitmektedir. Varlığını bilmediği bir dünyaya, elde etmeye çalışmadığı dünyalık nimetlerle hazırlıksız girişi ruhu ile bedeni arasındaki irtibatı kesmeye, birini ötelerken diğerini parlatmaya başlamıştır. Muharrem artık daha sık rüya görmeye başlar. Yine aynı kadınla kırmızıların hâkim olduğu bir yatak odasındadır. Oldukça seksi bir gecelik giyinen kadına;

-*Sen burada mıydın?*

-*Ben hep buradayım, içsene,* diyen kadın elindeki şarap kadehini uzatır. Muharrem;

-*Ben içki içmem ki,* deyince kadın içkiyi göbek deliğine döker, Muharrem’de oradan içmeye başlar. Kan ter içinde uyanan Muharrem “*neden hep bu kız?*” diye sorgular. Bilinçaltının rüyalarda ortaya koyduğu günahlar bütün kutsal dinlerde hep büyük günah olarak kabul edilen günahlardır. Yavaş yavaş takvasının boşalttığı ruhunu kaplayan günahlar daha sınır tanımaz bir hal almaktadır. Müteahhitten aldığı para ile ilgili suçluluk duygusu yaşamaktadır.

-*Sakin olmalıyım, Allah’ın verdiği akılla bu işten kurtulacağım,* diyerek eski evine gider. Rasyonel düşünce ile kurulan bu irtibatla, Allah’ın, Kur’an’ın pek çok yerinde geçen “siz hiç akletmez misiniz?” ayetleri uyarınca düşünmeden yoksun bir itaatle, sorgulamadan kabul edilmiş bir boyun eğmeyle düşülen bu kuyudan çıkış yolunun Allah’ın verdiği akıl olması sonucuna varır. O ev Muharrem’in takvasını kaybetmeden önce yaşadığı evdir. Orada her şey olması gerektiği gibidir. O ev onun manevi tarafının güçlü olduğu günlerin sembolüdür. Parayı orada saklar. Arınmak, eski Muharrem olmak için dergâha gider. Çok büyük bir Allah yazısı önünde tek başına saatlerce namaz kılar. Vakit namazına gelen cemaatle de namaz kılar, onlar çıkar Muharrem namaza devam eder. Saatler sonra yürümekte bile zorluk çekerek dışarı çıkar. Rauf onu bekliyordur.

-*Sabır, sadece sabır,* der.

-*Bütün günahını ben alsam, sadece bir küçücük keramet,* diye yalvarır Muharrem. Oysa aradığı keramet Kur’an’da açıkça anlatılmıştır. Kerameti Şeyhten bekleyen Muharrem esas kapıyı bırakmış halvet odasının kapısında Şeyhini beklemektedir. Ama yolu yoktur, Rauf -*İstersen git aç kapısını, benle alakası yok, istersen git dene,* der. Muharrem çaresizce Şeyhin halvete girdiği yerin kapısına gelir. Kapıda “*Yalnızdım seni düşündüm, Seni düşündüm yalnızım*” yazmaktadır, elini uzatsa da kapıyı açmaya cesaret edemez.

Parçalanma filmi dini ve milli simgeler üzerinden Türkiye, Türklük ve Müslümanlık gibi kavramlara göndermeler yapan bir filmidir. Halil evden ayrılınca dükkânında kalmaya başlar. İzlanda’da yaşamasına rağmen muhafazakâr bir kitleye hitap eden “*Türkiye Gazetesi*” okumaktadır. Gazete, yurtdışında yaşayan insanlar için aidiyet duygusu oluşturma yanı sıra hep bir geri dönüş ihtimalini de barındırır. Anavatanla

bağ kesmemek, ona ait televizyon kanallarını, radyoları dinlemek, gazeteleri okumak gurbet kavramının içinde sılaya dair bir şeyler barındırmak anlamına gelmektedir.

Halil İzlanda'ya yerleşmek ve eşiyle kurduğu hayalleri gerçekleştirmek için satın aldığı arsaya gider. Bu karla kaplı vahşi doğa parçasını vatan yapan şey üzerine dikilen Türk bayrağı ve toprağını kaplayan karın üzerinde gidilen secdedir. Halil her bunaldığında buraya gelir. Yine bir gün burada çıplak ayak karda yürür ve dua eder;

-Allah'ım lütfen kızlarımı bana geri ver, yemin ediyorum hayatımı ve kızlarımın hayatını sana bağışlayacağım, bunu dedikten sonra defalarca “Allah'ım” diyerek secdeye kapanır. Halil başka bir ülkenin toprağını kendi dini ve milli değerleri ile kendine vatan toprağı yapmaya çalışmıştır. Bu sırada çalan tasavvufi müzikte bu vurguları güçlendirir niteliktedir. Ancak Halil karısıyla boşanmaya karar verince bu arsayı satar ve manevi değerler atfettiği bu yeri maddi bir nesneye dönüştürerek artık ne bu ülkenin ne de karısının kendisi için bir anlamı olmadığını vurgular. Ayşe yola çıkmak için hazırlanırken annesi ve babasının beraber çekildiği fotoğrafı yırtar ve annesinin olduğu tarafı yanına alır. Leyla da fotoğrafın diğer yarısını alır. Artık bu aile parçalanmış ve yolları ayrılmıştır. Hali kızları ile Türkiye'ye gitmek için havaalanına gider. Sol'de onlardır. Havaalanı bir geçiş mekânıdır. Halil'le karısını ayırırken, iki farklı hayat yaşayan insanları da anavatandan gurbete gurbetten anavatana taşır. Sol;

-İçimden bir ses geri dönmeyeceğini söylüyor,

-Saçmalama,

-Söz ver bana, diyerek çantasından Kur'an'ı Kerim çıkartır ve onun üzerine yemin etmesini ister. Halil Kur'an'ı öpüp başına koyar,

-Yemim ederim, der.

İslam dinine göre Kur'an üzerine yemin etmek çok önemlidir. Bu şekilde yapılan yeminden dönülmesi büyük günahıdır. Sol bunu bildiği için çocuklarının geri gelmemesi ihtimaline karşı Halil'e böyle bir yemin ettirir.

Filmde Türkiye ile ilgili ilk görüntü ineklerle dolu bir yoldur. İzlanda'daki büyük gemilerin yanaştığı limandan sonra Türkiye bir üçüncü dünya ülkesi görünümündedir. Köylerine varmak için bindikleri minibüste bu imajı destekler. Eski bir minibüsünün içindeki aile Sivas'taki köylerine gitmektedir. Yolda bir gelin alayına rastlarlar. Kırmızı

duvaklı gelin atın üzerinde, peşindeyse zılgıt çekip oynayan bir kalabalık vardır. Sol Türkiye'ye gelip Sivas'a giderken başını örter. Bu geleneklere saygılı Batıyı temsil eder. Minibüs doludur, insanlar civar köylerdendir. Teypte *“Uzun ince bir yoldayım”* türküsü çalmaktadır.

Halil ve ailesi cemaat halinde camide bayram namazı kılınmaktadır. Hoca Arapça dua okur. Namaz çıkışı avluda bayramlaşma merasimi yapılır. Hoca avluda bu defa Türkçe bir dua okumaktadır ancak bunu kâğıda bakarak okur. Türkçe ibadet üzerine tartışmalar her daim süregelmiştir. Cami hocasının acemice okumaya çalıştığı bu duada Türkçe ibadetin kanıksanmadığını hatta önemsenmediğini vurgular. Leyla artık tesettüre girecektir ve bir mağazadan başörtüsü alınır. Ama hem onun hem de kuzeninin başı alelade, özensiz ve son derece itici bir şekilde bağlıdır.

Sol “anne” diye hitap ettiği kayınvalidesinden kızlarının İstanbul'a gittiğini öğrenir, o gece köyde kalır. Sol ve kayınvalidesi beraber namaz kılar. Sol için bu hiçte yabancı olduğu bir durum değildir. Oysa Halil'in bile İzlanda da namaz kıldığını dair hiçbir emare yoktur. Bir gayrimüslimin Ta'dîl-i erkân bir şekilde namaz kılması gerçekçi değildir. Namazın sonunda Sol, *“Allah'ım lütfen çocuklarımı bana geri ver”* diye dua eder. Fridrik ezan okunurken avlusuna girdiği camiye hayranlıkla izler. Cami avlusunda tavşanla fal bakan bir adamdan niyet kâğıdı çeker. Sivas'tan gelen Sol'ü karşılar ve beraber bir otele yerleşirler.

Banyodaki aynadan kendine bakan Sol artık çocuklarına kavuşma umudunu iyice yitirmiştir. Vazoyu kırıp koluna saplarken izleyici gerçeği değil aynanın yansımaları görür. Yaşananlar ya da yaşatılanlar Sol için gerçek olamayacak kadar yıpratıcıdır. O yüzden bunlar olsa olsa bir yansımadır. Görüntü aynadan yansımaktadır. Bu manada Leyla ile Sol'ün İslamiyet hakkında konuşmaları da ayna ile sembolleştirilir. Sol için gerçek ve sanal birbirine karışmış uğruna çocuklarından olduğu adamdan şimdi nefret etmektedir.

Ayşe annesinin açık, sarı, uzun saçlarını okşayarak

-Büyüyünce benim saçlarımda böyle olacak mı? diye sorar.

Sol onun başını açmak isteyince Leyla;

-*Anne yapma*, diye yalvarır. Sol çocuklarına hep kendi dilindeki isimleri ile seslenir. Saç önemli bir semboldür. Özgürlüğü, güzelliği, seçme hakkını temsil eder. Ayşe zorla sokuldukları tesettürün büyüyünce geçeceğine inanır. Annesinin açık saçları olmayı arzuladığı durumu temsil eder.

Mustang filminde bütün göstergeler kavramsal anlamlar ifade eder. Soyut anlamlar her zaman somut anlamlara atıf yapar. Okulun yanı başındaki deniz kızlar için ulaşılmazdır. Onlar denize sadece kaçmak gidebilirler. Deniz özgürlük duygusunu pekiştirir. Oysa kızlar için özgürlük söz konusu bile değildir. Eve yürüdükleri sırada çaldıkları elma ise hem cennetten kovulan Havva ile Âdem metaforuna hem de Lale'nin kendine göğüs yaparak kadınlığa heves etmesine bir göndermedir.

Kızların okul dönüşü yaptıklarını duyan amcaları akşam eve çok sinirli gelir. Bu durum karanlıkta arabasının farlarının iki kızgın göz gibi görünmesiyle verilir. Sağlık ocağından dönerken kızların hepsi arka koltukta sıkışık bir şekilde oturur. Ön koltuk boş olmasına rağmen hiçbiri oraya oturabilme hakkına ya da statüsüne sahip değildir. Müzik gelecek günlerin habercisi gibi gerilimlidir ve amcalarının arabasında sonu karanlık bir tünele girip karanlığın içinde kaybolurlar. Bir geçiş mekânı olan tünel bir ucu ile diğer ucu arasındaki zorlu geçidi kolaylaştırıp iki ucu birbirine bağlar. Ancak sonunda bir ışık olmayan tünel bir kara delik gibi içine düşeni yutar. Kızlarda o kara deliğe amcalarının yönetiminde düşmektedirler.

“Ahlakımızı bozabilecek her şey yasaklandı”

Evin kapıları kilitlenir. Kızların özel eşyaları, bazı kıyafetleri, kişisel bakım malzemeleri, makyaj malzemeleri, telefon, kitap, sakız, bilgisayar, tuşlu telefon gibi birçok şey kapalı dolaplara konur. Kızların her türlü hakları, kendi seçimleri ellerinden alınıp tıpkı onlar gibi kilit altına alınmıştır. Birlikte evlenecek iki kardeşe babaanneleri çeyiz hazırlar. Çeyiz, sandık, duvak ve kırmızı bel kuşağı düğün için kullanılan önemli sembollerdir. Evde yapılan kına gecesi âdeti ile artık baba evinden çıkan kız koca evine gider. Bu durum Sonay için bir vuslat olsa da Selma için bir felaketin başlangıcıdır. Kına gecesi geleneksel bir törendir. Baba evinden namusuyla çıkan kızın bekârete veda etmesi anlamına gelir. Bu gece geline yakılan kına onun evine, eşine kurban olması manasına da gelmektedir. Düğünde amcaları sürekli silahla ateş etmektedir. Silah bir Türklük sembolü olarak yüzyıllardır Türklerin hayatında vardır. “Erkeklik ve (toplumsal cinsiyet

çalışmalarının popüler ifadesiyle) hegemonik erkeklik ile silahlar arasında yakın ilişkinin olduğu çeşitli çalışmalarda ortaya çıkan sonuçlardan biridir. Erkeklik inşasında silahla sağlanan güç, farklı toplumlarda değişkenlik gösterebilir. Günümüzde Türkiye'deki silahlanmanın hegemonik erkeklikle ilişkilendirilmesi mümkündür” (Yavuz, 2014: 173) Savaşçı bir millet olan Türkler silahlarına da namus kavramı çerçevesinde bakar, silahını kaptıran kişinin itibarsızlaştığı vurgusunu yaparlar. Zamanla silah özellikle düğünlerde bir sevinç ve karşı tarafa gözdağı verme nesnesine dönüştü. Amcanın eril tahakkümü evindeki çaresiz kız çocuklarını taciz edecek kadar adidir. Oysa silahla kurduğu erkeklik temsili onun kendini güçlü, iktidar sahibi hatta ilahlaşmış bir egoyla herkese üstün bakan bir tavır geliştirmesi şeklindedir. Gerdek gecesi gelin odasından alınan çarşaf kadının bekâretini cümle âleme ilan etmesi anlamına gelir. Kadının namusunu bir parça kana indirgeyen zihniyet için temizliğin sembolü olan kan bekâretin ispatıdır.

Yasin’le buluşmaya giden Lale daha evvel Yasin’in terlikleriyle dalga geçmesine karşılık bu defa ayağına topuklu kırmızı ayakkabılarını giymiştir. Kırmızı üstelik topuklu ayakkabı aşırı seksapel anlamlar içeren kadınlık temsillerindendir. Lale’nin yaşındaki bir çocuk için fazla frapan olan bu ayakkabılar toplumun yasakları ile kadınlık hevesi arasındaki bir kız çocuğunun varlık göstergesidir. Ayrıca harikalar diyarına gitmek için kırmızı ayakkabılarını giyen bir Alice gibi Lale’de bilmediği bu yabanil evrende yola çıkmadan önce kırmızı ayakkabılarını giymiştir. Ancak günün sonunda kötü kalpli kraliçeye (komşu kadına) yakalanıp dışarı çıkan tek yol olan tavşan deliğinden (su borusundan) de olur. Artık camlarını kapatan demirler vardır. Değil dışarı çıkmak dışarı bakmak bile yasaklanmıştır.

4.8.7. Seçilen Filmlerin Eurimages Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluğu Açısından Analizi

Çalışmanın bu başlığı altında örnekleme oluşturan 13 filmin Eurimages’ın, kültürel hedeflerine uygunluğu açısından değerlendirmesi yapılmıştır. Filmler Fonu desteğini alabilmek için Avrupa Birliği’nin demokrasi, insan hakları, kültürel kimlikler, kadın ve çocuk hakları, cinsiyet eşitliği gibi kültürel değerlerine uygun içeriğe sahip olmaları gerekir. Filmlerin anlatıya dayalı temsil ve söylemleri de bu değerlere duyarlı olmalıdır.

Filmlerde genel olarak ele alınan insan hakları, kültürel kimliklerin ötekileştirilmesi, demokrasi kurallarına uymayan keyfi ve idari uygulamalar, kadın ve çocuk haklarının ihlalleri eleştirel bir söylemle temsile taşınmış olması fonun ve birliğin değerleri ile örtüşse de temelde kurgulanan Türk kimliği açısından sıkıntılı sunumlardır.

Ateş Üstünde Yürümek filminde bütün bir Cumhuriyet tarihi bu ihlaller ve evrensel değerlerin karşısında bir tutumla geçmiştir. Keza *Hoşçakal Yarın* filmi de temel insan haklarından ve ihtiyaçlarından uzak bırakılan Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının karşısına tamamıyla suçlu gösterilen bir yönetim koymuştur. Filmde masum gençlerin idam edilmesi üzerinden kurulan adalet, hak ve hukuktan uzaklık iki taraf lehine de kullanılabilir. Tarihsel süreç içinde iki tarafında haklı veya haksızlığının tartışılması gereken bu öyküde en temel yargı insanın kendini savunma hakkı olduğu ve bunun ihmal edildiğidir.

Sevgilim İstanbul filmindeyse belirtilen bu değerler tamamen ihmal edilmiştir. Devletin istihbarat kurumu istediği gibi davranma hakkına sahipken, doğruları yazan bir gazetecinin kaybının üstü kapatılmakta hatta bu durum magazinleştirilmektedir. Öte yandan insan hakları ihlali bakımından Rumların zorunlu göç ettirilme olayları da bu anlamda tartışılabilir konulardır. Bu durumda aranan kriter açısından olumsuz bir Türk kimliği ile karşı karşıya kalınmaktadır.

Yangın Var filminde Doğuda şehit olmuş gençlerden, sırf Doğulu olduğu için terörist muamelesi gören insanlara kadar bir ülkenin vatandaşları arasında yaratılan ötekileştirmeye fonun değerleri doğrultusunda eleştiri yapılırken yine temel bir olumsuz Türkiye söyleminin altı çizilir. Filmde Koşman ile Asya'nın ve Rodi ile Rizeli sevgilisinin aşkı da her şeye rağmen Doğu ve Batı kavramının aşkta buluşabileceği ve Türkiye'yi meydana getiren bütün alt kimliklerin aslında birbirlerini sevebileceği vurgusunu yapar.

Akşam bir Diyarbakır düğününe katılan Koşman'ın çevresini acayip kıyafetli dansçılar sarar. Yöresel bir oyun olan Kosela oyunu ile eski geleneklerin hala bu yörede yaşadığı görülür. Aynı durum gelin ağırlaması yapan Artvinli kadınlar arasında da vardır. Bir Türklük göstergesi olan geçmiş töreler geleceğe aktarılmaktadır. Türk geleneklerinin farklı bölgelerde hala yaşaması Türklüğü var eden alt kimliklerin bu yapıya sağladığı katkıyı da gösterir. AB ve Eurimages'ın kriterleri göz önüne alındığında özellikle bu film

yerel kimlik ve kültür öğelerinden vazgeçmeden ortak bir kimlikte buluşabilme kriterine uygunluk gösterir.

Güneşe Yolculuk hem Türklük açısından hem de fonun ilkeleri açısından değerlendirilebilecek son derece fazla metafor barındıran bir filmidir. Temel insan hakları olan yaşamak, ifade özgürlüğü, güvende olma, savunma yapabilme gibi hakların ihlali filmde bolca eleştirilmiştir. Bu eleştiri sonucunda Türklük üzerine kurulan bütün ön kabullerin Türkiye’de bu bağlamda değerlendirildiği ve diğer bütün etnik, sosyal ya da kültürel kimliklerin değersizleştiği söylemi ortaya çıkar.

Kuşatma Altında Aşk filminde Osmanlı ordusu İstanbul surlarına dayanmışken Bizanslı komutan kütüphanedeki Pisagor, Arşimet gibi yazarların kitaplarını sorar.

-Bunlar Osmanlının eline asla geçmemeli,

-Merak etme Türkler o kitapları ya yakarlar ya da yırtarlar,

-Bu kitaplar bizim mirasımız onu kimseye emanet edemeyiz. Bu konuşma Avrupa’nın kültürel mirasına verdiği önemi anlatmaktadır. Yüzyıllardan gelen ortak mirasın Türkler gibi kaba, zorba, barbar ve cahil insanlara emanet edilemeyeceği vurgusu yapılır. Onların bu eserlerin kıymetini bilemeyecek kadar cahil oldukları imajı çizilir.

Başka bir konuşmada;

-Konstantinopolis Osmanlının Avrupalı olmasının anahtarıymış, bilim ve uygarlığın beşiğiymiş, tarzında gelişen konuşmada aynı vurgu yapılır.

Komutanın odasına gelen George yataktaki genç adamı görünce;

-Hayrola Rumlar sizi de mi oğlancılığa alıstırdı, şeklinde geçen konuşma ile kültürel olarak Avrupa’da imparatorların güç ve iktidar sembolü olan bu tarz ilişki biçimine ve Rumların ahlaki bakış açısına gönderme yapar.

İstanbul Kanatlarımın Altında filmi Avrupa’nın bilimsel yaklaşımına paralel söylemler içerir. Hezârfen Ahmed Çelebi ile Lagari arasında ki konuşmada Hezârfen

-Bilim tahminle olur mu ölçmek biçmek ispat etmek gerekir, der.

Hamam filminin açılış sahnesinde kullanılan mutfak, Türk geleneklerini ve yaşam tarzını yansıtmaktadır. Bunlara etnik kodlar demek mümkündür. Kanaviçeli mutfak örtüleri, terekli mutfak eskiyi çağırıştırır. Genel bir Türk kültürü panoraması çizilir. Keyif

içinde çayı demleyerek Türk kahvaltısı hazırlayan kadının karşısında Francesco'nun Roma'daki aile kavramından uzak evi vardır. Avrupalı Francesco'nun evi modern bir cehennemdir. Sevgi ve saygının bulunmadığı, sadakatin ve hoşgörünün uğramadığı, bu modern Ortaçağ şatosunun içindeki tek gerçek varlık evin hizmetçidir. Evi bir otel gibi kullanan ev sahiplerine inat o evde kendi misafirlerini ağırlamakta, evde yemek pişirmekte ve evi gerçek manada yaşamaktadır. AB açısından bakıldığında kurulan modern hayat tarzı kapitalist rekabetçi birey anlamında gayet doğaldır. Paraya ve hıza endeksli modern dünyada geleneksel değerlerin içi boşaltılmış, bireysellik önem kazanmıştır. Oysa alt kültürlerde hala birçok değer yaşamakta ve bu değerler bireyselliğin yalnızlığını yaşayan kişilerde bir dönüşüme sebep olmaktadır.

Harem Suare filmini Eurimages ya da Avrupa ekseninden biraz çıkartarak belki de hümanizma ekseninde değerlendirmek daha doğru olur. Film bir kişinin kölesi olarak hayatını sürdürmek zorunluluğu ile kendine bahşedilen kadar yaşamak ve buna razı olmak açısından kişisel özgürlük hakkının ihlalinin anlatır. Her ne kadar sunulan şartlar iyi olsa da temel insan haklarından yoksun bırakılarak sürdürülen bir hayatın sorgulanması gerekir. Ancak Sultana sunulmak üzere yetiştirilen Macar cariyeye örneğinde olduğu üzere maddi şartların üst seviyede olduğu saraya kendi ailesi tarafından sunulan Avrupalı kızlar da vardır. Medeniyet algısının yaşanılan şartlar ve zamanla olan ilişkisi doğrultusunda bir değerlendirme yapılacaksa Osmanlı haremının sadece Avrupalı erkeklerin erotik hazları açısından değil Avrupalı kadınlar içinde çekici olduğu söylenebilir.

Filimde haremi oluşturan kadınların kozmopolit yapısı Doğu ve Batının karışık yapısını yansıtır. Birçok millet ve coğrafyadan gelen veya getirilen kadınların kendi kimlikleri olsa da hepsi birer Müslüman ismi alarak Müslüman kimliğine bürünürler. Tıpkı Eurimages'ın üst kimliği oluşturan milletlerin altkimliklerini de unutmamaları gerektiği ilkesi üzere bu kadınlarda ne olursa olsun kendi kökenlerini unutmamaktadırlar.

Takva filmi dini farklı boyutlarda sorgulayan bir filmidir. Fonun insan hakları bağlamındaki değerleri anlamında kadının örtülü tasvirinin ötesinde cinsel ve günahla özdeşleşmiş bir nesne olarak sunumu vardır.

Parçalanma filmi Eurimages'ın belirlediği insan haklarının özelinde çocuk ve kadın haklarına karşı yapılan ihlalleri görünür kılmak açısından önemlidir. Halil'in her fırsatta Sol'ü dövmesi, karşısına çıkan her zorluğu şiddetle halletmeye çalışması,

kızlarına karşı uyguladığı psikolojik şiddet Fonun karşı olduğu durumlardır. Filmde bir Avrupa ülkesi olan İzlanda ile geri kalmış Doğu'nun bir ülkesi olarak görülen Türkiye'nin her fırsatta karşılaştırılması biz ve onlar söyleminin bir yansımasıdır.

Mustang filmi tam da kadına ve çocuğa değer vermeyen ataerkil Doğulu adamın tahakkümü üzerine kurulu bir filmidir. Temel insan hak ve özgürlüklerinden mahrum bırakılan insanların bu değerlere kavuşma mücadelesi anlatılır. Aile içi şiddet ve taciz ile kurulan düzenin ötekileştirilen temsilcilerinin hayatlarını insan haklarından uzak yaşamak zorundalığının hikâyesidir.

4.8.8. Filmlerin Bütün Bağlamları İle Ele Alınıp Genel Analizinin Yapılması

Ateş Üstünde Yürümek filmi Türk siyasi tarihine Kurtuluş Savaşı itibari ile bakmaya başlar. Filmin demokrasiye geçiş sahneleri diğer sahneler kadar iyi kurgulanıp kotarılamamıştır. Yaşanan gerçeklerin yanı sıra demokrasi için gösterilen her çabanın karşılıksız kalışı bir türlü beklentileri karşılayıp AB'ye giremeyen Türkiye'yi birliğe almayan AB'yi haklı duruma getirir niteliktedir.

Demokrasinin tartışıldığı ortam kaotik, yönetim umutsuzdur. Işık, ortamın iç karartıcılığını vurgular nitelikte yetersizdir. Rabarba her yere hâkimdir. Müzik ise ülkenin kozmopolitliğini, Doğu-Batı senteziyle ve farklılıklarıyla beraber zengin bir kültürel alt yapısı olduğu vurgusuna uygun olarak çeşitlilik göstermektedir. Film Türk demokrasi ve siyasi tarihini anlatırken bunlara paralel olarak sosyal ve kültürel hayattaki değişimlere de vurgu yapar. Eşli vals yapılan dans sahnesinde olanları şaşkın bir halde izleyenlere;

- *Köylüler, ahali, amele takımı; olanlara bir süre anlamadan bakıp sonra katılacaksınız*, denir. Kendi öz yapısında olmayan değişimlere ya da çağdaşlık vurgusuna ait göstergelere uzaktan bakan Anadolu insanının, bunları yakında kanıksayacakları vurgusu ile aslında “Doğulu, barbar ve geri kalmış” bu halkın Batı medeniyeti ile tanışınca önce anlamadan uzaktan bakıp, bir süre sonra onlara katılabilecekleri ifade edilir. Yüzyıllarca adil ve fonksiyonel yönetim yapısıyla dünyaya kafa tutan Osmanlı Devletinden sonra kendini yeniden yapılandırmaya çalışan Türkiye Cumhuriyetinin idari yapısı birçok göndermeyle ele alınır. Devletin, köylünün elindeki buğdayı asker zoruyla alması buna bir örnektir. Tek partili sistemden çıkıp çok partili hayata geçmenin sancılı süreçleri “*Yeter! Söz Milletindir*” parti sloganı ile kurulan yeni bir partiden, Vatan

Cephesi'ne çağrı anonslarına, Kırat ile sembolleşen parti dönemine kadar birçok farklı dönemin vurgusu yapılır. Bitmeyen “*Hürriyet İsteriz*” nidaları her dönemin sonunda yinelenir.

Filmin içinde çok sesliliğe vurgu niteliğinde ki koro;

- *Hepimizin ekmeği kana bulanmış, hayatı yüceltmenin dansı yapılamaz artık*, diye hep bir ağızdan durumun artık geri dönüşü olmayan bir yola girdiğini haykırırsa da seyirciler her zamanki gibi olayları seyrederken memurlar sadece “*iyi gidiyor*” demekle yetinir. Filmin zamanı kendi içinde akıcı olsa da diyaloglar son derece durağandır. Mesaj yerli yerinde verilmiş olsa da sanat filmi kimliğinden ticari film kategorisine geçilememiştir. Özel bir Türklük vurgusu olmasa da alt metinlerde her şey yine Türklüğün temsiline çıkar. Yaşanan ya da sunulan her şeye alkış tutan, seyirci kalan, hakkını savunamayan insanların tekrar tekrar aynı yanlışlara düşmesi, sokaklara kadar inan terör olayları ve demokrasinin sürekli askeri darbelerle kesintiye uğraması ve bunların sonucunda değişmeye başlayan toplum yapısı gözler önüne serilir. Sokaklarda sefalet içinde ki çocuklar, ganyan bayileri önündeki kalabalıklar, sokak kadınları vb. gibi ekonomik ve siyasi çöküşün toplumu çözündürmesi ve dejenere etmesi söz konusudur. Batının nazarında içe kapanık bir din ve toplum yapısından hızla globalleşen dünyaya açılan ve bu ikilem ile özünü kaybeden bir Türklük temsili ortaya çıkar.

Diyaloglar ile aslında Türklerin demokrasiye ve siyasete bakışlarına, iktidar sahiplerince istenilen yöne çekilebilir yapısına, Türkiye'nin kuruluşundan beri insanların aynı şekilde uyutulup şahsi menfaatler doğrultusunda yönetilmesinin mümkünlüğüne vurgu yapılmıştır. Film boyunca olanları dışarıdan izleyen, kendi içinde yorum yapan ancak gidişata müdahale etmeyen bir gurup izleyici vardır ki bunlar ülkenin aydınlarıdır. Filmde altı çizilen bu nokta ülkenin kaderini değiştirmek kabiliyetine sahip olanların aslında sadece izleyici pozisyonunda kalmayı tercih ettikleri ya da buna mecbur bırakıldıkları yargısıdır. Filmde bu durum şu diyalogla aktarılmaktadır;

- *Sizin bu iyimserliğinize bayılıyorum*

- *Ben genelde geleceğe inanıyorum*

- *Hangi sahne oynuyor şimdi?*

- *10 yıl önceki*

- *Az önce hangi sahne oynandı?*

- *10 yıl daha önceki*

- *Peki, az sonra hangi sahneyi oynayacaklar?*

- *10 yıl sonrasını*

- *Oyun iyi gidiyor, seyirci memnun sen her şeyden nefret ediyorsun. Ben geleceğe inanıyorum...*

Filmde düşünsel olgunluğa ve sorumluluğa erişen aydınların ülkenin siyasi, ekonomik ve sosyal gidişatına müdahale etmekten yoksun oldukları ve sadece olayları izler konuma düşükleri imajı verilir. Bu yazgıyı değiştirmeye gücü yetebileceklerin de kadereci tutumları ya da buna cesaret edememeleri söz konusudur. Türk halkının demokrasi ile serüveninde tıpkı padişaha ve halifeye kayıtsız teslim oluşları gibi 10 yıl önce de 10 yıl sonrada oynanan oyunu sorgulamadan kabul edişleri vardır.

Değişen siyasi aktörler aynı oyunu farklı oyuncularla sergilemekte ancak düşünmekten ve sorgulamaktan yoksun Türkler bunun farkına varamamaktadır şeklinde bir alt metin oluşturulmaktadır. Çizilen olumsuz Türk tasviri defalarca tekrar eden askeri darbelerde de kendini göstermiş, ülkenin kadere asker ya da sivil fark etmeksizin farklı cunta ya da liderlerin eline geçmiştir. Oysa özgürlüğüne düşkün olarak bilenen Türkler bu durumlara sessiz kalarak ya da güç yetiremeyerek pasifize edilmiş, maddi tavizlere kanarak susmuş, milliyetçilik, Müslümanlık ya da Türklük vasıflarından ödün vermişlerdir. *Ateş Üstünde Yürümek* filminde, Türkiye Cumhuriyeti siyasi tarihini perdeye yansıtan muhalif duruşu gerçekleri yansıtmamasının yanı sıra özellikle Avrupa Birliğine bir türlü kabul edilmeyen Türkiye'nin siyasi geçmişi, ideolojik alt yapısı ve birçok alanda ne yazık ki AB kriterlerine uyum sağlayamayan yapısı göz önüne serilmektedir.

Sevgilim İstanbul filmi aslında kökenini 1453 yılından alan, bir toprağın asıl sahibinin kim olduğu alt metni üzerine kurulu bir filmidir. Avrupa tarihi içinde hem siyasi hem de dini olarak büyük öneme sahip Roma İmparatorluğunun son kalesi olan Bizans'ın çöküşü ve bir çağın kapanması hem Batı hem de Hristiyan tarihi adına büyük bir yıkımdır. Yüzyıllardır devam eden ve Haçlı seferleriyle bile bir başarıya ulaşılammış bir idealin son bulmasıdır. Egzotik Doğu'nun her türlü kültürel zenginliğinin gerek kitaplar,

tablolar ya da hatıratlar sayesinde gerekse bir Batılı olarak bu gizemli diyarın bir sakini gibi yaşamak suretiyle Batıya aktarılması birçok farklı yaklaşımı da beraberinde getirdi. Avrupa kıtasına ulaşan bir imparatorluğun padişahı Fatih Sultan Mehmet üzerinden göstergesel okumalara imkân verdi. Bu anlamda filmin birçok yerinde cami kilise ikilemi, Fatih Sultan Mehmet ile ilgili öğeler, Türk ve Rum vurgusu çokça yapılmaktadır.

Nikos Kypourgos tarafından hazırlanan *Sevgilim İstanbul* filminin müziği Osmanlı ve Rum ezgileri taşıyan, günümüzden ziyade geçmişe ve filmin temasını oluşturan çok kültürlülüğe refere eden bir müziktir. Dolmabahçe'den Boğaz'a tarihi yarımada da aslında bir Batı rüyası olan Konstantiniye gezisi gerçekleşir. İrini Atina'da doğmuş olmasına rağmen aslen İstanbullu bir Rum'dur. Bu toprakların ona aşına gelmesi 1453 yılından kalma Bizans sancıları ile ilgilidir. Ali, İlhan Berk'e ait şiire gönderme yaparak "*İşte kurşun kubbeler şehri İstanbul'dasın*" der. Ona bir başka şiirle cevap veren İrini sadece köken olarak değil kültürel olarak da bu topraklara ait olduğunun altını çizer. İrini'nin babası İstanbul doğumludur. İrini Ayasofya'da gezinirken kubbedeki ayet işlemesi altında başının döndüğü sırada yanına gelen bir adam;

- *İşte böyle, bu kubbe döner bazen, Fatih Sultan Mehmet Hazretleri şehri aldıktan sonra beyaz atının üzerinde merasimle gelmiş buraya ve parmağını şu sütuna sokup kubbeyi döndürüvermiş, Hz Muhammet'in tükürüğü ile karılmıştır bu kubbenin harcı,* diye anlatır. Oysa bunlar halk arasında efsane olmuş anlatımlardır. Bu diyalog oryantalist düşünce içinde Türklerin peygamberlerine olan aşırı düşkünlük ve körü körüne bağlılık fikrinin bir ifadesidir. Çünkü ne Fatih Sultan Mehmet'in böyle insanüstü bir gücü vardır ne de Ayasofya'nın inşasından yıllar sonra doğan Hz. Muhammed'in tükürüğü ile bu harcın karıştırılmış olma ihtimali. Seyyah Marko Polo 1260'larda yaptığı Konstantiniye, Anadolu ve Ermenistan gezilerini de kapsayan seyahatnamesinde (2019) Türkleri; Hz. Muhammed'e (SAV) tapan, kaba dilleri olan basit insanlar olarak tarif etmiş, onları dağlarda yaşayan, hayvancılıkla uğraşan, değerli atları olan bir halk olarak anlatmıştır.

İrini, Fatih semtinde Türk İslam motifleri ile bezeli oldukça ilginç bir kahvehanede oturur. İrini yadırgayan bakışlara hedef olurken aslında ne Türk kültürüne ne de sosyal kültüre uymayan bir tarzda arkasındaki masada iki başörtülü kadın gayet rahat ve rahatsız edilmeden oturup özgüvenli bir şekilde sohbet etmektedir. Türklerin ikiyüzlü tavrı olarak

verilen bu sahnede yabancı kadınlara yapılan bu muamele türbanlı Türk kadınlarına karşı yapılmamaktadır. İrini'nin yabancılığı üzerinden bir ötekileştirme söz konusudur.

Meyhaneye giden İrini ve Ali arkadaşları ile eğlenirken Ayşe İrini'ye;

- *Siz bizden biraz daha milliyetçisiniz galiba*, deyince İrini elini ona dostça uzatır ve kadınların bu tavrı ile dost olmayanın aslında halk değil yöneticilerin olduğu vurgusu yapılır. İrini babasının evini yani kendi köklerini aradığı İstanbul'da yaşlı bir Rum kadınla konuşur. İrini ona, babasının 6-7 Eylül olaylarından daha sonra 1964 de Atina'ya göçtüğünü anlatır. Kadın göçle ilgili;

- *Kıbrıs'ta olanların bedelini bize ödettiler*, der. Bu sohbetten sonra Ali ve arkadaşları ile buluşan İrini, Tatavla'da (Kurtuluş) babasının evini aramasından bahsederken Ali;

- *Rumlardan 3 kere kurtarıldı İstanbul. 1453'de, 1922'de, 1964'de.*

- *1964'te ne oldu ki?*

- *Bilmezsın tabi, bilmeni istemediklerinden. 1964'te 40.000 Rum İstanbul'dan sınır dışı edildi. Yanlarında en fazla 20 kilo ev eşyası, 22 dolar parayla apar topar sürüldüler. Sonrada mal varlıklarına el konuldu.*

- *Niye?*

- *Kıbrıs'ı bahane edip Rumlardan kurtuluyorduk. Olay bu hocam, basında baya yangına körükle gitmiş o zaman. Bol bol koynumuzda beslenen yılan edebiyatı yapılmış ama çektirilen eziyetten kamuoyunun pek haberi olmamış. Adım adım yürütülen şoven bir politika. Çocuktum ama "Türk'ten Türk'e alışveriş", "Vatandaş Türkçe konuş" kampanyalarını hayal meyal hatırlıyorum.*

Yine aynı sohbette, *İstanbul'un Son Sürgünleri* adlı kitaptan bahsederken;

-*Demokrat gazetelerin o çooooook demokrat köşe yazarlarının yazdıklarına ne diyorsun?*

- *Evet, özellikle bazıları İslami siyasetçilere gösterdikleri hoşgörüyü bu kitaba göstermediler. Ben size bir şey söyleyeyim mi bizim demokratlarımızda pek milliyetçidir.*

O sırada iyi giyimli bir kadın elleri kelepçeli olarak iki polisin arasında önlerinden geçer. Çok normalmiş gibi kimse bu durumu yadırgamaz, tutuklu kadın bile. Ali'nin

kaybolması ile İrini çaresiz kalır. Tehdit edilir, karakolda işbirlikçi muamelesi yapılır. Bir televizyon programında magazin malzemesi yapılmaya çalışılırken bir anda Ali'yi MİT'in kaçırmış olabileceğini söyler. Bunun akabinde eve geldiğinde evde 3 tane MİT ajanı ile karşılaşır. Onu sorguya çekerlerken Ali'nin Kıbrıs için casusluk yaptığını söylerler. İçlerinden biri;

- *Bunu bahane ederek karasularınızı 12 mile çıkartacaksınız ama bize sökmez, asker milletiz biz, der. Türklerin asker millet olması Avrupa'nın her zaman kabul ettiği ve korktuğu bir gerçektir. Batı için Türkler barbar ama savaşçı ve taktik sahibidir. Türk-Yunan gerginliğinde de her zaman kullanılan bu argüman arkalarına AB'nin desteğini almış Yunanlılara karşı Türklerin ellerindeki kozdur. Film bu imgelerle devam edip son buluyor. Bu filmde de Türkler Rumları kendi özyurtlarından kovup mallarına el koyan bir millettir. Aynı zamanda yabancılara karşı ön yargılı ve ötekileştirici bir tutum takınan, kendi istihbarat kurumu bile gayrimeşru bir izlenim veren bir yapıdadır. Ayrıca İstanbul her yerinde hala Avrupa ve Hristiyanlığın yaşadığı ne kadar dönüştürülse de bu özelliğini hiç kaybetmeyecek bir "Konstantinopolis"tir.*

Hoşçakal Yarın filminin açılış sahnesi bir gecekondu yıkımıdır. Yıkılan evlerin arasında duvarında 68 ve Bağımsız Türkiye yazısı, altında Deniz Gezmiş'in resmi ile Türk bayrağı resmi bulunan bir evin görünmesiyle belediye başkanı yıkımı durdurur. Adamın yanına oturarak;

- *Güzel çizmişsin tanır mıydın onu, Deniz'i tanı mıydın?* Diye sorar.

Oturduğu sandalyeye bakarak;

- *Onunda böyle bir sandalyesi vardı, sandalye gıcırdayınca; ulan içeri düşünce bu sandalye bizi ötecek galiba derdi. Sonra sandalyesine sloganlar yazardı, kızların adını yazardı, sonra çıkardı sandalyenin üzerine çağdaş, demokratik haklarımızı elde etme adına boykotu başlatıyorum, sonuna kadar sürdüreceğimize ant içer miyiz? Derdi. Sonra altından çektiler sandalyeyi...Bu konuşma evleri yıkan başkan tarafından yapılmaktadır. İronik olarak Deniz Gezmiş'in yakınlarında olduğu anlaşılan bu kişi şimdi sistemin adamı olmuş ve tarafını değiştirmiştir.*

12 Mart 1971 sabahı karlar içinde bir yolda motoruyla ilerleyen Deniz ve arkadaşı Yusuf, yıkık dökük, yoksul köylerden, yoksul insanların arasından geçerler. Fondaki müzik durumu pekiştirmektedir. *"Devlet vermişte hakkımızda fermanı, ferman*

padişahınsa dağlar bizimdir”. Motorları bozulunca bir kasabaya giden Deniz ve Yusuf bir bekçi tarafından polis karakoluna götürülürken kaçarlar. Yusuf yaralı ele geçer, Deniz bir müddet kaçtıktan sonra çevredeki köylülerce yakalanır. Ancak köylüler;

- *At silahını etrafın sarıldı, hadi oğlum teslim ol, yazık olur sana*, diyerek zor ve kaba kuvvet kullanmadan onu teslim olmaya ikna ederler. Halk ile Deniz arasında bir husumet olmadığı vurgusu yapılan bu sahneden sonra Deniz’i gören polis şefi;

- *İşte bu komünist, bunları öldürmek lazım, teslim ol*, diye bağırınca Deniz;

- *Ben polis ve işbirlikçilerine teslim olmam*, deyip o sırada gelen komutana dönerek;

- *Beni siz teslim alın komutanım, ben burada bir zamanlar emperyalizme karşı savaşmış orduya teslim olurum*, diyerek aslında Deniz ve arkadaşlarının kime karşı, ne için savaştıklarını vurgular. Askeri araca bindirilen Deniz ve komutan arasında geçen konuşma da son derce anlamlıdır;

- *Neye güvenerek girdiniz bu işe, arkanızda kim var?*

- *Bu ülkenin bağımsızlığını isteyenlere, halka güvendidik,*

- *Arkanıza aldığınız halk bu mu?*

O sırada Deniz’in yakalanmış olmasına sevinen ve sevinmiş gibi yapan insanlara bakan Deniz;

- *Evet komutanım. Her hâlükârda arkamızda değiller mi?*

Adliyede Deniz’le karşılaşan bakan;

- *Alın götürün bunu, alın götürün*, diye azarlarken Deniz gülerek ona bakar. Verdiği mücadelenin haklılığı ve asla pişman olmayacağı Deniz’in rahat tavlılarından, alaycı ve küçümseyici gülüşünden anlaşılır. Sıkıyönetim şartları yaşanan ülkede özellikle siyasi mahkûmların anayasal hakları resmi ya da gayri resmi olarak kısıtlanmıştır. Mahkûmlarla görüşmeye gelen avukatların onlarla görüştürülmemesi, cezaevine zar zor giren avukatın görüşmesinin sadece 10 dakika ile sınırlandırılması, hasta yatağında tedaviden uzak olan Yusuf’un ayağından ranzaya bağlı oluşu gibi birçok uygulama yapılır.

Duruşmaya girecek olan askeri hâkim, adalet ya da tarafsızlıktan yoksun emirleri askeri cuntadan alır. Ali Elverdi aldığı direktifler sonucu mahkemenin diğer üyelerine;

-Toplu halde yargılanacaklar gereği yapılsın, diyerek duruşmalardan önce kararlaştırılmış hükmü tebliğ eder. Mahkeme salonuna gelen hâkimler başlarından asker şapkasını çıkartır, hâkim cübbesini yine askeri kıyafetin üstüne giyerler. Onlar ne kadar hâkim olsalar da aslında askerdirler ve bu yargılamanın tarafsızlığını bozar.

Yerli ve yabancı gazeteciler mahkeme salonuna alınmaz, onlara sadece iddianameler dağıtılır savunma metinleri verilmez. Sonuçta yapılan savunmalar ve iddialar sonucu 18 kişi idama mahkûm olur ancak Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan’a verilen ceza infaz edilir. Filmin finalinde infaz gecesinde Hüseyin, Yusuf ve Deniz ayaklarında prangalar ve bu prangaların ürkütücü sesleri arasında son kez vedalaşırlar. İdama götürülürlerken bütün mahkûmlar idareyi yaktıkları kâğıtları avluya atarak ya da sesli olarak protesto ederler.

Hoşçakal Yarın filminde yönetmen ideolojisini idam sehпасına taşıyacak kadar gözü kara Marksist-Leninist bir sosyalistin gerçek tutumunu filme yansıtmaktan kaçınarak belki de bunu destek alacağı fonun temel ilkeleriyle çatışmasına imkân vermemek için filmde çıkartmıştır. Sehpaya çıkan Deniz “*Yaşasın tam bağımsız Türkiye*” diye haykırır. Ancak filme kaynaklık eden anı kitabının yazarı ve o gece bizzat orda bulunan Avukat Halit Çelenk’in ifadesi ile Deniz Gezmiş’in son sözleri;

-“Yaşasın tam bağımsız Türkiye! Yaşasın Marksizm-Leninizm'in yüce ideolojisi! Yaşasın Türk ve Kürt halklarının bağımsızlık mücadelesi! Kahrolsun emperyalizm! Yaşasın işçiler, köylüler!” olmuştur. Bu açıdan bakıldığında AB idealleri ve genel ilkelerinin Marksist-Leninist bir söyleme sıcak bakmasının beklenemeyeceği açıktır. Bu filmde yer alan Türklük olgusu iki farklı bakış açısıyla verilmiştir. Birincisi idealleri uğruna canı dâhil her şeyini ortaya koyan Marksist bir gencin idam sehпасına giderken bile bozmadığı dik duruşu, diğeri ise devleti yöneten cuntacıların adalet, hak ve doğruluktan uzak tutumları ile özgürlüklere karşı yargısız infaz yapmalarıdır.

Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının üniversite eylemleri, Amerikalı askerlerin kaçırmaları, 1971 Darbesini müteakip yakalanıp, yargılanmaları ve sonuçta idam edilmeleri Türk siyasi tarihinin en önemli olaylarından biridir. Yıllarca konuşulmayan ya da olayın süreçsel analizi yapılmayan, haklı haksız bakılmaksızın yanında ya da karşısında yer alınan olaylar Eurimages tarafından desteklenen bu filmle gündeme gelmiştir. Türkiye’nin hukuki ve adli yapısı, idari ve insani tutumları üzerinden çeşitli

okumaların yapılması mümkün olan bu film özellikle geliştirmekte olan ülkelerin askerî vesayet altına alındıkları dönemlerde durma noktasına gelen yapılarının eleştirisine imkân vermektedir. Tutukluların karşısında yer alan her kurum gerek çekim açıları gerekse kişilerin verdikleri imajlarla olduklarından daha kötü ve can sıkıcı gösterilmiştir.

Aydın ve özgür düşünceli insanlar ve gençlere karşı hoşgörüsüz, düşmanca ve haince davranan devlet ve asker profili, kurulan Türk ve Türkiye imajını olumsuz etkilemekte ve dünya sahnesinde böyle bir temsile vesile olmaktadır.

Karakterler anlamında film içinde iyiler ve kötüler, onlar ve biz, haklı haksız kavramları üzerinden bir karakter kurmacası yapılmıştır. Bir ideolojik sürecin karşılıklı aktörleri ile sonuç aktarılmıştır. Ancak bu durum sadece ideolojik söylemle yapılmış ve hiçbir insani durum üzerinde durulmamıştır. Bir haber mantığında, yüzeysel bir taraf seçme işi gibi kurgulanmıştır.

Yangın Var filmi günümüzde geçen bir kültürler arası etkileşim filmidir. Aynı ülke sınırları içinde etnik, kültürel ve sosyal farklılık üzerine kurulu bir yol ve yolculuk filmidir. Türkiye'nin Kuzeyi ile Doğusu arasında hem coğrafi hem kültürel farklılıkların özünde birleştiği, aynı coğrafyanın insanı olmanın yanı sıra sıradan ve sıra dışının, ötekinin, farklılıkların ne demek olduğunu anlatan bir filmidir.

Türk ile Türkiyeli arasında varmış gibi gösterilen diğeri olma durumu biraz da ötekinin alınganlığı üzerinden kurulmuştur. Türkiye Cumhuriyetinin T.C. ye dönüşmesi gibi dilde başlayan ayrılıklar ideolojiye varana kadar her alanda kendini gösteriyor ya da göstermeye zorlanıyor. Film biz ve öteki kavramını aynı ülke içinde kuruyor. Ancak bu farklılıkları bir çatışma nedeni olarak kullanmıyor. Durumun altını çizse de sonuçta film sevginin ve hoşgörünün kazanması ile son buluyor.

Filmin başında Diyarbakır belediyesi tarafından bağışlanan itfaiye aracı ile ilgili mecliste tartışma yapılmaktadır. Üyelerden biri;

- *Niye yakınımızda ihtiyaç varken ta Trabzon'a araç vereceğiz, diye sorunca başkan;*

- *Biz başkaları gibi davranamayız, zorda olana yardım eli uzatmak bizim anlayışımız gereğidir... Bazen uzaktaki yangını söndürmek daha manidardır. Büyük fotoğrafa bakmak daha önemlidir,* der. “Başkaları gibi yapmayacağız” söylemi aslında

kendi hissettikleri ötekileştirmenin ifadesidir. Diğerlerinin bize yaptığını biz başkasına yapmayacağız şeklinde bir okuma yapmak mümkündür. Minibüs şoförü Koşman'a Diyarbakır'a niye geldiğini sorar;

- *Ben itfaiye aracı almaya geldim, sizin başkan hediye etti, deyince şoför dâhil herkes şaşırır,*

- *Size TC vermiy mi?*

- *TC ne ya?*

- *Devlet, devlet, der yan koltukta oturan kadın. Kürtlerin Türkiye Cumhuriyeti yerine kullandıkları TC ifadesi Kürtlük ve Kürtçe kadar PKK ile de bağdaştırılan bir kullanımdır. Ayrıca bu bölgede her şeyin devlet tarafından yapılması, temin edilmesi gerektiğine fazlaca bir inanç vardır. Yolculuk devam ederken şehir içinde, gündüz vakti jandarma yol kesmiş, kontrol yapmaktadır. Şoför Koşman'a;*

-*Trabzonlu sakın itfaiye almaya geldim deme başın belaya girer, fındık amelesi toplamaya geldim de, der. Bu tavır insanlar arasında bir ayrılık durumunun söz konusu olmadığı anlamına gelir. Hatta jandarmaya karşı bir işbirliği bile yapılmaktadır. Minibüse giren jandarma;*

-*İyi günler, kimlikleri görelim, arka sıradaki genç;*

-*Ne iyi günleri, ne oldu yine sabah sabah, diye tepki verince araçtan indirilir. Jandarma devleti temsil eder. Ancak aynı jandarma gündüz gözü yol keserek canını sıkını araçtan indirebilmektedir. Koşman'ı alan belediye çalışanları başkanın beklediğini söyler, Koşman;*

- *Başkana ne gerek var ben aracı alıp memlekete döneyim*

- *Burası memleket değil midir? Derler. Orayı memleket gibi hissetmeyen ve bir an önce memleketine dönmek isteyen Koşman ve oranın da memleket olduğunu ve Koşman'ın böyle görmemesine şaşırın adamlar yine kurulan bizim ve ötekinin memleketi söylemi ile karşı karşıyadırlar.*

Yola çıkan iki farklı kültürün ve coğrafyanın insanı Asya ile Koşman yol uzadıkça kimi zaman ayrılıkları kimi zamansa aynılıkları ile birbirlerini şaşırtırlar. Araç Trabzon'a doğru yol alırken askerde itfaiye aracını dürbünle izlemektedir. Sohbet sırasında Koşman

Liceli olduğunu öğrendiği Asya'ya köyünü görmek için oraya gitmeyi teklif eder. Asya sitemli ve kırgın bir tavırla Lice'nin köy olmadığını zaten köyünün de yandığını söyler. O sırada Koşman'ın Ahmet Kaya çalmaya başlaması Asya'yı şaşırtır. Koşman ile Asya yol üstünde bulunan Birkleyn Mağarasına girmek için dururlar. Mağaraya çıkarlarken Koşman Asya'ya;

- *Siz iyi biliyorsunuz dağa çıkmayı, der. Buna bozulan Asya;*

- *Biraz öyledir ama inmesini daha iyi biliriz,* deyince bu vurgunun bir terör örgütü ile dağa çıkmak arasındaki bağlantıya vurgu yapmak gibi olduğunu anlayan Koşman;

- *Öyle demek istemedim,* diye kendini açıklamak zorunda kalır. Tam geri dönerlerken askerlerin aracın etrafını sardığını görürler. Asker;

-*Ellerinizi kaldırıp teslim olun, Türk askerine güvenin, pişmanlık yasasından faydalanın,* diye teröristlerin teslim olması için okunan metni tekrarlar. Masum olduklarını anlatmaların ardından yola çıksalar ancak akşam yeniden yolları asker tarafından kesilir. Komutan Asya'ya karşı zaten bir önyargı ile yaklaşıp da Koşman'a da;

-*Karadenizli kılığına girmiş bir terörist olmadığını nereden bileyim?* Diyerek şüpheyi yaklaşıp. O gece o çevirmeden kurtulmalarının sebebi filmin sonunda belli olur. Koşman'ın abisi o bölgede şehit olmuş bir askerdir ve bunun hatırına Koşman Asya'yı da alarak yoluna devam edebilir. Asya ile Artvin'e gelen Koşman, geceyi annesinin evinde geçirir. Annesi nazar ve kötü ruhları kovmak için bazı ritüeller yapar. Bu sefer onlar Gürcüce konuşurlar Asya bir şey anlamaz. Artvin'e ve Karadeniz doğasına hayran olan Asya buranın bir fotoğraf kadar güzel olduğunu söyler. Rize'ye varan Koşman ile Asya Rizeli bir kız arkadaşı olan Rodi ile buluşurlar. Koşman bu sırada Cuma Namazına gider. Aracın üstünde Diyarbakır Belediyesi yazması sebebiyle bombalı araç sanılır, aracın yanına gelen Koşman korkup kaçmaya başlayınca kolundan vurulur ve hastaneye kaldırılır. Filmin sonunda araç yerine ulaşır ve iki farklı kültürün insanı her şeye rağmen beraber olmaya karar verirler.

Yangın Var filmi etnik ve kültürel farklılıkları Güneydoğu söylemi ile kendi içinde bir alt kimliğe indirgemektedir. Aynı ülkenin farklı etnik halklarının dilini, kültürünü ve Türkiyeli üst kimliği açısından konumlanışını anlatır. Trabzon ve Diyarbakır şehirlerinin temsilinde özellikle devletin bakışını dile getiren filmde Türklük imajı ayrılmaya sebep

olucu ya da en azından aynı ülkenin vatandaşları arasında bakış açısı anlamında fark gözetecek şekilde kurgulanmıştır.

Güneşe Yolculuk filmi Türk kimliğini üstkimlik olarak kurgularken bu kimliği oluşturan faktörleri anlatır. Kürtlüğü suskun bir alt kimlik olarak ele alırken her ne kadar Kürt olmasa da kabul edilen Türk ten rengine uymayan İzmirli genci de bu kimliğin dışına iter. Her iki gençte aslında göçmendir. Farklı sebeplerle kendi şehirlerini bırakıp ortak bir yerde İstanbul'da birbirlerini bulmuşlardır. Biri kimliğinden dolayı kaçarken diğeri kimliği ile uyumlu bir dış görünüşü olmadığı için dışlanır. Sonuçta her ikisi de Türkiye'yi oluşturan farklı kimliklerin bir kalıba uydurulmaya çalışılması sonucu kimliklerinin kaderini yaşamaya zorlanırlar. Filmde önemli temsil öğelerinden biri zorunlu göçtür. Terör sebebiyle Kürtlerin kendisine yabancı bir yaşantı ve değer yapısına sahip bir kültüre doğru göçe zorlanmaları kadar yeni bir hayat kurmaya hevesli alt gelir seviyesindeki gençlerinde göç öyküsünü aktarmaya çalışır. Mecburen gelinen metropolde ten renginden, diline, şarkılarından, folkloruna kadar ötekiliğini belirginleştiren her türlü unsur ile diğeri olan insanların öyküsü anlatılmaktadır.

Berzan ile Mehmet, bir milli futbol maçı sonrasında sergilenen sevinç gösterilerine yeteri kadar katılmadıkları, sevinçlerini taşkınlık yaparak, çevredeki araçlara zarar vererek göstermedikleri gerekçesiyle linç edilmeye çalışılırken tanışır. Esmer tenli Mehmet'i kendi gibi bir Kürt sanan Berzan onun İzmirli oluşuna çok şaşırır. Beyazıt'ta, bir bekâr odasında kalan Mehmet, Sular İdaresinde, borulardaki su kaçaklarını bulmaya çalışan bir görevlidir. Mehmet, Batıda doğmuş, büyümüş olmasına rağmen kabul edilir bir Batılı tipi yoktur. Esmer teni onu Ege'den ziyade Doğuya doğru itmektedir. Bu renk onun kimliği üzerinde o kadar belirleyicidir ki polis sorgusunda Tireli oluşuna inanılmamış hatta;

- *Annen, babanda mı Tireli senin?* Şeklinde bir aşağılanmaya maruz kalmıştır. Aslında sadece polisler değil Berzan ve Arzu'da Mehmet'in Tireli oluşuna çok şaşırmıştır. Mehmet kaldığı odadan kovulup Arzu'ya gittiğinde;

- *Tireli olduğuma inanmadılar,* deyince Arzu'da onun gerçekten Tireli olup olmadığını sorup;

- *Tireli olmak için fazla karasın*, diyerek Batılı olmak ile açık bir ten rengine sahip olmak arasındaki şartlanmayı ifade eder. Üstelik Mehmet kendiyile aynı kaderi paylaşan oda arkadaşları içinde aynı anlamı ifade eder. Odadan niye kovulduğunu soran Arzuya;

- *Anlaşılan onlar içinde fazlasıyla karayım*, der.

Mehmet kaldığı bekâr odasında dünya ile iletişim kurmasını sağlayan televizyonu tamir etmeye çalışır. Yayını yakaladığı ilk anda Bayrampaşa cezaevindeki açlık grevleri ekrana yansır. O sırada bu eyleme destek veren Berzan'ın tutuklandığı gören Mehmet ertesi gün Berzan'ı bulmak için Eminönü'ne gider. Berzan ankesörlü telefonda Kürtçe olarak birileriyle konuşmaktadır. Mehmet çalan müziği beğenince Berzan ona bir kaset hediye eder. Mehmet ile Berzan aynı ülkenin gençleri olmalarına rağmen Mehmet filmin sonunda varacağı ve kendini, kimliğini bulacağı Berzan'ın memleketi olan Zorlu'u hiç duymamış, onun yerini dahi bilmemektedir. Berzan İstanbul'a geliş sebebini anlatırken;

- *Babamı vurdular*,

- *Kim vurdu babanı?*

- *Bir gece eve baskın yapıldı, alıp onu götürdüler ve bir daha geri getirmediler*,

- *Peki, geri gelmediyse vurulduğunu nereden biliyorsun?*

-*Biliyorum Mehmet biliyorum Çünkü bizim oralarda bir sürü insan böyle gitti. Alıp götürüyorlar ve bir daha da getirmiyorlar. Kesin vurulmuştur, yoksa şimdiye kadar niye gelmesin?* Arzu ile buluşup sinemaya giden Mehmet dönüşte bindiği minibüsün polis tarafından durdurulması ile yan koltuğa bırakılan bavulun sahibi sanılır. Alındığı sorguda bir türlü masum olduğunu ispat edemez. Polis tarafından işkenceye maruz kalır. Sorguda Tirenin nerede olduğunu soran polise;

- *Türkiye'nin batısında Egede, Ayda değil herhalde*, der. Mehmet sorgudayken Eminönü'ne gelen polisleri gören Berzan kaset sattığı arabayı arkadaşına bırakarak ortadan kaybolur. Akşam buluştuğu arkadaş ile arasında geçen Kürtçe diyalogda adını Mehmet'in verdiğini öğrenir. Mehmet'i bulmak için uğraşan Berzan Arzu'yu Emniyet müdürlüğüne yollar. Mehmet ile ilgili bir bilgi için bekleyen Arzu'ya yanında oturan Kürt olduğu belli olan kadın;

- *Kızım kaç haftadır buradayım, çocuğumu arıyorum, hala cevap alamıyorum*, der. Filmin bu sahnesi ile Türkiye'nin kişiye göre ve özellikle Kürtler ve Doğululara karşı

ikiyüzlü ve taraflı tavrı, insanları ötekileştirici tutumu, kendi ülkesinde sadece Türk kimliğine sahip olmamasından dolayı ayrımcılığa uğrayan mağdur insanların yaşadıkları zorluklar temsile çıkartılmıştır.

Berzan ile Mehmet artık çöplükte çalışmaktadırlar. Koca bir ülkeye sığamayan bu iki genç metropolün çöplüğünde kendilerine bir hayat aramaktadırlar. İçinde oldukları şey sadece çöp değildir, onlara bir yer vermeyen ülke, kendinden başkasına kucak açmayan bir toplum ve bu çöplükte heba olan gençlik, umutlar ve gelecektir. “*Güneşe Yolculuk*’ta ‘esmer olmak’ Kürt olmanın önemli bir göstergesi haline dönüşür. Ancak Türk karakterin (aslında oyuncu Kürt’tür) esmer olması, milliyetin bu tür belirlemelerini de bu anlamda geçersiz kılar. Sonuçta Türk, Kürt’le özdeşleşir. Anlamak için Öteki ile özdeşleşmek gerekir”(Öztürk, 2004: 344)

Berzan’ın hapishanedeki ölüm oruçları ilgili duyduğu haber üzerine gittiği gösteride öldürüldüğünü öğrenen Mehmet için asıl dönüşüm başlar. Önce saçını sarıya boyayarak kendine dayatılan kimlik algısından kurtulur sonra da morgda sahipsiz yatan arkadaşını “*onlara bırakmayacağım*” diyerek doğduğu topraklara götürmek için kendinden beklenmeyen bir cesaret sergiler. Otoparktan çaldığı kamyonetle yola çıkar. Her şey gibi Arzu’da geride kalmıştır. Artık hiç bilmediği ama var olduğunu gördüğü bambaşka bir yere doğru Mehmet’in yolculuğu başlamıştır. Yolda polisin teklifsizce aracına binmesi, emrivaki bir şekilde kasabaya bırakmasını istemesi sistemin devlet ve vatandaş açısından işleyiş şeklini temsil eder. Halfeti’de koyunları ile İstanbul’a göçen ailenin köprü metaforu ile gitmek istememekle gitmek zorunda kalmak arasındaki ikilimi vurgulanır. Mehmet’in hiçbir şey düşünmeden yoldan aldığı çocukların askeri görünce kaçmaları güven ile ihanetin yanyanalığını anlatır.

Mehmet’in yolculuğu hiç bilmediği bir gerçekliği önüne getirir. Harabe olmuş evler, sular altında kalmış, terk edilmiş köyler, kırmızı çarpı işareti konulmuş kapılar, ortadan kaybolmuş insanların hikâyeleri ile birlikte Mehmet, Berzan’ın hayalini kurduğu köyüne ulaşmaya çalışır. Arabası bozulduğu için binmeye çalıştığı minibüsün şoförü cenazeyi almak istemeyince bir kadın yolcunun itiraz etmesiyle yoluna devam eder. Mehmet karşısına çıkan Tireli askerin;

- *Tireyi bilir misin?* Sorusuna karşılık

- *Evet, bir arkadaşım oralydı, Mehmet Kara,* diyerek cevap verir. Mehmet artık kendine yabancı olduğu kadar kendini de bulmuştur. Tireli Mehmet bir yabancı olmuşken Mehmet çoktan onu var eden kimliğinden sıyrılmış, Zorlu Berzan olmuştur.

Mehmet'in sonuçta vardığı Zorlu sular altında kalmış, terk edilmiştir. Arkadaşının tabutunu suya bırakan Mehmet Batı ile özdeşleştirdiği özgürlüğü Doğuda bulur. Berzan'ı uğurladığı noktada artık kendi de kimliklerin baskısından kurtulur.

Film bir kimlik olarak Türklüğü onu meydana getiren diğer unsurlarla beraber ele almaya çalışmışsa da tarafsız bir gözlemler film için "Türkiye de bir tek kimlik var oda Türk kimliğidir" söylemini filmin temasına yerleştirmiş denebilir. Türk kimliği haricinde hiçbir kimlik kendini özgürce temsil edemez. Etmeye çalışması onun çoğunluğun içinde öteki olması ile sonuçlanır. Bu Türk üst kimliği etnik, coğrafik, dini, tarihsel ya da kültürel olduğu kadar fizikseldir. Dayatılmış ya da kabul edilmiş bir Türk fiziksel yapısı vardır ve buna uymayan hiç kimse bu payeyi taşıyamaz. İsteddiği kadar Batıda doğsun bu gerçekten kaçamaz.

Siyasi içerikleri ile fondan destek almış olan bu beş filmde Eurimages filmlerinde ki Türk temsiline genel olarak bakıldığında siyasi suçlulardan, kendi ülkesinde üstelikte sadece esmer teni üzerinden bile ötekileştirilebilen bireylerden, sorgusuz sualsiz ortadan kaldırılabilen gazetecilere kadar birçok temsille karşılaşılır. Aslında AB'ye uyum çalışmalarının temel noktalarını oluşturan bu olaylar Türkiye ve Türklere karşı olumsuz bir imaj ve bakış açısı oluşturmaktadır. Genel olarak filmlerde kullanılan öteki kavramı kimi zaman Batının bakışıyla Türkiye'yi kimi zamansa aynı ülkenin Doğusu, Batısı, Kuzeyi, Güneyi arasında ki ötekileştirmeyi anlatır. Bu siyasi çözümleme ise söylemden ideolojiye kadar birçok farklı çözümleme kategorisi sunar.

Kuşatma Altında Aşk filmi 1453 tarihinin anlamı etrafında kurulu bir filmidir. Bu tarih Batının Doğu karşısında büyük bir hezimete uğradığı tarihtir. Doğu Roma İmparatorluğunun son kalesinin yani Batı medeniyetinin Doğudaki son şehrinin kaybedilmesidir. Aynı zamanda Katolik ve Ortodoks kiliseleri arasındaki uzlaşmaz çekişmelerin görünür olduğu ve Bizans İmparatorluğunun yıkılışının anlatıldığı bir filmidir.

Film İstanbul'un önemli yerlerini gösteren İstanbul minyatürleri ile başlar. Yarı açık bir kapının arasından konuşan Konstantinopolisli Notaras Osmanlının kuşatmasının

başladığı tarih itibari ile Bizans'ın, Avrupa'nın ve Türklerin durumunu anlatır. 1452 yılından, Türklerin o yılda Doğu ve Batıdaki durumdan ve gücünden, Romanın son kalesi olan Konstantinopolis'in medeniyet için öneminden bahseder. Anna ve George aralarında İstanbul'un önemi hakkında konuşurlar;

-Papa söz verdi. Haçlı Ordusu gönderecek, Osmanlı da bu şehri alamayacak,

-Keşke,

-Bu şehir Romanın son kalesi Osmanlının eline geçmemeli, diye konuşurlar. Bir başka diyalogda George ve Bizanslı komutanlar kendi aralarında savaş ve Avrupalıların yardıma gelmeleri hakkında şöyle konuşurlar;

-Doğu Roma Hristiyanlığın ışığıdır, gelmezlerse kaderlerine razı olurlar, İstanbul'un Ceneviz ve Venedikliler için ticari değeri üzerine devam eden konuşmada;

-E Doğu ile Batı kapışacak tarihçilere de çok iş düşecek,

-Doğuyu anladım da nerede Batı, nerede vadedilen destekler?

-Doktor, tarih gerçeklerden değil de tarihçilerin yazdıklarından oluşuyor diyorlar, şeklinde konuşma devam eder. Manastıra kapanan Anna ile sokakta karşılaşan George onu buluşmaya ikna eder. Anna ve George buluştuğunda başrahibe ile George'nin hizmetçisi de biraz ilerde oturup ut çalıp, piknik yaparlar. Anna ile George savaş hakkında konuşurlar;

-Rahibeler pek anlamıyorlar Sultan dinimize karışmayacakmış diyorlar, tek istedikleri inançlarıyla yaşamak,

-Onlar için din özgürlüğü yeter belki ama 1100 yıllık imparatorluk ne olacak, mal mülk hakkı ne olacak, adalet ne olacak, yaşam hakkı ne olacak?

-İmparatorluk mu kaldı Tanrı aşkına, oysa Sultan'ın idaresinde daha çok gelişiriz, zengin oluruz,

-Baban gibi konuşuyorsun,

-Haklı değil mi?

-.....Sultan kiliseleri camiye çevirtecek, Rumlara yaşam hakkı tanımayacak anlamıyor musunuz? Savaşmalıyız, Doğu Roma batacaksa şantiyle batmalı,

-Sultan Konstantinopolis'i bizsiz yönetemez bunu bilmez mi neden bizi istemesin?

-Bu şehir Osmanlının Gordion düğümüdür, Batı ile Doğu'nun entrikayla, soygunun harman olduğu şehir, bu düğümü ancak kılıç çözebilir.

Bizans'ın komuta zincirinde bir Osmanlı şehzadesi olan şehzade Orhan'da vardır. Bu duruma şaşırın komutan ve George arasında;

-Kan bağı her şeyin üstündedir sanıyordum,

-Değil, iktidar hırsı her şeyin üstündedir. Hem Mehmet'in kendisi kan bağı dinler mi? Tahta çıkar çıkmaz kardeşini öldürtmedi mi?

Komutanlar arasında şehzade Orhan üzerinden sürdürülen sohbet iki tarafın stratejik hamleleri ve ordularının etnik yapıları üzerinden devam eder. George;

-Anlayacağınız gibi bu bir millet ya da din savaşı olmayacak,

-Büyük balığın küçük balığı yutması olacak,

-Göreceğiz,

Kuşatmanın son gecesi Bizanslılar sokaklarda ayin yapmaktadır. Avrupalıların onları aldattığı ve sonlarının geldiğini biliyorlardır. Tanrıdan yardım istemek için yapılan yürüyüşü Roma'nın cenaze törenine benzetirler. Avrupa Roma'yı Türklere bırakmıştır. Artık yapılacak bir şey yoktur. Malı olan satmış, parası olan bu satılan malları ucuza alarak zengin olmuştur. Din ya da ideoloji ekonominin çok gerisinde kalmış, bu cenaze töreninde bütün mirasçılar paylarına düşeni almıştır. Artık dışardan mehter sesi ile “La ilahe illallah” nidaları duyulmaya başlamıştır. “Allah Allah” sesleri arasında surlar delinir, savunma çöker. Anna babasının Sultanla anlaşıp Bizans'a ihanet etmesini önlemek için uğraşırken ağır yaralanır, George onu bulur ve Anna kollarında ölür.

Sultan Mehmet Ayasofya'daki makamında Bizans'ın ileri gelenleri ile konuşmaktadır. Anna ve rahibe Eleni'nin ölüm hikâyesini dinlerken ikisi içinde üzüldüğünü söyler ve elindeki gülü koklarken “Allah rahmet eylesin” der. Sultan Mehmet Ayasofya'da kendi adamları ve Bizanslı idarecilerle yaptığı toplantıda kendisi ile işbirliği yapan Notaras'ı vali ilan eder. Entelektüel birikime sahip olan Sultan;

-Bu güzel şehre de çok yazık oldu, fena yağmalandı. Bundan sonra binalara, eski eserlere dokunanların boynu vurula! Diye hemen bir ferman çıkarır. Daha sonra

İstanbul'dan kaçırlan el yazması kitaplar geri gelinceye kadar kitapları kaçıran komutan Garand'ı esir tutacağını ve kitapların onun fidyesi olacağını açıklar. Bundan sonra George'a hitaben;

-Seni buraya gönderdim, kaleyi içerden fethetmen için, yanına bir torbada mücevher verdim, sen ne yaptın? Tam tersi, deyince George;

-İçerden fethetmeye gerek yokmuş, çoğu dünden razıydı, diyerek Notaras'a bakar. Sultan Notaras'ı ödüllendirirken oğlunun onunla Edirne'ye gideceğini söylemesi üzerine Notaras buna itiraz eder ve;

-Ama neden bana güvenmiyor musunuz?

-Ben hiç kimseye güvenmem, ülkeni hükümdarını satmışsın, bir gün beni de satarsın, deyip Sultan ikisini birden boğdurur.

-İtaat ve sadakat olmaksızın hükmetmek mümkün değildir, kimsenin dinine, inancına karışmayız. Bizans'ta dini lider olan Genaldyos'u tüm imtiyazlarla Ortodoks cemaatine patrik tayin eder ama o bunu pek istemez;

-Mehmet Han Hazretleri, Ben manastıra çekilmişim, ayrıca kiliseler birleşti,

-Halkın tasvip etmediği bir birleşme olamaz. Fikirlerini biliyorum, Aristo'ya ilgini, skolastik felsefeye yakınlığını, kaderciliğini, bunu da kaderin tecellisi olarak görürsün eminim. Bana Ortodoks ahkâmına dair yazılı izahat hazırla,

-Sadece dini meselelerde,

-İç işlerinize karışmam, Rum milletinden sen mesulsün... Sultan Mehmet adil bir yönetim şekli ile şehri teslim almıştır.

Bu filmde Türk kimliği Avrupa'nın yalnız bıraktığı Bizans'ı fetheden, bunu hem askeri hem de stratejik bir dehayla yapan güçlü bir karaktere sahip Sultan üzerinden kurulmuştur. Avrupa'nın oryantalist sembollerle ortaya koyduğu bu kimliğin birçok ögesine yer verilmiştir. Sanata ve kitaplara dolayısı ile bilime değer veren genç komutanın entelektüel bakış açısı da bu temsilde yer bulmuştur. Ancak Bizans saflarına geçen şehzade Orhan ile iktidar için kendi soyuna ve milletine ihanet edebilen bir hanedan üyesi vurgulanırken Fatih Sultan Mehmet'in kardeş katli yapmış olduğuna da vurgu yapılır. *Kuşatma Altında Aşk* filminde Türk kimliği olumlu bir şekilde temsile taşınmıştır. Hatta

Papanın serpuşunun yerine Osmanlı kavuğu tercih edilmiş olması da bu anlamı pekiştirmiştir.

İstanbul Kanatlarımın Altında filmi Osmanlı padişahı IV. Murad zamanında geçen bir öyküdür. Filmin kahramanları Hezârfen Ahmed Çelebi, Evliya Çelebi, Bekri Mustafa ve Lagari Hasan tarih içinde gerçekten var olmuş karakterlerdir. Osmanlı padişahları içinde farklı bir yere sahip olan IV. Murad ve onun yasaklar dönemini Hezârfen Ahmed Çelebi'nin uçmaya karşı olan derin tutkusu etrafında anlatan film hem dönemin yaşantısı ve kurallarını görünür kılar hem de genel anlamda oryantalist imgelerin gerçekle hayal arasında filmde var olmasını sağlar.

İstanbul'da yeniçeriler IV. Murad'a karşı ayaklanmış, Rüstem paşanın katli sebebiyle *"kana kan isteriz"* diye bağırmaktadır. Bu durumda aciz kalan padişah çaresizdir. Üstelik adalet mührünü elinde tutan veziriazam Topal Recep Paşa hem saraya hem yeniçeriye karşı ikili oyun oynar. Osmanlı hanedanının içine düştüğü üzücü durum ve oynanan Alicengiz oyunları güçlü imparatorluğu yavaş yavaş çöküşe götürmektedir.

Sarayın bahçesi gece eğlencesi için donatılmıştır. Padişah genç oğlanlarla yüzer, yemek yer. Aslında bu bir aşk sahnesidir. Serbest cinsel tercihler, sınırsız zevkler üzerine kurulu olduğu kabul edilen Osmanlı haremının bir başka yönünün bu kriterlerle temsile taşınması söz konusudur. Gözde olduğu anlaşılan "oğlan"⁵⁵padişaha şarap ikram ederken;

-Sağlığına padişahım,

-Sağlığımıza, diyerek padişah ona verdiği değeri gösterir.

-Sağlığın için ne yapman gerektiğini bir daha söyleme mi ister misin? Diye padişaha çok samimi ve sen dilinde hitap eden Musa'ya padişah;

-Deli olma Musa, bu azgın köpeklere veremem senin güzel başını,

-Bu baş sana fedadır padişahım. Padişah Musa'nın saçlarını aşkla okşar. Haremdeyse Kösem Sultan Topal Recep Paşayı makamına çağırır. Odada 3 Arap harem çalışanı adam ile odalık kadınlar bulunur. Ancak Sultan onları odadan çıkarıp paşayla yalnız kalır. Sultan, Recep Paşanın kavuğunu çıkarıp yüzünü okşar. Paşa *"Sultanım"* diyerek onu öpmek için hamle yapınca;

⁵⁵ Bu tabir Osmanlıda eşcinsel ilişkiye girilebilecek genç erkek anlamında kullanılmaktadır.

-Acele etme Recep Paşa, işimiz henüz bitmedi,

-Sizde bu kudret olduktan sonra işimiz hep istediğiniz gibi bitecektir Sultanım merak buyurmayın,

-Osman gibi bir yırtıcıyla, İbrahim gibi bir deliyi doğurmuşum ben, Murad ne ola, değil anam babam, değil kardeşim oğlum iktidarına göz koyacak olan Tanrım bile olsa, tövbe yarabbi... Hadi Recep Paşa şimdi gitmek zamanıdır, önce işimizi halledelim.

Hadım olmayan bir adamın haremın en mahrem yerine kadar girmesi saray töresine uygun değildir. Bunun gerçeği yansıtmaları çok zor olduğu için yine oryantalist bir saray kurgusu olması muhtemel bir durumdur. Kösem Sultanın Recep Paşaya karşı cinsel imalarda bulunması kurgulanmış harem fantezisi söylemlerine denk düşer. Valide Sultanlar bu tür görüşmeler yapmak için daha kurallara uygun mekânlar ve yollar kullanmışlardır. Bu durum oryantalist tasvirlerin yansımasıdır.

Venedik gemisini yağmalayan Cezayirli korsanlar ele geçirdikleri kızları ve eşyaları satışa çıkarırlar. Gemiden inen bir köle kız İçinde Latince yazılı metinler bulunan sandığı için endişelidir. Sandığı Evliya Çelebi satın alır ve bulduğu elyazmasını Hezârfen'in götürür. İnsanın uçmasıyla ilgili bir şeylerin olduğu resimlerinden anlaşılan kâğıtlar, bilmedikleri bir dilde yazılmıştır.

Padişah içki ve kahvehaneleri açma yasağı koymuş kendisi de tebdili kıyafet İstanbul'un meyhanelerini gezmektedir. İçki içerken yakalananları ibreti âlem için astırmaktadır. Gizli meyhanelerden birinde meyhaneci;

-Cenevizliler zamanında kapanmadı bu meyhane Murad mı kapatacakmış, derken tebdili kıyafet Murad meyhaneye girer. Meyhaneci;

-Sizin korkunuz yok mudur Murad'dan?

-Ne diye korkalım, ya sen korkmaz mısın Murad'dan? Gördüğü yerde kelle almış

-Benim şerbetim var, verdin mi askerin eline mangırı, besledin mi yeniçeri ağasını sende sürersin sefasını aslanım, burası İstanbul ver haraç al kazanç,

-Peki, bu Murad hiç bilmez mi bu durumu?

-Nereden bilecek anasının kuzusu, o ancak oynasır haremindeki peynir gibi karılarla bizde burada yürütürüz tezgâhı,

-Sen bu Murad'ı hiç gördün mü?

-Gördüm bir kere, tıfılın teki.

Bu söz üzerine Murad hışımla kalkar ve adamı havaya kaldırır, meyhanedekileri astırır. İstanbul'un ağaçları asılmış adamlarla dolmuşken Haliç'in karşı yakasında Hezârfen ve arkadaşları Agop'un meyhanesine gider. Mahzeni meyhane yapan Agop'a;

-Sendeki de tam Rum aklı, der Hezârfen

-Ne sandın bre,

-Rum aklıda nasıl oluyorsa?

-Senin gibi Türk aklı olaydı bu kafanın içinde, sen zor bulurdun bu kız gibi şarabı.

Meyhanede esrar içen Evliya, Bekri için endişelenirken Bekri de meyhaneye gelmiştir. Meyhanedeki eğlencede erkek dansöz yani zenne dans etmeye başlar. Hasan bu kıvrak hareketlerden etkilenmiş, adama istekli bakışlar atmaktadır. Cinsel çağrışımlar içeren bu bakışlar bu kadarla sınırlı kalır. Dışarı çıktıklarında dallarda asılı insanları görünce Murad'ın düzeni sağlamak için yaptıklarını eleştirmeye başlarlar. Murad onları gizlice dinlemektedir.

-Sen yarın gör bizim milletin halini, hepsi Murad'a kul köle olur,

-E ümmet zihniyeti, olur mu böyle şey, haklıyı haksızdan ayırmak yerine topunu gebert. Aman adam sende gebertirse gebertsin toprak olup gideceğiz nasıl olsa,

-Tabi ya üç günlük dünyada kam⁵⁶ olarak yaşamak varken bir de ölüm korkusu mu yaşayacağım?

-Niye güzel olan her şeyi yasaklarlar? Kahve yasak, içki yasak, gülmek yasak, sevişmek yasak, ben bu keyif aldığım şeyleri yapmazsam şu sallananlardan ne farkım kalır?

Önce öfkelenen ama adamları seven Sultan onlarla gitmeye karar verir. Eyüp Sultan mezarlıklarında gece yarısı hem içip hem yürürken asılmış insanlardan birini kollarındaki damarları incelemek maksadıyla yanlarına alırlar. Murad'da yanlarında olduğu halde eve giderler. Hezârfen ve Lagari cesedi hamama götürüp sabaha kadar damarlarını incelemek

⁵⁶ Şaman inacında üstün nitelikli insan olmak

için kesip biçerler. Murad “ölü üzerinde bilimsel araştırma yapmak dinen caiz midir” diye şeyhülislama sorar;

-Haşa, dinimiz ölüleri Allah’ın takdirine terk etmemizi buyuruyor, zaman zaman hekimlerimizin ölümler üzerinde keyfi bir emelleri olsa da bu emel şeytani bir emeldir.

-Peki, bu işle iştigal edenleri ne yapmak lazımdır?

-Katli vaciptir.

Evliya, Lagari ile Hezârfen’in yanına gelerek yazının dilini çözemediğini anlatırken,

-Bir kötü haber daha, Antonio söyledi. Galileo sözünden dönmüş,

-Yapma yav,

-Ya, ne olacak sandın, herife kaç zamandır engizisyon işkence ediyor, üstelik sözünden dönmezse kellesini keseceklermiş,

-Keserlermiş, kessinler Usta, sen bilim adamısın nasıl olurda...

-Kessinler ha kellen mevzubahis olunca görürüm ben seni.

-Olur mu Hasan ne mevzu bahis olursa olsun bilim adamı bildiğinden dönmez.

Dönemin Avrupa’sının bilime ve bilim adamına yaklaşımını anlatan bu diyalog bilimsel gerçeklerin her koşulda savunulması gerektiğini vurgular. Aydınlanmış bir akılla yorum yapan Türk bilim adamlarının hala engizisyon karanlığında ve skolastik düşünce çıkmazında olan Avrupa’dan daha entelektüel bir bakışa sahip olduğunu da gösterir. Burada oluşturulan Türk kimliği daha ilerici, bilimsel ve özgür düşünceye açıktır. Avrupa ise bu vasıfların çok gerisinde hatta tam karşısındadır. Oysa Oryantalist bakış açısının İslam’a yönelik eleştirel yaklaşımlarından biri de bilimsel bilgi yerine teolojik bilgiyi yeğlemesi, pozitif bilimin imanla yarışmasına göz yummasıdır. Hezârfen Ahmet Çelebi ve Lagari’nin Şeyhülislam ile giriştikleri bilimle ilgili tartışma bu minvalde okunabilir. İslami bilimin dünyaya değil ahirete hizmet ettiğini savunan Batı bu yüzden ilimde ilerlemenin zorluğuna değinerek Doğu’nun özellikle İslamiyet’le beraber bir karanlığa ve gerilemeye sahne olduğunu belirtir. Tam bu konuşmalar sırasında yeniçeriler hamamı basar ve Hezârfen ile Lagari Hasan’ı yakalayıp şeyhülislamın huzuruna çıkarırlar.

-Bundan böyle insan bedeni üzerinde çalışmalar yapmayacağınıza ve uçmak fikrinden vazgeçeceğinize söz verirsiniz padişahım hayatınızı bağışlayacaktır. Aksi halde kelle kaybedersiniz. İmdi cevap verin.

İkisi de düşünmeden kılıcın önüne yatarlar. Arap cellatların kılıçları boğazlarının üstünde tam boyunları vurulurken padişah vazgeçer. Muhakeme edilmek üzere zindana atılırlar.

Sultan İki kadınla beraber uyuduğu yataktan kâbus görerek kalkar. Türk töresine ve İslam kurallarına uymayan bu sapkın birliktelik yine harem hayalinin vücut bulmasıdır. Her türlü ilişki çeşidinin serbest ve normal olduğu bir haremde haramda yoktur, günahı. Mahkeme salonunda şeyhülislam;

-Allah size kanat vermediği halde kanat takıp uçmayı düşünmek Allah'a karşı gelmektir.

-Allah ayaklarımıza tekerlekte vermedi, kanatta vermedi ama akıl verdi düşünelim diye,

-Sus edepsiz, sen bana akılsız mı demek istersin, deyyus!

-Estağfurullah ben Allah'ın bize verdiği akıllı kullanamayanlar için dedim. Akılla, fenle sırlar sır olmaktan çıkar, bilgi çoğaldıkça beşeriyete tekabül eder ve böylece acılarımızı azaltabiliriz. Kamu hayatının en önemli parçası ferttir. Peygamber Efendimiz de (SAV) bir fert değil miydi?

-Destur çek zındık! Peygamber Efendimizin (SAV) adını anmak sana mı kaldı?

Hezâr fen'in açıklamaları devam ettikçe toplantıyı gizli bir yerden izleyen Sultan sinirlenir.

-Ne demek o? O vakit bizler niye varız? Kanunlar niye var?

-Şunun için, kuvvetlinin haklı olduğunu yazılı ispata geçirmek için. Kanunun karşısında iki kişi düşünün, kim haklıdır? Gerçekten haklı olan mı? Haşa, hiç şüphesiz kuvvetli olan haklıdır. Niçin? Çünkü zayıf olanın yasayı işletmeye gücü yetmez. Kuvvetli olan yasayı değiştirir çünkü.

Lagari de uçmak için çalışmak gerektiğini, bunu Viyana ve İstanbul surlarını aşmak için kullanmanın ne kadar etkili olacağı üzerine yaptığı konuşmadan sonra Murad tahtına

oturur, Hezârfen ve Hasan onu tanır. Saray bahçesinde büyük bir eğlence kurulmuştur. Murad iki arkadaşı ağırlar. Zennenin ellerinin gölgesi Hezârfen'in beyaz gömleğinin üzerindedir. Onun sırtı bu eğlenceye dönüktür. Bütün dikkatiyle padişahı dinler ve ondan elindeki kâğıtları okuyabilecek köleyi bulmak için yardım ister. Köle zindanda çok hasta bir şekilde bulunur. Hezârfen Ahmed Çelebi köleyi alıp evine getirir ama bu durum ahalinin özellikle cami imamının hoşuna gitmez. Hezârfen 1,5 aydır tedavi ettiği köleyi Antonio ile konuşması için getirir ama kız dilsiz olduğunu ve bir Türkün kölesi olarak yaşamaktansa ölmeyi tercih edeceğini bir kâğıda yazar. Hezârfen eğer kâğıtta yazanları okursa istediği yere gidebileceği söyler. Bu yazıların Vincili Leonardo'ya ait olduğunu ama şifreli yazdığı için kimsenin çözemediğini anlatır. Sultanı veba ile korkutan şeyhülislam Hezârfen'e karşı onu kışkırtır.

Şehirde yapılan şenliklerde güreşçiler, ip cambazları, Karagöz ile Hacivat gibi Türk seyirlik oyun ve eğlenceleri görülür. Lagari burada havai fişekleri görür ve bunlarla uçabilmek için çalışmalara başlar. Lagari bir maymunla yaptığı uçuş denemesinden başarı elde eder. Lagari barutlarla doldurduğu kapsülle uçar ama barutu bitince denize düşer. Bu duruma Sultanda sevinir çünkü halk bu adama karşı hayranlık duymaktadır.

Franceska dökülen fincanları toplarken tepsinin yansımasından Leonardo'nun yazısını okur. Sırrı çözülen yazıda “kuşlar matematik kanunlarına göre çalışan ağlara benzer. İnsanlarsa onların bütün hareketlerini tekrarlayabilecek kabiliyetedir” yazmaktadır. Bu bilgi ile Hezârfen Ahmed Çelebi kanatları yapmaya başlar. Hezârfen artık uçmaya hazırdır ama şeyhülislam Sultanı bu konuda kışkırtır. “*Eğer uçarsa halk ona ne gözle bakar, size ne olur? Eğer uçarsa halk tarafından Allah yerine konulabilir*” diyerek Sultanın aklını bulandırır.

Hezârfen seccadesini sererek namaz kılmaya hazırlanır. Aynayı ters çevirir. Namazdan sonra tespihini eline alıp odada bir sûfi gibi dönmeye başlar. “Batı dünyasında tasavvufa bakışın daha çok oryantalist yaklaşımlar tarafından temsil edildiği kanaati hâkim gözükmemektedir. İslâm dünyasının, Batıdaki daha çok bu bakışla karşı karşıya gelmesi sebebiyle böyle bir kanaatin yaygın olması son derece tabiidir” (Erginli, 2018: 2). Genel ritüelde böyle bir davranış beklenmez. Ancak sufiliğin temelinde aşk ile kendinden geçmek vardır. Hezârfen'de önce Allah'a ibadet edip sonra ertesi gün başarmayı umduğu uçuşu düşünerek madde âleminden mana âlemine geçer. Ancak bu

cezbe hali kışkırtılmış ahalinin Hezârfen'in evini taşıyarak onu ve Franceska'yı linç etmeye çalışmasıyla son bulur. Hezârfen onların ellerinden kurtulur ve Galata Kulesinden kendini boğaza bırakır. Umduğu gibi bir uçuş olmuş ve uçuşun başarısı Sultan'ı da mutlu etmiştir. Evliya;

-Helal olsun sana Hezârfen, sen sadece uçan ilk insan olmakla kalmadın, aynı zamanda bir kıtadan öbürüne uçan ilk insan olma unvanını da başardın, helal olsun sana, der. Hezârfen'in üstlerinden geçtiğini görenlerin kimi korkarak denize düşer, kimi kaçar kimi secdeye kapanır. Hezârfen ailesi ve arkadaşlarıyla padişahın huzuruna çıkartılır. Padişah onlara bir kese altın verir ve;

-Sizin gibi adamlar pek korkulacak adamlardır. Çünkü her ne murat ederseniz elinizden gelir. Dolayısıyla bekanız caiz değildir.

Bundan sonra herkesi birbirinden ayırır. Hezârfen Cezayir'e sürülür ve bir daha kendisinden haber alınamaz. Şeyhülislam gibi din kisvesi altında yalan hüküm verenler;

-Onlar hep vardı, hala var ve ne yazık ki hep var olacaklar ancak insanlık onları hiçbir zaman anmadı, anmıyor ve anmayacak.

Bu sözlerle biten film Türklüğü kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz anlamlar doğrultusunda temsile taşımıştır. Bilimsel gerçeklere canı pahasına bağlı Hezârfen'in yanı sıra iktidar için kendi evlatlarını bile harcamaktan çekinmeyen bir Valide Sultan vardır. Ayrıca kendi kullandığı halde alkol ve tütünü yasaklayan, bu yasaklara uymayanları şehrin meydanlarında toplu halde asan bir Osmanlı padişahı da bu olumsuz kimliğin temsilidir. Üstelik oğlancılıkta dahil her türlü ahlaksız ilişkiyi yaşamakta bir sorun görmeyen bu İslam halifesi oryantalistlerin içkiyi yasaklayıp afyonu serbest bıraktığına inandıkları İslam dinini görüş biçimleridir.

Allah ve peygamber adını kullanarak her türlü işini yapan idareciler, iktidar için saraydaki odasına yabancı erkekleri almaktan çekinmeyen Valide sultanlara kadar ahlaksız bir hanedan temsili de direk olarak Türklüğün aslında Batıda nasıl görüldüğünün göstergesidir. Bunun yanı sıra mazlumun yanında olmakta bir Türklük temsilidir. Franceska zindanda hasta yatarken Hezârfen onu bırakmamış üstelik bir Türkün kölesi olmaktansa ölürüm diyen bu kıza sahip çıkmıştır.

Hamam filmi mekânsal, simgesel ve temsil nesneleri olarak yoğunluklu bir filmidir. Francesco ve Marta Türkiye'ye gitmek konusunda kavga ederler. Francesco oraya karısının gitmesini ister. Marta ise;

-Bilmediğim bir ülkede iş yapmaya yolluyorsun ayrıca oraya erkek gitmeli çünkü erkekleri daha çok sayarlar, diyerek Türkiye hakkındaki önyargısını dile getirir. Türkler kadına değer vermeyen, erkekleri sayan bir toplumdur. Orada, hele yabancı bir kadının ne kadar eğitilmiş ve donanımlı olursa olsun iş yapması kolay değildir. Madam da mektubunda saygıdeğer aile babaları diye tanımladığı bu ataerkil yapının hamamın buğulu atmosferinde beklenmeyen dejenerelere uğradığına vurgu yapar.

Avukat Zozo ile Francesco bir pavyonda buluşurlar. Darbuka nameleri ile loş ortamda dans eden iki dansöz seyreden Zozo Francesco'ya miras kalan mülkü almak isteyen biri olduğundan bahseder. Onunla ertesi gün buluşacaklardır. Francesco kendisine kalan hamamı satmaktan vazgeçer. Zozo ile hamama bakmaya giderler. Osman evdeki geçidi kullanarak onu hamama geçirir. Perran akşam yemeğe gelmesi için çok ısrar eder. Francesco akşam yemeği için elinde 2 şişe şarapla gelir. Perran ve ailesi bunu çok doğal karşılar. Yemek sofrası tam bir Türk misafirperverliği örneğidir. Türk kültürünü yansıtır şekilde her şey vardır. Sofra tam ekranda bir tablo gibi görünmektedir. Oldukça samimi bir ortamda geçen yemeğin ardından Francesco'ya evi gezdirirler.

Francesco'nun karısı Marta Paulo ile evlenme kararı almıştır. Boşanma evrakını imzalatmak için Türkiye'ye gelir. Francesco onu yeni satın aldığı klasik, eski bir otomobille havaalanından alır. Ancak karşılaştıkları ilk andan itibaren Marta Francesco'nun değiştiğini anlar. Otele gitmek istese de aile buna asla izin vermez. Ertesi gün Marta İstanbul'u gezer ancak bu gezi İstanbul'a dair bir şey içermez, AVM ve eski birkaç sokak görüntüsü ile geçiştirilir. Marta Francesco ile Füsün arasında bir şey olduğundan şüphelenmektedir. Gece Francesco'yu yanında göremeyince onu aramaya başlar. Evle hamam arasındaki kapıdan geçer, ışığa doğru yürür hamamın buğulu ortamı içinde sıcak su ile dolmakta olan kurnanın yanında Mehmet ve Francesco'nun şehvetle öpüştüğünü görür. Bunu kimseye söylemese de Füsün'un evlenme kararını kutlamak için çıktıkları yemekte büyük bir kavga çıkartır.

Boşanma kâğıtlarını alan Marta İtalya'ya dönmeden Oscar'a uğrar. Verdiği karardan emin değildir çünkü Francesco çok değişmiştir. Bu değişim Marta'yı da

etkilemiştir. Ancak bu sırada Francesco evin önünde bıçaklanır, haberi alan Marta hastaneye gelir. Hastane çok kalabalıktır bütün mahalle oradadır. Marta bu durumu garipser. Francesco ölmüştür ve İstanbul Marta'yı da içine almıştır. Artık hamam onundur ve oda İstanbul'da kalmaya karar verir. Filmin sonunda Madamdan kalan sigara ağızlığı ile hamamın kubbesinde sigara içerek İstanbul'a bakar.

Hamam filmi oryantalist temsillerin birçoğunu barındırır. Kurulan Türklük temsili ise oldukça olumludur. Türkler samimi, sıcak, aile değerlerine önem veren, mahalle kültürünün kaybolmadığı, birbirine destek olan insanlardır. Ancak hamam başka bir dünyadır. Madam'ında dediği gibi sıcak su ve buhar bazı gelenekleri yumuşatır. Normal hayatında yeri olmayan eşcinsellik bu mekânda kişinin arzularını tetikler. Hamamın buğulu ve net görüşe imkân vermeyen yapısı yakışsız yaşamların, erotizmin, fantezinin, gizli tutulan, bastırılan bu tür cinsel duyguların açığa çıkmasına sebep olur. "Hamamın kendisi bir sefa ve sükûnet yuvası olarak resmedilmiştir ve açıkça Avrupa'nın "öteki"sini sembolize eder (Laustsen & Diken, 2016: 44)".

Harem Suare filmi adı ile müsemma bir şekilde oryantalist anlatımlarla dolu bir filmidir. 2. Abdülhamid dönemini resmetmektedir. 2. Abdülhamid 33 yıllık iktidarlığında özellikle istibdat dönemi ile yarattığı baskı ve sansürle anılır. Düşkün olduğu operayı dinleyebilmek için Yıldız Sarayında özel bir tiyatro yaptırmıştır. İtalyan sanatçılardan oluşan bir sanatçı ordusunu sarayda tutmuştur. Batının gözünde opera dinleyen, piyano çalan entelektüel bakış açısı olan bir Sultan iken Doğu için bir İslam halifesidir. Bu anlamda farklı bir Türk kimliği okumasına imkân verir. Kendisi de bu durumun çelişkisi ile alafranga zevklerini daha çok sarayda yaşamayı tercih edip bunları çok fazla halkın göreceği bir mecraya taşımamıştır.

Padişah 2. Meşrutiyeti ilan etmeye zorlanmaktadır. Sıkıntılı bir durumdadır. Uzun zamandır değiştirmeye çalıştığı bu durum artık kontrolden çıkmıştır. Gülfidan harem kalfasıdır. Diğer kadınların aksine kısa boylu ve şişmandır. O gece başköşe ve hikâye anlatıcılığı ona kalmıştır. İçeriden padişahın alafranga ritimlerle çaldığı piyanonun sesi gelir. Gülfidan hem o gecenin hikâyesini hem de filmin hikâyesini anlatmaya başlar. Başka bir zamanda yolları aynı tren istasyonunda kesişen iki kadının hikâyesi de bu hikâyelerin içindedir. *Bin bir Gece Masalları* gibi biri bitmeden diğeri başlar. Gülfidan hareme yeni gelen bir kız ile artık çok yaşlı olduğu için başka bir saraya gönderilen

cariyenin öyküsünü anlatmaya başlar. Bu sırada yıllar sonraki bir zamanda İtalya’da bir tren garındaki kafede üzgün bir kadın tren saatini beklemektedir. İçeriye yanında köpeği olan yaşlı bir kadın girer. Yaşına rağmen son derece güzel görünen kadın belli ki bu kafenin daimi müşterisidir ve hep aynı yere oturur. Gülfidan’ın hikâyesinde anlatılan cariyelerin arasında şu diyalog geçer;

-Size verilecek nasihatim yok, ama şunu daima hatırlayın burada, içerde⁵⁷ önemli olan üç şey vardır, aşk, iktidar ve korku. Genç cariyeye korkarak;

-Zat’ı şahanelerine hissedilen aşk mı?

-Hayır, diye işaret etmiş hanımefendi başıyla, ona hissedilen adeta ibadettir, tıpkı dünyada ve ahirette Allah’a ibadet gibi. Ama sizin aşktan kastiniz kalbi kavuran, geceleri uyutmayan o alevse, hayır zat’ı şahaneleri o şekilde sevilemez.

Avrupalı düşünürlerin tanımlamalarında padişahın bir tür ilah gibi görülüp ona itaatin Allah’a itaat gibi değerlendirildiği ifade edilmiştir. Bu yüzden padişaha sunulmak, onun kişisel zevkleri için bir nesne olmak ahlaksızlık değil bir tür değer kazanmaktır. Batı normlarında ismine fahişe denilen tek gecelik kadınların harem içinde aynı eylemi yapmaları onları lekelemez, ahlaksız ya da düşmüş yapmaz. Çünkü Doğuda kadın ikinci sınıf görülmüş varlığı erkeğin ona bakışı ile anlamlı hale gelmiştir. Oryantalist Avrupalı erkek bakışı da Doğulu erkeği bu anlamda kıskanmış harem adı altında elinde bulundurduğu, yasal ve günah sayılmayan bu kurumun çekiciliğine kapılmıştır.

Haremde çıkan yangında sultanın marangozhanesi kullanılamaz hale gelir. Bu yangını eski bir cariyeye kıskançlık yüzünden çıkartmıştır. Cariye Sultanın huzuruna çıkartılır. Sultan ihtişamlı tahtında, son derece pahalı kıyafetler içinde, ipek halılar serili bir odada oturur. Kız gözden düşmüş bir cariyedir ve artık Sultana sunulmak ümidini kaybettiğinden bu işi ondan intikam almak için yapmıştır ve ceza olarak saraydan uzaklaştırılır. Ancak bu olayda cezayı sadece bu cariyeye almaz, bütün harem birçok şeyden men edilir.

-Düşmanlarımız tahmin ettiğimizden çok daha fazla ve yakın, kimseye itimat kalmadı, diyen Sultan saraydan çıkmayı, boğazda sandal sefalarını, fayton gezintilerini,

⁵⁷ İçerde vurgusu haremi kastetse de içerde olmak bir tutukluluk, bir hapislik halidir. İçeride olanın dışarı çıkma şansı yoktur. İçeri kapalıdır ve bu gönüllü gibi görünen, sunulan nimetlerle katlanılması kolaylaştırılan, kabul edilmesi beklenen tutukluluk ölünceye kadar devam eder.

bahçeye çıkıp dolaşmayı yasaklar. Bir oda dolusu kadın, başları önde tek bir adamın karşısında, onun emrinde her şeye boyun eğmektedirler. Sarayın ve haremın gerçeğı de kurgulanmış anlatımı da bundan ibarettir.

Haremdeki genç cariyeler gözdelelerin muhteşem mücevherlerinden, Fransız tarzilerin diktiğı kıyafetlerden konuşurlar. Kimisi birbirine aşk dolu öpücükler ve bakışlar atar. Bu haremın haramla özdeşleştiğı fikrine göndermedir. Farklı etnik kökenlerden, uluslardan, dinlerden getirilerek sarayda bir arada yaşamak zorunda kalan bu kızların bir kısmı dostluğun yanında aşkı ve cinselliğı de birbirlerinde bulmaktadır. Saray bahçesine bile çıkamayan kızların bu kadar kapalı bir ortamda böyle eğilimler göstermesi oldukça doğaldır. Bu sırada kızlardan biri Safiye'ye laf atar;

-Dikkat çekmek için çok tehlikeli bir yol seçtin,

Cevabı Safiye'nin arkadaşı verir, *"onun ne yaparsa yapsın padişahın dikkatini çekemeyeceğini"* söyler,

-Ben senin gibi Macar sirkinden gelmedim ailem beni onun için yetiştirdi.

-Seni çağırmak için ne bekliyor o zaman? Marangozhanesi yandı sana da vakit ayırabilir, yoksa ondanda fazla yaşlanmanı mı bekliyor, diye kavga ederler. Safiye Sultana sunulacağını düşünürken girdiğı odada onu bir ziyafet sofrası eliğinde Nadir Ağa karşılar. Safiye adap ve usul konusunda bir sınava tabi tutulmaktadır. Nadir, Safiye ve Gülfidan sohbet sırasında Fransızca konuşurlar. Safiye Sultanın cezalandırdığı cariyeye yardım etmesi konusunda;

-Oda bizdendi, der. Nadir Ağa ise;

-Padişah efendimiz hepimizi sever, sevgisi tüm hizmetkârlarına bölünür, Ayşe büyük bir hata yaptı, ona âşık oldu, onun bir tek kendine ait olduğunu sandı, artık çağrılmayınca da padişahımızın en sevdiği şeyi ateşe verip, intikam aldı.

-Sürgüne mi gönderildi?

-Padişahımız çok cömerttir, ilerde onu biriyle evlendirir,

-Esas ceza bu, onu bir daha görmeyi hayal dahi edemeyecek,

Nadir ile Safiye çatı katında konuşurken Nadir padişahın Safiye'yi sorduğunu söyler ve *-Burada menfaatsiz dostluk olmaz,* der. Safiye;

-Yanında kendim olacağım, farklı bir ilişkimin olacağı birini arıyorum, deyince Nadir buna talip olur. Safiye nihayet maksadına ermiş Sultana sunulmak üzere hazırlanmıştır. Başında tacı, muhteşem mücevherleri, gösterişli kıyafetleri içinde bir peri kızı gibidir. Safiye Sultanı beklerken haremde kadınlar saz çalıp oynayarak eğlenmektedirler. Eski gözdeler, cariyeler hepsi oradadır. Kadınların kimi nargile içerler. Buradaki kadın kadına eğlence sanki Safiye'nin kına gecesidir. Sultanın yeni gözdesi olan Safiye yeni dairesine taşındığında elleri artık kınalıdır.

Sümbül ağa gece izinsiz bir şekilde dışarı çıkmıştır. Nadir onu nerede bulacağını bilir. Yeniçerilerin yağlı güreşle kendi aralarında talim yaptıkları yere gider. Burada güçlü adamlar güreşmektedir. Nadir'in saraydan geldiğini bilirler ve biraz çekinerek selam verirler. Nadir Sümbül'ün Halid'e olan aşkı sebebiyle orada olduğunu bilir.

Hamamda Kara Nergis Safiye'ye masaj yapar. Safiye'de ona masaj yapar. Bu beklenmedik davranış siyahla beyazın, Doğu ile Batının, Efendi ile kölenin birbiriyle yer değiştirmesi, bütünleşmesi ve de zıtlığını gösterir. Aynı durum Nadir ile Safiye'nin seviştiği sahnede de verilir. Nadir'in siyah teni ile Safiye'nin beyazlığı her şeye rağmen aşkın, sevginin ve dostluğun renklerden, ırklardan ya da sosyal sınıflardan üstün olduğunu gösterir.

2.Meşrutiyetin imzalanmasından 8 ay sonra padişah Selanik'e sürgün edilir. Nadir'de onunla gider. Onlardan sonra saray basılır, bütün değerli eşyalara, mücevherlere el konulur. Kadınlar derdest edilir. Sarayı basan zabitler haremi kapatır ama kadınlara zulmetmeye devam ederler. Saray tarumar olmuş, neredeyse taş üstünde taş kalmamıştır. Sahipsiz kalan ve saraydan başka bir hayatları olmayan bu kadınlar ne yapacaklarını bilmez bir halde beklerler. Yeni yönetim ailesi olan kadınları ailelerine verilmek üzere soğuk, üstü açık bir binada toplar. Yağan karın altında eski güzel günlerinden eser kalmamış bu kadınlar çaresizdirler. Ailesi olanlar gider, kimisi sadece sıcak bir yer için kötü insanların ellerine düşer.

Nadir dönmüştür ve Safiye bir kontesin yanına yerleşir. Arada Nadir'le buluşurlar. Ancak İstanbul'un kaderi yapılan büyük bir katliamla değişmiş, bu katliamın manevi etkisi şehri kuşatmıştır. 1910 yılında yaşanan ve 80.000 köpeğin katledilmesi olarak kayıtlara geçen Hayırsız Ada Sürgünü film içinde Nadir ile Safiye'nin birbirlerini gördükleri son gecede vurgulanır. Nadir ile Safiye'nin yolu o gün ayrılır. Safiye

Gülfidan’la beraber Avrupa’ya gider. Safiye bir zamanlar gerçekten yaşadığı Sultanın gözdesi olmayı artık 2. sınıf kabarelerde rol icabı yaşamaktadır. Safiye’nin takdimi;

-Kendisi de Tanrı kadar güçlü bir erkeğin kölesiydi, şarkın incisi Sultanın son gözdesi, muhteşem Safiye, diye yapılır. Bütün sahne bir Doğu rüyası gibidir. Darbukanın kıvrak ritimleri arasında zenci köleler, dansöz kızlar, ortada güzeller güzeli cariyeye ve ona sahip olan “Tanrı kadar güçlü” bir sultan vurgusu.

Safiye boynunda ölüm haberi ile kendisine gönderilen Nadir’in muskasını taşır. Artık Anita ile vedalaşır. Film Gülfidan’ın *Bin Bir Gece Masallarının* bildik cümlelerini söylemesi ile biter.

-Allah gökten 3 elma yollamış biri anlatana, biri dinleyene diğeri ise anlatılan hikâyenin kahramanlarına...

Ancak bu elmalar hiç yenilmeden masada öylece kalmıştır sanki bu hikâye hiç yaşanmamış, hiç anlatılmamış ve hiç dinlenmemiş gibi...

Harem Suare Fonun ve AB’nin yıllardan beri kalıplaşmış Türk ve Müslüman kimliğini kurgulayış biçiminin en temel örneğidir. Dönemi itibari ile yaşayan bir kurum olan harem genelinde erkek egemen topluma, köleliğe, cariyeliğe, harem ve hamam kavramlarının şehvetle, hazla ve özgür cinsel yönelimlerle özdeşleşen yapısına bakarak Türk tarzı yaşamın pratiklerini belirleyen, bunları genele yayan bir filmidir.

Osmanlı sultanı kendi arzuları doğrultusunda haremni kullanan, despot ve duygusuz bir adamdır. Kadınlar kapatılmış, dünyadan soyutlanmış birer nesnedir. Erkeklikleri yok edilmiş harem ağaları başka erkeleri tatmin eden zavallılardır. Bu filmde Türk ve Müslüman kimliğinin olumlu tezahürü anlamında bir kavrama rastlamak oldukça zordur.

Mutluluk filmi Türklük kavramını kendi içinde, etnik ve yöresel farklılıklarını merkeze alarak aktaran bir filmidir. Türkiye’nin Doğusu ile Batısının, köyle kentin, modernle törenin aynı zaman diliminde nasıl farklılaşabildiğini gösterir. Bambaşka iki dünyanın var olduğunu görebilen Yakup’un “*Hangi devirde yaşıyoruz, tavuk mu kesiyorsun? Sizin töreniz burada geçmez,*” sözleriyle boyun eğilen töre ile başkaldırılan törenin iki kardeşin gözündeki anlamı vurgulanır.

Yaşlı çoban Meryem'i abasının içine koyup omzuna vurarak yanına alır. Güneydoğuda bir köydür burası. Çoban yolda kızın yüzüne bakmaya çalışanlara engel olur, dar sokaklardan, kahvehanelerin önünden geçerken herkes omzundaki kızın kimliğini merak etmektedir. Kızı evine getirip bırakır. Ahırda tutulan Meryem yaşadığı olayın ağırlığı yüzünden normal tepsiler veremez. Ali Rıza Tahsin'i yanına çağırır. Bir un fabrikası olan Ali Rıza sözü geçen, itibarlı biridir. Konuya dini literatürle başlar. Hangi feodal yapı olursa olsun din bu yapılarda en büyük dayanaktır.

-Rabbülâlemin kimseyi namusuyla imtihan etmesin, Meryem benimde kızım sayılır,

-Abi müsaade edersen bide ben konuşayım,

-Ne konuşacaksın? Merhamet edersin sonunda, ta oralarda ne işin var? Madem orospuluk ettin, tövbe tövbe,

-Allah korusun,

-Keşke ölüp gitseydin,

-Belli ki bunu öldü diye öyle bırakmışlar,

-Tahsin bu işi temizlememiz lazım, köylü birbir konuşmaya başladı.

Bu konuşmanın ardından Ali Rıza nüfusa yazdırılmadığını öğrendiği Meryem'in ortadan kaldırılması gerektiğini ima eder. Meryem ahırda hala abanın içinde kozasındaki bir ipek böceği gibi durur. Birazdan sıcak suya atılıp öldürüleceğini de bilir. Döne elinde bir güğüm sıcak su ve bir iple içeri girer.

-Sen kirlendin Meryem, günahın büyük sende biliysen. Kararını verdiler artık Allah affetsin, töreyi biliysen. Aha su temiz temiz abdestini al bu işi kendin edersen belki cennete gidersen, diyerek urganı önüne atar. Meryem korku dolu gözlerle urgana bakar.

-Nasıl edeceğini biliysen değil? Diye sorar Döne, Meryem başını evet manasında sallar. Sabahın ilk ışıklarıyla Meryem kendi ölüm sehpasını hazırlamaya başlar. Tozlu tavan tahtalarının arasından geçirip boynuna göre hazırladığı ipin önündedir. Peş peşe kelime i şهادet getirerek ipi boynuna geçirir. Döne'nin camdan baktığını gören Meryem ipi boynundan çıkarıp, bu eylemden vazgeçer bu sırada gülümser.

Ali Rıza'nın fabrikadaki odası soğuk, mavi tonların hâkim olduğu, pencereden gelen ışığın dışarıyı görmeye mani olacak bir şekilde içeriyi ışık huzmesi havuzuna

çevirdiği bir mekândır. Burada Meryem'in cezası da cezanın kılıfı da hazırlanır. Jandarmanın etrafta dolaşıyor oluşu Meryem'in ortadan kaldırılmasını zorlaştırdığı için bulunan çözüm İstanbul'dur. Talibi çıkıp İstanbul'a gelin gittiği söylenen Meryem ailenin tek erkek evladı olan Cemal'e teslim edilip, cezası infaz edilecektir. Askerden dönen Cemal'e babası arasında;

-Zor muydu?

-Zordu, ama insan alışıyor.

-Kaç tane hayın vurdun?

-Vurduk işte,

-Aferin, aferin, diye gelişen diyalogda terör ve terörist kavramlarına karşın askerliğini komando olarak yapan Cemal övülürken görevi de anlatılır, silah ve para verilir. Meryem'i trende öldürmesi söylenir. Cemal karşı çıkacak olur ama babası "*hallet gel dedim*" deyince Cemal bir şey diyemez. Askerliğini yapmış yetişkin bir birey olan Cemal en yakın akrabasının kızını öldürmesi konusunda aldığı öldürme emrine bile karşı çıkamaz. Köyündeki rahatını bırakan Yakup İstanbul'da zor şartlarda yaşamaktadır ama burada olmaktan dolayı pişman değildir. Ama Yakup'un karısı "*İstanbul'u batsın*" diyerek bu zor şartlardan bıktığını belli eder. Yakup artık dar kalıplarla hayata bakmıyordur. Babasının her dediğini yapacak olan Cemal'e de "*Hangi devirde yaşıyoruz*" diye kızar.

-Köyde kimsenin yüzüne bakamıyoruz,

-Köyü batsın, diyen Yakup Meryem'i suçlamak yerine,

-Kim bilir kim yapmıştır da kız söyleyemiyordur. Beni ilgilendirmez, törenizde sizin olsun her şeyinizde sizin olsun,

-Ne yani godoş mu olalım, diyen Cemal törenin devamlılığını savunur.

Yakup her ne kadar Doğu'nun şartlarında, kültüründe doğup büyümüş olsa da İstanbul bir Batı şehridir ve onun hayata bakışını değiştirir. Kız çocuklarını bile okutmak için gayret eder. Gerici, baskıcı, kadına değer vermeyen Müslüman Türk erkeği tipinin bu söylemle yumuşaması, çağdaş değerlere evrilmesi, ataerkil baskının bir kez kırılması ile hayata bakış açısının değişmesi söz konusudur. Sabah ezanıyla Cemal Meryem'i

uyandırır ve yola düşerler. Herkes bu yolun sonunu bilir ama kimsenin elinden bir şey gelmez. Yakup'un karısı üzgün bir şekilde arkalarından bakar.

Cemal ve Meryem boğaz köprüsünün ayaklarındadırlar. Merdivenlerden yukarı çıktıkça gri, sisli ve boğucu bir manzara ile ürkütücü bir boşluk hissi ortaya çıkar. Bilinmezlik, arada kalmışlık ya da sona varmış olmak duygusu vardır. Meryem'de anlamıştır artık İstanbul'a neden geldiklerini. Suçlu görünen kadının ölmesi gerekmektedir ancak ona bu cezayı kesenler kendi celladının da kendisi olmasını beklerler. Meryem bir kez daha kendini öldürmek için zorlanmaktadır. *“Kelime i şehadet getir”* der Cemal.

-Getirdim Cemal abi, burası nedir? Diye Meryem sorduğunda, kameranın çekim açısından Meryem iyice küçülür. Sanki koca dünya Meryem'in omuzlarına çökmüş, onu ezip yok etmiştir.

-Kabristan Meryem, senin kabristanın olacaktır. Günaha belendin Meryem, namusumuzu kirlettin, şimdi at kendini aşağıya, kanın elime bulaşmasın.

Meryem'in hiçbir şansı yoktur, ya atlayıp kendi namusunu kendi temizleyecektir ya da kendisine silah çeken Cemal'in onu öldürmesini bekleyecektir.

-Babamın haberi vardır? Söyle babama Cemal abi hakkını helal etsin, ben hiç günah yapmadım, günah yapmadım, onu utandıracak hiçbir şey yapmadım. Ona de ki Meryem anasının yanına gitti, beni merak etmesin.

Cemal kendini ölüme bırakmaya hazırlanan Meryem'in canını bağışlar. Artık ikisi de hayatın kıyısındadır. Şimdi sadece Meryem değil Cemal'de törenin çemberini kırmıştır. Az evvel ölümün kenarında oldukları merdivenin şimdi en üstündedirler. Birçok yolu birbirine bağlayan köprülerin, akan trafiğin ve yeni bir hayatın kıyısına çıkmışlardır. Aşağıdaki gibi dünya yine gridir ama en azından burada ölüm değil hayat vardır. Bu sırada Cemal çalan telefonunu açmadan köprüden aşağıya atar. Artık eskiyle ya da ailesi ile ilgili hiçbir bağı kalmamıştır.

Cemal ve Meryem bir balık çiftliğine yerleşirler. Burada insanlardan uzak gözden kaybolurlar. Cemal değişmeye başlamıştır. Duygusal anlamda Meryem'e hissettikleri onu korkutur. Hayatında hiç balık yememiş olan Meryem'e eliyle balık ayıklayıp verir. Koydan ayrılmak zorunda kalan Cemal ile Meryem İrfan'ın teknesinde kalmaya ve

çalışmaya başlar. Bu ikamet hepsi için dönüştürücü olacaktır. Entelektüel, eğitilmiş ve iyi bir kariyeri olan İrfan bunları geride bırakarak hep hayalini kurduğu tekneyle denize açılır, artık özgürdür.

Ali Rıza, Batının Müslüman Türk kimliği adı altında kurguladığı kadına değer vermeyen, cinsel arzularını hayatının merkezine koyan, feodal, baskıcı, yobaz erkek kimliğinin temsilidir. Cemal'i arayan babası Yakup'un yanına gider. Yakup her ne kadar babasını, ailesini geride bırakıp başka bir hayat seçmişse olsa babasını görünce saygısı gereği ağzındaki sigarasını atar. Bu durum saygı ve saygısızlık anlamında değerlendirilen sigaranın büyüklerin yanında içilmemesi anlamında bir kültürel koddur. Yakup babasına kafa tutar;

-Burası İstanbul baba, burada töre möre işlemez, der

Akşam tekne de İrfan Cemal'e şarap ikram edince Cemal şarap içmediğini söyler. İrfan bira ikram eder Cemal onu içer. Şarap İslam dininde Cennet içkisi olarak betimlenir. O yüzden içkinin her türünün yasak olmasına rağmen özellikle halk arasında “*şarabın tövbesi yok*” diye bir kabul vardır. İrfan Meryem'in çok becerikli ve akıllı olduğunu söylemesi üzerine Cemal;

-Cahildir o, bir hata yaparsa kusura bakma, der. Kadının akıllı evvel ve beceriksiz olmasının yanı sıra bir de cahil olması gayet doğaldır. Cemal askerliğini anlatır, dağdaki zorlukları;

-15 gün sonra döndüğünde karakolu bombaladıklarını görürsün, bir daha gerisin geri. 15 gün yakalayana kadar,

-Yakalayabiliyor muydun peki?

-Allah'ın emri, vatani haine mi bırakacağız. İstanbul, Ankara bilmez bizim ne gördüğümüzü, ne çektiğimizi bilmez, bilmesin... Vatan sağ olsun. Türkiye ayakta duruyorsa Mehmetçik var diye duruyor.

-Birazda duayla tabi,

-Oda var. Bu konuşma Türklük kavramının iki temel dayanağına da gönderme yapar. Asker millet olarak ülkenin ayakta kalmasının temel nedeni Mehmetçik yani ordudur. Bunun yanı sıra dua yani İslamiyet'te bir başka temeli oluşturur. Üstelik dini vurguyu kendisinden böyle bir hassasiyet beklenmeyen İrfan yapar. Tekneye yanaşan

manav teknesi Cemal'i çok kızdırır. Kendisine bile itiraf etmese de Meryem'e âşık olmuştur. İrfan;

- *Meryem bir de sevgilin olsa öldürürdün adamları,*

-*İrfan abi biz bilmeyiz öyle sevgili mevgili, onlar sizin memleketin icatları, biz de herkes yerini bilir. Karı karılığını bilecek adam adamlığını bilecek.*

-*İyide gözünün üstünde kaşın var diye kıymıyor musunuz kadınlara?*

-*Kim?*

-*Öyle olmuyor mu? Her gün gazetelerde okuyoruz,*

-*Sen o gazetelerde okuduğun her şeye de inanma öyle, bunlar derin meselelerdir. Meryem'de şudur budur, benim yanımdaki kadına kimse laf edemez.*

Cemal bunlar sizin memleketin icatları diyerek bu defa İrfan'ı ötekileştirir. Aynı topraklar üzerinde siz ve biz söylemini dile getirir. Her zaman Batının ötekileştirmesiyle karşı karşıya kalındığı için bu tarz bir söylem aslında yadırganır. Batının değersizleştirdiği, kıskanmadığı kadını Doğu korumak, sahiplenmek ihtiyacındadır.

Film Ali Rıza'nın adamlarının Meryem'i tekneden kaçırmaları ve Meryem'in onların ellerinden kurtulmaya çalışırken kendisine tecavüz edenin amcası olduğunu söylemesiyle yön değiştirir. Artık kaçan kovalayan av ve avcı dengesi değişmiştir. Köye giden Cemal un fabrikasında babasının ahlaksızlığını yüzüne haykırır ve onu öldürmek için silahını doğrultur. Ancak namus kirinin kanla temizlenmeyeceğini çoktan anlayan Cemal bir anda Meryem'i düşünür ve tetiğe basmaz. Töre, namus ve silah kavramları ile bütünleştirilen birçok Türklük kavramı bu anda yıkılır. Hayatın kendi intikamını alacağına güvenen Cemal oradan ayrılır. Ancak Meryem'in babası kendi namusunu temizlemek için Ali Rıza'yı öldürür. Beyaz unların üzerine kara bir leke gibi düşen Ali Rıza görünen ile görünmeyen siyahla beyazın, iyi ile kötünün temsili olarak hayata veda eder. Feodal bir ağa olan Ali Rıza kendi cinsel arzularını tatmin etmek noktasında kimseye ve hiçbir şeye önem vermez. Kendi yeğenine karşı gerçekleştirdiği bu ensest tecavüz vicdanen onu rahatsız etmez. Kendi düzeni için adam öldürmekten kendi çocuğunun hayatını karartmaya kadar her türlü ahlaksızlığı yapar.

Filmde olumlu ve olumsuz manada temsil edilen birçok Türklük imgesi vardır. Ancak değişen zamanın insanların hayatını hiçe sayan töreleri de dönüştürmüş olmasının

altının çizildiği bu film sadece fantastik kurgularla dizayn edilen bir Doğu olmadığını, yaşanan gerçeklerinde bu kurgularda yer bulduğunu gösterir.

Takva bir sorgulama filmidir. Batıya göre öteki olanın içindeki ötekiyi göstermeyi amaçlayan bir filmidir. Sadakatle bağlanılan bir inanç sistemi içinde bir süre sonra fideist bir kabul edişle aklı devre dışı bırakarak iman ve itaat ekseninde emredilenle sistemin içinde doğru kabul edilen arasında kalmanın yarattığı felç olma durumunun filmidir. Kurulan sinemasal evren gerçekçi yapısı ile karşıdan değil içerden okumaya imkân vermektedir. Muharrem'in maddi dünya ve kapitalizm ile kurmadığı ilişki takvasını parlatırken yavaş yavaş içine çekildiği gerçek dünya karşısında savunmasız kalması dini manada verdiği sınavı kaybetmesine sebep olmaya başlamıştır.

İslam dini elini ayağını dünyadan çekmek üzerine kurulu bir yapı değildir. Dünya ile ahireti dengeli bir şekilde Allah'ın verdiği ölçü dairesinde idame ettirmek temeline dayanır. Muharrem gibi maddi dünyaya kapalı yaşayan biri için üstelikte hayal bile edemeyeceği bir itibarla birleşen maddiyat bütün dengeyi bozabilir.

TDK tarafından *Takva*; “Allah korkusu ile onun yasakladığı şeylerden, günah ve haram olması ihtimali bulunan şüpheli durumlardan, gereksiz şeylerden korunma; züht” (TDK, 2023) olarak tanımlanmıştır. Bunun yanı sıra tarikat ise İslamiyet içinde tasavvufa dayanan ve kendi aralarında farklılaşan ritüellerle Allah'a ibadet etme yollarına denir. “Semantik anlamda “gidilecek yol, izlenecek usul, hal, gidiş, âdet, meslek ve merasim; doktriner anlamda ise insanı, kendisinin ve evrenin hakikatlerine, bu hakikatleri bir bütün olarak kendisinde barındıran Hz. Muhammed'e (SAV), hakikatlerin kaynağı ve yaratıcısı olan Allah'a götüren ruhani yol anlamında kullanılan tarikat kavramının (Ceyhan, 2018: 27)” tanımıdır. 1200'lü yıllarda sufilerin Horasan'dan Anadolu'ya gelmeleri ile açılan bu yol zaman içinde Osmanlıda kimi zaman saygıyla, kimi zaman baskıyla ya da tamamen kapatılmak suretiyle yol almıştır. “Cumhuriyet rejiminin yeni kurallarına ayak uydurmak durumunda kalan tarikatlar, Batılılaşma ve modernleşmeyle temas etmek zorundalığını kabul etmişler, yeni kimliklerle modern mekânlara taşınmışlar, tasavvufî formu, dili ve yöntemleri dönemin inanç dokularında ortaya çıkan rahatsızlıklarla senkronize ederek kendilerine özgü sûfî tonlamalara sahip cemaatlere evrilmişlerdir” (Şentürk, 2011: 170).

Tarikatlar her dönem varlıklarını devam ettirmiş değişen sosyo-ekonomik şartlar karşısında gerek idari gerekse mali yapılarında değişimler olmuştur. “Bu meyanda

kitlesel teveccühlerin odağı olan ve 1946'dan bu yana siyasi ve toplumsal alanda görünürlükleri artarak belirginleşen tarikatların, 1990'larla birlikte ekonomik sahada da boy göstermeleri ve 2000'li yıllara müteakip, eleştirilere konu olan kapital bir hareketliğe sahip olmaları" (Yıldırım O. , 2020: 25) dikkat çekici bir hal almıştır.

Takva filmi bir vakıf görüntüsü altında gerek maddi ve manevi gerekse siyasi parametrelerle kurduğu iktidarı devam ettirmek isteyen Ahmet İsmail Efendi Kültür Araştırma Vakfı'nın, özelinde dini kuruluşların materyalist bağlantılarını gündeme getirir. Film İsra Suresinin 81. Ayeti olan "De ki: *"Değişmeyen gerçek (hak) geldi, sahte ve tutarsız olan (batıl) yıkılıp gitti. Zaten sahte ve tutarsız olan er geç yıkılıp gitmek zorundadır!"* ayeti ile başlar⁵⁸.

Tarikat yapıları buzdağı gibidir. Görünür yüzlerinden öte bir de görünmeyen ama yapının en önemli bölümünü oluşturan yüzleri vardır. Şeyh Cemal yapının en başında bulunan maneviyatla maddiyatın görünür ve görünmez ilişkisini sağlayan kişidir. Onun altında bir veliaht görünümündeki Rauf ise yapının beyni ve kasasıdır. Ancak onun bu yönünün inanırlılığa zarar ermesi ihtimali daha saf ve harcanabilir olan Muharrem'i görünür kılar. Yapının diğerleri diye tabir edilen unsurları ise dergâh talebeleri, dergâha gelenler ve dergâha maddi-manevi çıkar sağlayarak kendileri de bu ilişkiden nemalananlardan oluşur.

Şeyh ile Rauf Muharrem hakkında konuşmaktadırlar. Cemaatin parasal işlerini verecekleri, güvenilir, takvalı birine ihtiyaç vardır. Şeyh bunun için Muharrem'in uygun olduğunu düşünse de Rauf öyle düşünmemektedir.

-Zikri hiç aksattığına şahit olmadım gönlü açık imanı tamdır lakin ilmi zayıftır, diye fikrini belirtse de Şeyh, Rauf'un yüzündeki hoşnutsuz ifade hiç değişmez.

-Onun gönül kapısı açık Rauf, dünya işlerini yapmak için zihin açıklığı değil kalp açıklığı gerek, zihin açıklığı ile yapılan işlere şeytanı bulaştırırsın....Şimdi ona sıradanlığının sıra dışı olduğunu öğretmek gerek.

⁵⁸ Bu ayetin meali ise; *"İnsanı şeytana uymaktan koruyan her şey hak, şeytana boyun eğme sayılabilecek her şey de batıldır. Kur'an hakkı getirmiştir, Allah'ın elçisi putperestlere karşı bütün anlamlarıyla hakkı gerçekleştirmenin ve bütün anlamlarıyla batılın kökünü kurutmanın mücadelesini vermiştir"*(İsra-81) şeklindedir.

Rauf Şeyhin eline uzanır öpmek için, o bunu geçirir. Muharrem dergâha girer. İçerde Kur'an okunmaktadır. Rauf Şeyhin yanında huşu içinde oturur. İnsanlar mekânı doldurmaya başlamıştır. İçeri bir buhurdanlıkla beraber bir tütsü gelir ve şeyhin ayaklarının dibine bırakılır. Şeyh Kur'an'a karşı beklenen saygılı oturuşu yapmaz. Makamında kaykılarak rahat bir şekilde oturup tespih çekmektedir. Oysa İslamiyet'te Kur'an Allah kelamı kabul edilir ve ona karşı edepli davranmak gerekir. Bu tarz bir oturuş doğru değildir. İslamiyet ile ilgili Batıda oluşan kanı onun hak din olmayışı temelinden çıkar. Dolayısıyla onun temsil ettiği değerler ve ritüeller en basitinden gerçek dışıdır. Tıpkı Dante'nin İlahi Komedy kitabındaki Cehennem tasvirinde olduğu gibi cehennemin birçok katını din adamları, rahipler oluşturur. Hatta Hz. Muhammed (SAV) içinde cehennemin en aşağı katlarında yer ayrılmıştır. Bu itibarla dini temsil eden Şeyhte üzerinde topladığı tanrısallık etki ile bu tür bir konumlanışı kendinde hak görmektedir.

Destur alan Rauf zikri başlatır. Okunan salavat ve duaların ardından dergâhı dolduran adamlar oturdukları yerde bir sağa bir sola sallanarak çekilen zikirlerle eşlik ederler. Kadınlarda kendilerine ayrılan yerde zikri dinlerler. Zikrin dozu gittikçe artarken deflerde zikre eşlik etmeye başlar. Dini bir ritüelden ziyade bir tür gösteriye dönen zikirde yavaş yavaş Rauf ayağa kalkmakta, el çırparak ritmi artırmaktadır. Olay dini bir dua seansından bir tür ayine dönüşmektedir. Bu cezbe halinde herkes kendinden geçmiştir. Bu derece bir kendinden geçiş halinin devamında gece rüyasında bir kadınla üstelikte helal kabul edilmeyen bir şekilde seviştiğini gören Muharrem *"Tövbe Estağfurullah, Tövbe Estağfurullah"* diyerek uyanır. Bütün dünyevi zevkleri hayatından çıkartan Muharrem bu rüyayı görmekten çok rahatsızdır. Yaşadığı ilahi cezbenin fizyolojik bir boşalıma dönüşmesi baskılanan temel ihtiyaçların üstü örtülü ve aykırı arzulara dönüşmesinin simgesidir.

Doğulu erkelerin kendi haremlelerinde yaşadıkları özgür ve fanteziyle dolu cinsellik her ne kadar Batılı için cazip gelse de baskıcı ve dünyevi zevklere kapı kapayan bir din olarak görülen İslamiyet'in bu tür kurumlarda dünyevi zevklere bakışı iyice törpülenmiş, insani ihtiyaçlar günah ve haram kalıpları ardına saklanmıştır.

Muharrem yalnız yaşadığı evde alıştığı bir düzende, bütün işlerini düzgünce yapar. O akşam yemekten sonra çayını demlediği sırada Rauf gelir. Muharrem'in mahallesinde akşam namazını kılınca ona uğradığını, beraber zikre geçeceklerini söyler.

-Bu akşam zikir mi var?

-Yoktu ama Ankara'dan misafirler gelmişler, onlar rica etmişler Efendi Hazretleri de kıramamış, Allah rızası için olur demiş.

Bu sahne siyasal İslam'ın önemli bir temsilidir. Rutinin dışına çıkan bir eylem talebinin siyasi bir yerden gelmesi ret olunmayacağıının göstergesidir. Çünkü tarikatta o yolu kullanarak gerekli zamanlarda taleplerde bulunmaktadır. Rauf Muharrem'i Şeyh'in huzuruna çıkartır. Muharrem Şeyh'in elini öptükten sonra;

-Bilir misin dergâhımızın çarkı nasıl döner çorbamız nasıl kaynar? Bilir misin onca çocuğumuz Kur'an kursunda nasıl okur, yatılısı sağlanır, üstü başı nasıl verilir? Bilirsin çoğu ya öksüzdür ya yetim ya biçaredir ailesi. Yıllardır, yüzyıllardır hayır hasenat sahipleri mallarını mülklerini dergâha bağışlamışlardır. Birçok masrafları olduğu gibi birçok iradide vardır şükürler olsun. Lakin bu dahi düzen gerektirir. Ulemanın, ilim irfan sahiplerinin dünya işleriyle uğraşmaları pek hayırlı değildir. Biz birçok istişareden sonra bunu en iyi senin yapacağında karar kıldık. Kabul edersen bizlere iyilik, dergâha bağlılık, Allah'a kulluk etmiş olursun. Kiraları toplayıp, kiralık yerlerin varsa tamirini yapacaksın, der. Muharrem korksa da kabul eder. Daha dergâhtan çıkarken bile bir şeyler değişmiştir. Önceden sadece selam verenler şimdi ona yol açıp önünden çekilmektedir. Sıradan bir dergâh müdavimi olan Muharrem bir anda başka bir konuma terfi etmiş, bunun etkisini de anında görmüştür. Bu itibar yükselmesi hemen her yerde kendini gösterir. Ertesi gün Efendi Hazretleri Muharrem'in çalıştığı yere gelir. Ali büyük hürmet gösterse de Cuma'ya gitmek için hep beraber handan çıktıklarında, merdivenlerde ve namaz safında itibar edilip öne çekilen Ali değil Muharrem olur. Fatih Camii'nin muhteşem güzelliği eşliğinde kabile namaza katılır. Cuma çıkışı Şeyh Ali'den Muharrem için öğleden sonra izin ister. "Allah için işleri vardır ben kefilim" der. Bu cümle oldukça bağlayıcıdır. Hatta Ali daha önce "Muharrem çayımı getir" diye emir verdiği Muharrem'e Bey demediği için günaha girip girmediğini sorgular. Bu yaptığı şekilci ve çıkarıcı bir yaklaşımdır.

Muharrem hiç gitmediği çarşılar, hanlara gitmeye başlamıştır. İşi, evi ve dergâhı arasında yaşarken ne gözü ne de kalbi başka şeylere kaymayan Muharrem artık başka bir dünya olduğunu anlamaya başlamıştır. Her yerde fikrini çelen görüntüler, nesneler vardır. Paraları eksiksiz Rauf'a teslim eden Muharrem zikre katılır. Zikir sonrası Rauf ile Şeyhin

odasına hesaplara bakmaya giderler. İçeri girence Şeyhin eteklerini öperler. Allah'tan başkasının önünde eğilmek, el etek öpmek asıl itibari ile dine uygun davranışlar değildir. Ancak Allah ile kul arasında aracı pozisyonuna konulan ve Allah'la kulun arasındaki rabıtaı kesen bu kişi yapılan hürmeti kendi nefsinde hak görür. Muharrem odasında uykuya dalar. Yine rüyasında aynı kadını görür. Çarşıda gördüğü iç çamaşırılı mankenlerin olduğu bir çatı katında İstanbul manzarası eşliğinde kadınla İslam dininin yasakladığı bir şekilde ilişkiye girer. Hamama giderken rastlaştığı Şeyhin bir şeyler anlamış olmasından dolayı mahcup olur. İşine giden Muharrem Ali Bey'in yerinde oturup hesap yaparken insanlara karşı tavrı da sertleşmeye başlamıştır. Ali Bey ondaki fiziki değışiklik karşısında;

-Ya Muharrem sen baya adama benzemişsin, yani Muharrem Efendi, canım sen zahmet etme, der.

Şeyh evinde Rauf'la Muharrem hakkında konuşur. Şeyhin oturduğu koltuğun önündeki camdan Galata Kulesi görünmektedir. O sırada içeri giren şeyhin kızının elinden şerbet bardağını alan Rauf bardağı öpüp alına koyduktan sonra Şeyhe uzatır. Şeyh Muharrem'in evlenmesi için kendi ortanca kızını önerir. *“Evlenmeyi bedenın ihtiyacını karşılayıp zinaya düşmemek için gerekli bir eylem”* olarak tanımlar.

Muharrem para ile temas ettikçe karakteri değışmeye başlar. Daha önce sıraya, hak hukuka riayet eden, kalp kırmayan Muharrem kurumlarda herkesin önüne geçmekte, gereksiz yere kibirle bağırarak insanların kalplerini kırmaktadır. Muharrem kira toplarken inanç ile çıkar arasında sorgulama yaşamaya başlar. Elektrik, su paralarını bankadan yatırmayı teklif edince *“onlar bizim yatırdığımız paradan faizle sırtımızdan haram para kazanıyorlar”* diye reddedilen Muharrem içki içen ama kirasını geciktirmeyen birini mülkten çıkartır. Bunu dinin içki içmeyi yasaklamasına bağlar. Ancak çok zor durumda kalmış düşkün bir aileden kira almayınca Şeyh ve Rauf tarafından çok kötü azarlanır. Rauf zam miktarlarını hesaplamıştır, Muharrem ise;

-Önemli olan ödeme gücü, der

-Ödeme gücü mü?

-Ödeyen öder, ödemeyen gider, diye konuşulurken lafı Hayriye hanıma getirir. Rauf'la Şeyh kirayı ödememiştir diye endişelenir.

-*Bu ayı ödedi ama bir dahakine hayatta ödeyemez*, der. Muharrem durumlarının ne kadar kötü olduğunu, dini bütün bir aile olduğunu anlatır ama Şeyh için önemli olan paradır.

-*Eğer kira almadık diye buradan bir öğrenci giderse buna sen karar ver*, diyerek sorumluluğu Muharrem'in üstüne atar. Şişman, iri yarı Şeyh makamında oturup özlü sözlerle yaptığını aklamaya çalışırken arkasındaki tabloda Arapça "*Takva*" yazması ironiktir. Vakfın insanlara yardımcı olması gerekliliği ile daha çok kazanmak arasındaki mesnetsiz ilişki Muharrem'in ruhunda derin bir yara açar. Rüyalari da iyice tuhaflaşmış dünyevi zevkler ve para, haz vermenin ötesine geçmiştir. Muharrem rüyasının anlamını sormak için Şeyhin yanına gider. Ama onun 40 gün için halvete girdiğini öğrenir. Ne yapacağını bilemez bir haldedir. Muharrem artık iyice değişmiştir. Eski mülayim halinden eser kalmamıştır. Herkese bağırın, dolap çeviren biri olmuştur. 3 milyonluk çuval almak isteyen müteahhitte bunların 9 milyon tuttuğunu söyler. Adam kabul eder parayı da dolar olarak peşin verir. Muharrem yaptığı alışverişi Ali Bey'e anlatır "*fazla para aldım*" der. Ali Bey;

-*Boş ver, bu ticaret, kitapta bile yeri var. Müslümanlıkta fırsatları değerlendireceksin. Üstelik fitremizi zekâtımızı da kuruşu kuruşuna ödüyoruz, ne kazandımsa helalimdir. Bu vakıf işleri sadece kalbini değil kafanı da açtı*, der. Ali Bey aslında haram olan bu davranışının diyetini fitre ve zekât olarak ödediği parayla akladığına inanır. Muharrem bu işten elinde kalan 2 milyondan nasıl kurtulacağını bilemez.

-*9'un 7'sinden kurtuldum kaldı 2*, diyerek yolda yürür.

-*Üst üste ne kadar çok yalan söyledim, ne kadar çok insanı aldattım, üstelik olan bitenden herkes memnun, bunu nasıl yaptım?*

Muharrem sorgulamayı sadece kendi üzerinden yapmaz. Toplum ve dinin uygulanışı üzerinden de yaptığı sorgulama doğru bildikleri ile yaşananlar arasındaki uçurumda onu geri dönülemez bir durumun içine itmektedir. Odasında "*La İlahe İllallah*" lafzının asılı olduğu duvara yaslanarak ağlar. Muharrem Muhittin'e Kosova için yardım toplamasından dolayı kızar,

-*Yardım toplayınca ne oluyor?* Der.

-Orası benim ülkem,

-Başlatma ülkenden senin ülken burası, bayrağında bu bayrak anladın mı?

-Sen oraları sen savaşı görmedin abi,

-Görmedim ama kaç gece sizler için dua ettik biz, gâvurun zulmünden kurtulmak için, sizi kurtarmak için kaç gece dua ettim ben biliyor musun?

-Duayla olmuyor kaç çocuğa işkence ettiler kaç kadının çağlığı var kulağımda, dedikçe Muharrem;

-Sadece Allahtan iste diye, hiddetlenir. Muhittin;

-Bunlar olurken Allah'a dua ettik neredeydi? Deyince

-Sus günaha girme, beni de günaha sokma, diye Muhittin'e ardı ardınca tokat atmaya başlar. Muharrem Muhittin'e nasihat ederken kendi vicdanıyla konuşuyordur.

-Günahın en güzel yanı yapılan tövbedir, başta sonu bilmek yeter sandım sonda ne var? Ölüm...Yaradan her zaman ve her yerde var, Onun dediklerini yaparsan, Onun istemediklerini yapmazsan hem bu dünyada iyi bir insan olursun hem de öbür dünyada rahat edersin. Ama olmadı, olmuyor, Şeytan her zaman var, belki de şeytan dediğimiz bizzat kendimiz.

Muharrem Muhittin'e günahın en güzel yanının tövbe etmek olduğunu söylerken yapacağı tövbenin onun kurtaracağına inanmaktadır. Bu yüzden elinde kalan paradan kurtulmaya çalışır. Oysa bunlar daha başlangıçtır ve Muharrem daha tövbe etmeye fırsat bulamadan günahının bedelini ödeyecektir. Tam bu konuşmanın üzerine müteahhit iki arkadaşını da alarak gelir, aynı şeyi bir daha yapalım, deyince artık Muharrem dayanamaz, kendini dışarı atar. Delirmiş bir halde dolaşırken bir kuyumcudan dolarla altın alan rüyasındaki kadını görür. Bu örtülü kadın sanki onun günahını yüzüne vurur gibi ziynet alışverişi yapmaktadır. Kapital hareketliliğin en yoğun yaşandığı çarşılar, kuyumcu dükkânları ve paranın yatırım aracı olarak alınıp satılması ile iç dünyası iyice allak bullak olan Muharrem kadının peşine takılır. Kadın dergâhın önüne gelir. İçeri girmeye çalışan kadını kolundan tutup iter ve;

-Sen burada ne arıyorsun? Ben bu dergâhın müridi, bu kapının köpeğiyim, söyle bana kimsin sen?

-Tanımadınız mı Muharrem Efendi ben Şeyh Cemal Efendinin kızıyım. Kadın sadece Şeyhin kızı değildir, pembe saten başörtüsü ile dergâhta dolaşan ve Muharrem'in rüyalarında türlü günahı beraber işlediği kadındır. Bu cümleyle perişan olan Muharrem dergâhın kapısında yağmurun altında felç geçirir. Yağan yağmur Muharrem'i günahlarından arındırmak için yağar sanki. Ancak artık her şey için çok geçtir, Muharrem ne eski Muharrem olabilir ne de bu haliyle kalabilir. Bundan sonra dergâhta zavallı bir mürid olarak yatalak bir halde bakılır. Ancak Şeyh ve Rauf için değişen bir şey yoktur. Onlar düzenlerini devam ettirirler, ne aklanacak ne saklanacak bir durumları yoktur. Oysa Muharrem için eski hayatı bitmiş yeni bir hayatla işi kalmamıştır.

Film bir ayetle başlar ama bir şiirle son bulur, iki ayrı dünyaya göndermedir bu durum;

"Çok alametler belirdi.

Vakit tamamdır.

Haram, helal oldu

Helal haramdır.

Kendi kendimizle yarışmaktayız gülüm.

Ya ölü yıldızlara hayatı götüreceğiz,

Ya dünyamıza inecek ölüm." Nâzım Hikmet Ran.

Parçalanma filmini çözümlemeden yönetmen Canan Gerede'den biraz bahsetmek gerekir. Canan Gerede Türk bir yönetmen olmasına karşın hayatının büyük bölümünü yurt dışında geçirmiştir. Dolayısıyla bakış açısını Türkiye'ye karşı Batının bakış tarzı oluşturur. Bu anlamda özellikle kurguladığı dini muhit evreni içerden değil dışardan bir bakışı resmetmektedir. Halil çocuklarına akşam yemeği hazırlamaktadır. Ayşe;

-Baba niye Noel piyesine katılmıyoruz?

-Anne müsaade etmediğini söyledi,

-Bu konuyu akşam annenle konuşacağım, bu diyalogun üzerine Sol kapıda belirir, eve yeni gelmiştir. Çocuklarıyla selamlaşır ve odasına geçer. Halil karısına nerede olduğunu sorar, arkadaşımıydım cevabını alır. Eve geç gelen, çocukları ile ilgilenmeyen, üstelik öpmek istediğinde onu reddeden karısına karşı öfkeli olan Halil karısına tokat

atmaya, onu hırpalamaya ve hakaret etmeye başlar. Küçük bir olaydan büyük bir kavga çıkartmış, Halil karısını çocuklarının yanında darp etmiştir. Çocuklar korku içinde araya girerler. Leyla polisi arar. Eve gelen polis Halil'i götürürken;

-Beni neden götürüyorsunuz? Burası benim evim, Allah belanızı versin,

-Kes sesini, burası İzlanda Türkiye değil.

İki ülke arasında kurulan bu biz ve siz diyalogu medeni ile zorba, gelişmişle geri kalmış, baskıcı ve özgür gibi kavramları bir anda görünür kılar. Burası medeni Avrupa sen kendini zorba, geri kalmış, kadına saygı duymayan Türkiye'de mi sanıyorsun hala diye okunması mümkün altmetinlerle doldurulabilecek bir diyalogdur bu.

Halil kızlarını görmek için geldiği evinde karısının sevgilisi ve baldızı ile karşılaşır. Teyzeleri çocukları görmesine izin vermeyince Halil onu iter. Fridrik;

-Kadınlara hep böyle mi davranırsın? Deyince Halil ona küfreder. Fridrik kızları evde istememektedir, onları ilişkiye mani görür. Sol'de kızların yaz tatili için babalarıyla Türkiye'ye gitmelerini ister. Halil ile çocuklar köye gelirler, akşam yer sofrasında hep beraber yemek yerlerken Leyla;

-Annemin çorbasını istiyorum, diye İzlandaca konuşunca Halil'in babası;

-Çocuklar babalarının dilini konuşmalı, babaları gibi düşünmeli, babaları gibi yaşamalı, diye ataerkil bir konuşma yapar. Leyla'nın,

-Annemi istiyorum, diyerek sofradan kalkmasına sinirlenen Halil kızına da vurmak için elini kaldırır ama annesi ona engel olur. Kızlar bahçede sallanırken eve onlara İslami bilgileri öğretecek olan kadın gelir ve kızlara ilk ders olarak namaz kılmayı öğretmeye başlar. Halil babasına bütün birikimini bankadan çekip İstanbul'da deri işine gireceğini söyler. Babası geri dönmemekte kararlı olduğunu anladığı oğluna kızların ne olacağını sorar.

-Çocuklar bizim geleneklerimize göreneklerimize göre yetişmeli. Sen haklıydın baba, ne oradaydılar ne burada. Türkçeyi öğrensinler onları İmam hatibe vereceğim, der.

Babası buna çok memnun olsa da İstanbul'un kalabalıklığı ve pahalılığı karşısında oğlunun zorlanacağından korkmaktadır. Ama

-Seni sana yardımcı olacak insanlarla tanıştıracam, der. Ezanlar okunurken Halil, babası ve kardeşi bir Şeyhin makamına giderler. Şeyh bir sedirde oturmuştur. Gelenler tek tek karşısında eğilip onu selamlarlar ve saygıyla başları önde ayakta dikilirler. Şeyh sarıklı, cübbeli, sakallı biridir. Şeyhten icazet alan Halil dönmeyeceğini Sol'e bildirir. Sol bu haberi gece kulübünde sevgilisiyle eğlenirken öğrenir ve çok üzülür. Hemen Türkiye'ye gider. Halil'in arkadaşı Lale ile buluşan Sol, kayınvalidesinden adreslerini öğrendiği kızlarını bulmak için ondan yardım ister. Bu sırada Halil'i eskiden beri tanıyan Lale'ye onun nasıl biri olduğunu sorduğunda;

-Onunla çalışırken haris, çalışkan ama her zaman gizli bir yanı varmış gibi, diye tarif eder Lale.

Filmin en önemli temsil sahnesi, muhtemelen İstanbul Fatih/Çarşamba'da bulunan dergâhın müritlerinin zikre gittikleri sahnedir. Bu sahne filmi izleyen herkeste korku, dehşet ve iticilik uyandırır. 20. yüzyılın sonunda, İstanbul'un orta yerinde tasvir edilen bu gerici topluluk ve yaşam şekli Sol adına bütün süreci haklı duruma taşırken Halil'in yaptığı her şeyi kötü gösterir. Baskıcı, zorba, yobaz kelimelerinin anlamlarını tam manasıyla içeren bu sahne zavallı evlatlarını bu korkunç ülkeden ve dinden kaçırmak konusunda Sol'ün yanında yer alır. Akşamın geç bir saatinde İstanbul'un ortasında bir gurup cübbeli, sarıklı adam ellerinde meşalelerle yolu doldurmuş, bir yere yürüyorlardır. Sol bu görüntüyü "korkunç" olarak niteler. "İstanbul'un dinci bölgesinde" olduklarını söyler Lale. Bu sırada kara çarşafli kadınlarda ellerinde meşalelerle guruba katılır.

-Nereye gidiyorlar?

-Dergâhlarına, der Lale.

20. yüzyıl değil de Ortaçağ'dan kalma bir görüntü vardır. Elleri meşalelerle yürüyen bu insanlar korkutucu, gerici ve inanılmazdır. Sol de Halil ve kızlarının burada yaşadığına inanamaz. Sol elindeki adrese gider ama Halil oradan taşınmıştır. Sokakta poğaça satan çocuk onları tanır, onların Üsküdar'daki İmam Hatibe kaydolduğunu söyler. Okula giden Sol hepsi tesettürlü küçük kızların arasında kızlarını arar. Bu sırada müdür Halil'e çoktan haber vermiştir. Sol kızlarını bulur onları dışarda bekleyen Fridrik'le beraber kaçırmak niyetindedir. Arabaya koymadan hemen kızların başlarını açar. Havaalanı yolunda Galata Köprüsü üzerinde sivil polislerle beraber gelen Halil zorla kızları alır. İlk fırsatta da Sol'e tokat atar.

-*Senin gibilerden anne olmaz*, der. Fridrik'le kavga eder. Sol ve sevgilisi sınır dışı edilir ve 3 yıl ülkeye girmeleri yasaklanır. 3 yıl sonra Sol ve Fridrik evlenmiş ve Türkiye'ye kızları almak için dönmüştür. Okulun kapısında Sol kızlarını görür. Ayşe koşup annesine sarılır ama Leyla hiç tepki vermez. Halil hiç değişmemiş aynı düşmanca tavırla Sol'ü tehdit eder. Sol'ün tuttuğu avukat en azından çocukları görmelerini sağlayacağını ve paranın her kapıyı açacağını söyler. Avukat Halil'in çok güçlü biri olduğunu, önemli politik bağlantıları olduğunu yani zor ve pis bir dava olacağını söyler. Yapılan bu vurgu bir hukuk devletinden ziyade paranın, gücün bir de tarikatların her kapıyı açtığı, kanunun yerle bir olduğu bir devlet imajını güçlendirilir.

Halil'in kızları yatmadan önce namazlarını kılarlar. Babaları yanlarına gelerek

-*Duanızı ettiniz mi?* Dye sorar, kızlar;

-*Annemi görmek istiyoruz*, derler.

Halil kızlarına neden ayrı olduklarını anlatırken;

-*Bazen anne ile babanın birlikte olmaması daha iyidir. Siz Allah'ınızı düşünün, üzüldüğümüzde ya da annenizi özlediğinizde Allah'ınızı düşünün*, der. Leyla babasından annelerini görmek için izin ister.

-*Senin için bütün kuranı ezberledim*, der.

Ezan film boyunca kullanılan önemli bir semboldür. Birçok yerde bir anlatım ögesi olarak kullanılır. İslam'ın en önemli şiarı olan namaza çağrı anlamında okunan ezan Türkiye, İstanbul, Müslümanlık gibi çağrışımlar söz konusu olduğunda sıklıkla kullanılır. Kızları ile buluşmak için bekleyen Sol'da bir çarşıda henüz açılmamış dükkânlardan birinin tezgâhında otururken ezan okunur. Bu ezan zamansızdır. Eğer sabah ezanı ise Sol'ün o kadar erken bir saatte üstelik hiçte güven vermeyen bir çarşıda oturması yersizdir. Eğer öğle ezanı ise henüz tezgâhları açılmamış dükkânlar manasızdır. Bu sadece Türkiye'de olduğunu, İslam'ın katı kaidelerine kızlarını kaptırmış çaresiz bir kadının bu çaresizliğine sebep olan durumun daha da belirginleştirilmesidir.

Halil içinden çıkamadığı ya da halledilmesi gereken çetrefilli bir iş olduğunda Şeyhe gider. Garip bir yapı ve insan topluluklarından oluşan bir nevi külliye olan bu dergâhtaki Şeyhin tutumu Halil'in ilk geldiği günkü gibi değildir artık. Bu defa ayakta bekletilmez oturtulurlar. Halil tam derdini açacakken şeyhin cep telefonu çalar. Şeyh bu

zamanın dışında kalmış mekânda zamanın nimetlerini kullanmaktadır. Sol Lale'nin namaz kılmasını izler. Başı açık, modern kıyafetli hatta oldukça iddialı giyinen Lale huşu içinde namaz kılmaktadır.

-Niye namaz kılıyorsun?

-Bazen ihtiyaç duyuyorum,

-Ama Halil gibi değilsin,

-Ne demek istiyorsun?

-O sert ve fanatik, Anna Maria ve Runa'ya baksana, beyinleri yıkanmış, onları artık tanıyamıyorum,

-Üç yıl geçti öğreneceklerini artık öğrendiler. Artık farklılar, olaylara farklı bakıyorlar onlara yaklaşmak istiyorsan İslam'ı öğrenmelisin... Bir şeylerin bilincinde olmalısın, dinin gücü, bu adamla mücadele edebilirsin ama inançla asla.

-Anlamama yardım et. Lale eline aldığı aynayı Sol'e tutar.

-İslam'ın çeşitli yüzleri vardır meseleyi böyle algılasan belki anlarsın. Aynayı hızla çevirir.

-İslam bir bakış açısidir, ayna hızla döner ve bir yerde durur, durduğu yerde yansıması Lale'nin yüzünü aydınlatır. Bu diyalog aslında bütün film boyunca İslam ile ilgili tek olumlu ve doğru yaklaşımdır. Halil İmam Hatibin müdürü ile kendi haklarında çıkan haberi izlerken burnunu karıştırır. Halil dini yönden yobaz olarak temsil edilirken sosyal anlamda da itici ve adapsız biri olarak tanıtılır.

-Kamuoyunu yanlarına çekmek için her şeyi yapıyorlar, diye konuşurlarken gelen avukat Sol'ün kızlar için tıbbi muayene talep ettiğini gerekçe olarak babalarının onlara cinsel tacizde bulunduğunu söyler. Bunun üzerine Halil iki defa Sol hakkında “orospu” der. Avukatla gelen adamda;

-Sakin ol, tasalanma şeyhle konuştum yarın bizi kabul edecek, der.

Halil kızgınlıkla Sol'ün odasına girer onunla kavga ederken “Allah'a yemin ettiğini ve ona verdiği sözden dönmeyeceğini” söyler. Sol'de Halil'e “Kur'ana el basarak yemin ettiğini ve çocuklarını ondan kaçırmayacağını söylediğini” hatırlatır.

Halil Sol'ü çok sevdiğini anlatırken Sol onunla sevişmek ister ama Halil;

-*Artık çok geç, mahkemeyi kaybedeceksin. Burası Türkiye İzlanda değil*, der. Böylece işlerin tersine döndüğünü İzlanda'da geçerli olanın Türkiye'de ederini kaybettiğini ima eder. Mahkemenin yapılacağı adliyenin önü kalabalıktır. Elllerinde Türk bayrakları, üç hilalli bayraklar, tevhit bayrakları taşıyan adamların kimisi bozkurt işareti yaparak;

-*Burası Türkiye İzlanda değil*, diye bağırmaktadır.

Koridorlar aynı kıyafeti giyinmiş onlarca çocukla doludur. Bu arada Halil'in babası gelinine;

-*Sen ne yüzle buralara geliyorsun, senin gibi ahlaksız mı yetişsinler istiyorsun? Ne geleneklerimize saygın var ne göreneklerimize*, diyerek saldırır. Mahkeme salonuna giren kızların hepsi birbirine benzer. Dava basına kapalıdır, hâkim kızları öne çağırır.

-*Annenizle mi babanızla mı kalmak istiyorsunuz?* Diye sorunca Leyla;

-*Babamızı çok seviyoruz, o bize çok iyi bakıyor. Anne eğer bizi sevseydin babamızı evden atmazdın. Lütfen bizi rahat bırak, seni görmek istemiyoruz. Çünkü kalbimizde her şeyden daha güçlü ve büyük bir sevgi var, oda Allah ve ülkemize duyduğumuz sevgi*, der. Ayşe'de babasıyla kalmak ister. Mahkeme kararınca velayet Halil'e görüş hakkı Sol'e verilmiştir. Dışardaki kalabalık bu defa "*kâfir basın bunu da yazın*" diye slogan atar. Film birbirinin aynı kızlarla dolu otobüsün içinde sessizce oturan iki kardeş ve altta çalan kilise müziği ile son bulur.

Parçalanma filmi Eurimages tarafından ödül alan senaryoların içinde İslamiyet ve kavramları üzerine en fazla kodu barındıran filmlerden biridir. Türklük ve Müslümanlık birbirinden ayrılmaz bir bütündür ve her ikisinin de global dünya için anlaşılabilir, kabul edilemez ve hoş görülemez özellikleri vardır şeklinde okunması mümkündür.

Halil'in en başta Türk kimliği onu zorba, kaba, barbar biri olarak gösterirken buna İslami kimliği de eklenince egolu, şiddet düşkünü, empatiden yoksun ve vicdansız biri haline gelir. Filmin kimi yerlerinde Sol'ün hataları su yüzüne çıksa da yine de her şeyin sorumlusu Halil olarak gösterilir.

İstanbul'un bir Avrupa şehrinden ziyade bir Ortadoğu kenti olduğu vurgusu, kara çarşafli kadınların, cübbeli, sarıklı adamların, tesettürlü, pardösü giymek zorunda bırakılan küçük kızların baskıcı dini eğitimler altında ezilişlerinin konu edilmesi ile

ortaya çıkan Türk kimliği olumlu anlamlar içermemektedir. Üstelik bu temsilin savunulması da mümkün olmayacak derecede itici ve korkucudur.

“Her şey göz açıp kapayıncaya kadar değişti. Önce rahattık ve sonra her şey boka sardı”

Mustang filmi anne babaları yıllar önce ölmüş olan 5 kız kardeşin okullarının yaz tatiline girdiği gün başlar. Lale’nin öğretmeninin İstanbul’a tayini çıkmıştır ve Lale buna çok üzülür. Son gün olması nedeniyle kızlar servis yerine yürüyerek eve gitmeye karar verirler. Aslında bu onların özgür olmak için kendilerine bir fırsat yaratmalarındır. Okulun karşısında masmavi dalgasız denize doğru giden kızlar yaşlarının gereği olarak oynamak, eğlenmek birazda çılgınca bir şey yapmak isterler. Okul formalarıyla kendilerini denize atarlar. Erkek arkadaşlarıyla deve güreşi yaparlar. Hep beraber bir bahçeden elma çalarken yakalanırlar. Mutluluk içinde eve geldiklerinde babaanneleri delirmiş gibidir. Kızları tek tek odaya alıp döver. *“Bizi herkesin diline düşürdünüz. Oğlanların omuzlarında oyun olmaz”* diye bağırarak kızları hırpalamaktadır. Bu durumu babaanneye komşusu Petek Hanım anlatmış *“kızların yoldan çıkmış”* demiştir. Kızlar Petek Hanıma hesap sormak isterler. Lale Petek’i görünce ona hakaret edip *“ahlak bekçisi mi oldun”* der, tam bu sırada babaannesesi gelir ve Lale’ye tokat atar *“bunu senin iyiliğin için yaptım”* der. Akşam eve gelen Erol annesiyle tartışır;

-Kızlara çok yüz verdin, köyde neler konuşuluyor. Bunlar artık büyüdü görmüyor musun?

-Sen annenle nasıl konuşuyorsun? Annenim ben senin, der. Erol üç büyük kıza vurmak için içeri girer,

-Hanginiz orospu yoksa hepiniz mi? Kızlara vuran amcaya annesi bir tokat atar, “onlar benim torunların” diye kızları savunur.

-Bu kızlar bozuk çıkarsa sorumlusu sensin.

-Sana göstereceğim.

Mustang filminde Türkiye’de namus kavramı kadın üzerinden kurulmaktadır. Cinsel bir eylem her ne kadar iki kişi arasında yaşansa da bu durumda kirlenen, lekelenen, bozulan ve ahlaksız olan sadece kadındır. Kadın üzerinden kurulan bu ötekileştirme ya da yok sayma namusu kadına yüklerken erkek için böyle bir sorumluluk alanı oluşturmaz.

Dolayısıyla burada kullanılan “bozulmuşluk” kavramı kadının bekâretini kaybedip artık işe yaramaz, kıymetsiz, eksik olması gibi anlamlar taşır.

Ertesi gün amcaları Ece, Sonay ve Selma’ya bekâret raporu almak için kızları sağlık ocağına götürür. Genç kızlığa yeni geçmiş bu küçük kızlar sadece biraz eğlendikleri için psikolojik bir travma yaratacak olan bu kontrole zorla getirilir. Erkeklerin sadece kızlarla cinsel bir ilişki için beraber olduğu ön kabulü Erol için gayet normaldir. Çünkü kendisi de ataerkil bir toplumda zorba, yobaz ve baskılanmış duygularla yetiştirilmiştir. Temiz raporlarını alan babaanne kızlara sarılır.

-Bizi doktora göndermek zorunda değildin, size söylemiştik,

-Hakkında en ufak bir kuşku olsa imkânı yok evlenemezdin.

Evlenmek en önemli eylemdir. Kadınların temiz olması beklenirken erkeler için böyle bir beklenti yoktur. Kızların tek gelecekleri evliliktir ve onu zora sokacak hiçbir şey yapmamaları gerekir. O günden sonra evde kapılar kilitlenir. Kişilikleri olmayan kadınların topluma karışması gerekmez. Özgürlükleri, eğitim hakları, sosyalleşme ihtiyaçları en temelde insan olma hakları ellerinden alınan, toplumun ve geleneklerin dayattığı erkeği için var olan ya baba evinde ya koca evinde yaşaması uygun görülen, vasıfsız kadın yani köle kadın tıpkı Osmanlı haremindeki gibi bir erkeğe sunulacağı güne kadar kendini yetkinleştirmesi gerekir.

“Ev bir anda içinden çıkamadığımız bir ev kadını fabrikasına dönüştü”

Eve gelen komşu kadınlar kadınlığın gereği! olan ev işi, yemek, pasta börek yapmak, yorgan kaplamak, cam silmek gibi konularda kızlara eğitim vermeye başlamışlardır. Kızlar yaşlarına uygun modern kıyafetler yerine babaannelerinin diktiği şekilsiz, aynı model, sıkıcı elbiseler giyinmeye mecbur bırakılırlar. Ancak yapılan hiçbir baskı Sonay’ın erkek arkadaşı ile buluşmasına mani olamaz.

Futbol maçı ataerkil toplumlarda erkeklere özgü bir spordur. Stada gidip maç izlemek, karşı takıma ya da hakeme küfretmek, gerekirse kavga etmek erkek egemen bir eğlencedir. Ancak Lale’de futbolu çok sevmektedir. Şampiyonlar Ligi finali Trabzon’da oynanacaktır. Bu maça gidebilmek için amcasından onunla beraber stada gitmek için izin ister.

-*Senin yerin statlarda erkelerin yanı değil*, der amcası. Lale amcasıyla “siz” diye konuşur, aralarında en ufak bir sevgi belirtisi yoktur. Lale’nin isteğini amcası reddeder. Kızlar komşu kadınlarla beraber evin üst katında yemek yiyip dizi izlerken amca da dışarda erkek arkadaşları ile içki sofrası kurmuştur. Aile ortamına sokulan bu içkili yemek masasına Lale’nin buz getirmesi sözde ahlaki değerlere önem veren amcasını rahatsız etmez. Hatta Lale’nin saçlarını okşayarak küçük bir sevgi gösterisinde bile bulunur.

Lale televizyondan çıkan olaylar nedeni ile yapılacak maçta Trabzon tribünlerine sadece kadınlar ve çocukların alınacağını öğrenince çok mutlu olur. Artık bu maça gitmenin bir yolunu bulmaları gerekir ve evden kaçarlar. Onları televizyondan gören komşu kadın babaannelerine haber verir. Bütün kadınlar el birliği ile Erol’un televizyon izleyip kızları görmemesi için türlü oyunlar yaparlar. Bu eğlence kızlar için sonun başlangıcı olur. Ertesi gün kızları kendi istediği gibi giydiren babaanne onları köydeki meydana götürür. Maksudı kızları bir mal gibi damat adaylarına göstermektir. Kızlar bu meydanda köle pazarına çıkartılan zavallı kadınlar gibi kendilerini beğenecekler arzu endam ettirilirlir. Amcaları evi bir kaleye çevirmektedir. Duvarlar yükseltilir, kapılar güçlendirilir artık içerden dışarı, dışardan içeri kuş uçmaz. Zaten toplumdan soyutlanmış bir hayat yaşamak zorunda kalan kızlar şimdi kapatıldıkları evlerinin de biraz daha içine hapsedilirler.

Beklenen görücüler nihayet gelmiştir. Görücüye çıkartılan Sonay çok beğenilir. İnsan onurunun hiçe sayıldığı bu durum kadını seyirlik bir nesne, satılık bir mal ve seçim yapmaktan aciz bir “şey” durumuna düşürür. Ancak Sonay bu durumu aşmanın yolunu bağırarak bulur. Sonay olmazsa yedekte Selma vardır. Selma odaya çay getirir, endamı, boyu posu beğenilir, o güne kadar hiç tanımadığı Osman çağrılır. Selma ve Osman yan yana oturtulur ve birbirlerine uygun görülür. Cemaat tipi toplumların kapalı ve baskıcı yapısı içinde kadın üzerinden kurulan tahakküm erkek içinde geçerlidir. Oda evleneceği kızı seçemez, uygun görüleni kabul eder. Selma’dan farklı olarak ona en azından “beğendin mi” diye sorulur. Ancak onun için durum farklıdır. Erkek bir kadın alır. Evine, işini yapacak, ailesiyle iyi geçinecek, kendi gönlünü yapacak biri lazımdır ve bu kadının kimliği önemli değildir. Çünkü onun bir varlığı ve vasfı yoktur. Babaanne çok acelecidir daha o an birbirlerini gören Selma ve Osman’a hiç söz hakkı bırakmadan hemen erkekleri çağırıp “*bu işi nihayete erdirelim*” diyerek olayı bitirir.

Daha ilk tanışma olmasına rağmen hemen kız isteme merasimi yapılır, adamın cebinde hazır olan yüzükler takılır ve nişanda bu arada yapılmış olur. Bu gerçekçi olmayan belki kara bir mizah bile sayılabilecek bir sahnedir. Kadının kimliksizleştirilmesi doğru bir söylem olsa da bir tanışma ve görme eylemi hali hazırda takılan yüzüklerle son bulmaz. Bu olaya abartılı bakış kadının yok sayılmasını abartarak anlatma maksadı taşır.

Sonay sevdiği çocukla nişanlanır. İki kızın düğünü beraber yapılacaktır. Gelin alayı kızları almak için gelir. Kapıda babaanne “*kız evi naz evidir*” diyecek olsa da Sonay hem bu evden kurtulmak hem de sevdiği çocukla evlenmek için sabırsızdır. Üstlerine kilitlenen kapı artık Sonay ve Selma için açılmıştır. Ancak en azından Selma için bu bir mahkûmiyetten bir başkasına sadece yer değiştirmektir. Lale eve girdiğinde Selma’nın ağladığını görür.

-*Osman’la evlenmek istemiyorsan kaç git buradan,*

-*Nasıl?*

-*Bin bir arabaya git,*

-*Nereye gideceğim?*

-*Herkes gibi İstanbul’a gidersin,*

-*İstanbul’a? 1000 km uzağa? Ayrıca araba kullanmayı bile bilmiyorum.*

İstanbul kaçıp kurtulmak için en ideal şehirdir. Etraflarını saran bütün bu keşmekeşin içinden kurtulmanın tek yoludur Lale için. Selma evliliğinin ilk gecesinde kâbusu yaşamaktadır. Kapının dışında bekleyen aile büyüklerine çarşafın verilmesi gerekmektedir.

-*Çarşafta kan yoktur Selma?*

-*Yemin ederim bakireyim,*

-*Kan nerde o zaman?*

-*Bilmiyorum.*

Osman’ın anne babası hemen Selma’yı sağlık ocağına götürür.

-*Bu akşam oğlumuzu evlendirdik kan göremedik*, derler. Kayıt yapan hemşire Selma'ya garipseyerek bakar. Bir kadın olarak hemcinsinin yaşadığı bu aşağılanmaya aldırılmaz, küçümseyen, yargılayan gözlerle ona bakar. Muayene için yatan Selma doktora;

-*Daha önce dünyadaki herkesle yattım*, der. Ama Selma bakiredir. Kendini anlatmaktan çoktan vazgeçen Selma yaşadığı yerde en büyük suç kabul edilen bekâreti dünyada ki herkesle yatarak kaybetmiş olmak ister. Bu bir intikam bir sesini duyurma çabasıdır. Evde sıra Ece'ye gelmiştir. Babaanne eşya dağıtır gibi kızları evlendirmekte, toplum baskısından kendini kurtarmaya çalışmaktadır. Özgürlük kavramı ile eşleştirilen namussuzluk kavramı özellikle cemaat tipi toplumlarda etkin bir baskı unsurudur. Kadının bedeni üzerinden kurulan ve erkeği buna bekçi konumuna getiren yerleşik değerler kadının ruhunu, bedenini, kimliğini, kişiliğini bir mengene almakta, uyguladığı orantısız baskı ile onu otoritenin dar kalıplarına sokmaktadır. Bunun sonucunda mekanik bir kadın ortaya çıkmakta duygularını bastırmış, itaatkâr, sorgusuz kabul eden bir diğeri ya da öteki meydana gelmektedir. Ece'de sorgusuz bir kabullenişle görücülerin önüne çıkar. Bu duruma isyan eden tek kişi Lale'dir. Ablasına ne derse desin sözünü geçiremez. Ece'nin belki de kaçıp kurtulacak tek yolu bu adamdır. Ama Lale bu yolu kabul etmek istemez. Ece'ye laf geçiremeyince kurtuluş mekânı olarak karar verdiği İstanbul'a gitmek için pencereden kaçır. Oda artık bir İstanbul yolcusudur. Lale evden çıkıp şehirlerarası dağ yolunda tek başına yürür. Yol belirsiz bir ufka doğru giderken bir yanında deniz bir yanında orman olmasına rağmen huzur vermekten ziyade sonu bilinmez bir şekilde Lalenin önünde uzanmaktadır. Ama bu huzursuz yol Lale'nin özgürlüğe giderken elinden tutup ona yardım edecek olan Yasin'i de saklamaktadır.

Evdeki kapatılmışlık iyice abartılı bir hal alır. Yükseltelen duvarlar, telle çevrilen, kilitlenen kapılar kızların en ufak özgürlüğüne müsaade etmez. Okul açılmış olmasına rağmen Lale'de dâhil hiçbir okula yollanmaz. Amcası Ece'yi taciz etmektedir. Kapalı Doğu toplumlarında kendi ailesinden kızlar aile erkekleri tarafından yabancı bir kadınmış gibi bu yönde kullanılırlar ön kabulü ile aile içi bu taciz durumu filmde doğal ve sıradanmış gibi sergilenir. Buna hiç sesini çıkartmayan Ece kasabaya indikleri bir gün amcası bir şey almak için arabadan inince hiç tanımadığı bir gençle arabada sevişir. Güpegündüz herkesin içinde yaptığı bu eylem Ece'nin başkaldırısı ya da intikamıdır. Toplumun bütün baskısı ve gözetlemesine inat onların ortasında bir anlamda gözlerinin

içine baka baka amcasının arabasında namus kavramını en ağır biçimde yerle bir etmiştir. Bunu kimle yaptığı, nerede ve ne zaman yaptığının bir önemi yoktur. Geçerli olan tek şey namusun bir değeri kalmadığını anlatmaktır.

Erol yemek yerken bir din hocasının televizyonda ahlak ve namus hakkında anlattıklarını dikkatle dinlemektedir. O sıra da birbirlerinden başka hiçbir şeyleri kalmayan kızlar yaşları ve doğaları gereği gülmektedirler. Baskının dozu o kadar artmıştır ki gülmekte yasaklı bir eylemdir artık. Erol Ece'yi sofradan kovar, içeri giden Ece kendini tabancayla vurur. Bu derece baskı altına alınmış bir hayattan kurtulmak için Ece ölmeyi seçer. Kardeşleri ve birkaç yakın komşunun katıldığı bir törenle tıpkı yaşantısı gibi yalnız ve sessiz bir şekilde evin bahçesine gömülür.

Ece'nin ölümü bile bu evde yaşanan baskıyı hafifletmez. Nur Ece'ye gelen nişan çikolatalarını şuursuzca yerken bir anda midesi bulanır ve tükürür. Kız kardeşine reva görülen hayatın iğrençliği midesini bulandırmıştır ama onun kaderi de kardeşine benzer. Amcası bu defa Nur'a tacizde bulunur. Bu olaya şahit olan Lale babaannenin de bunu bildiğini ama sustuğunu anlar. Mutfakta tartışan anne oğul arasında şöyle bir diyalog geçer;

-Naptıyorsun? Buna bir son ver, diye oğlunu azarlayan kadın bu olayı bilmekte ama susmaktadır. Ağzından düşürmediği namus kavramı onun ikiyüzlü bakış açısından evde olan evde kalır mantığı ile örtbas edilebilir. Lale Nur'un yanına gelince onun çarşafı temizlemeye çalıştığını görür. Daha Ece'nin yasını tutmadan sıra Nur'a gelmiştir. Babaanesi onu da evlendireceklerini söyler. Sonunda Nur'unda gelin alayı gelmiştir. Ancak bu düğünde Nur'un ablaları bile yoktur. Evlerinde bir değer ya da kimlikleri olmayan kızlar kardeşlerinin düğününde bile bulunamazlar. Duvağı takılan Nur gelinliği ile evden çıkmak üzeredir. Kapı damat için açılır. Ama Lale kapıyı kapatır ve Nur'la kendini içeri kilitler. Çocuklar için bir hapisane olan ev şimdi kızların sığınağı olmuştur. Adamlar eve girmeye çalışırken kızlar kaçmak için hazırlanır, yanlarına beşinin beraber çekilmiş fotoğraflarını da alarak evden çıkarlar.

Evden onları esarete getiren amcalarının arabası ile kaçarlar. Evden çıkmadan Yasin'den yardım istemişlerdir. Sabaha karşı Yasin onları yolda bulur. Amcaları ile girdikleri karanlık tünelin ucunda artık ışık vardır. Yasin onları tünelden geçirerek otobüs

terminaline getirir. Otobüs terminali bir geçiş mekânıdır. Bu defa esaretten özgürlüğe taşradan İstanbul'a baskıdan özgür iradeye geçiş sunar.

Işıkları, camileri, üst üste evleri ile vardıkları İstanbul'da güneş kızların yüzünü aydınlatır. Sabahın ilk ışıkları ile güneşe doğru giderler. Lale rüyasında Yasin'in kamyonetinin üzerinde Nur ve Ece ile beraberdir mutluluk içinde güneşe doğru gittiklerini görür. Onları özgürlüğe getiren Yasin'dir ve kızlar şimdi Ece'yi de yanlarında getirip İstanbul'da özgürlüğüne kavuşturmuşlardır.

Uzaktan Boğaz köprüsü görünür. İki yakayı, iki kıtayı birbirine bağlayan köprü iki imkânsız hayatı da birbirine bağlar. Kızlar bu dünyada güvenebilecekleri tek insan olan Lale'nin öğretmeni Dilek'e sığınır. Lale Dilek öğretmeni görünce hemen onun kollarına atılır. Bu güven dolu şefkatli kollar özgür bir birey olmak yolda adım atan kızları bir anne gibi sarıp sarmalamıştır.

Kadın olmak, Doğuda kadın olmak, gelenekler, toplum baskısı, değersizleştirme, ötekileştirme, yok sayma, vasıfsızlaştırma gibi birçok kod üzerinden çözümlenmesi gereken film en başta ataerkil kurallara dayalı Türk toplumunun ahlaki sorgulamasını yapmaktadır. Üstelik bu zorba tahakküm sadece erkek tarafından değil kadınlar ve toplum tarafından da uygulanmaktadır. Muhatabı olan diğeri ise başkaldırının bir işe yaramayacağına inandırılarak itaat etmek zorunda bırakılan kadındır. Başından beri köle, odalık, cariye, kuma, kapatma gibi isimlerle anılmış kadın kristal bir vazo gibi namusunu korumalıdır.

Erkeklerin ensestte dâhil her türlü sapkın ilişki türünü doğallıkla deneyimlediği, hatta içselleştirdiği tarzında kurulan temsiller ile oluşturulan Türk kimliği oryantalist söylemlerin sinema da şekil bulmuş halidir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. TARTIŞMA VE SONUÇ

Eurimages tarafından ödül alan filmlerin Türk filmi olmasının yanı sıra unutulmaması gereken bir tarafı da ödülü veren kurumun Batı referanslı olmasıdır. Bu durum en olumlu tarafından ulus ötesi bir etkileşimi ortaya çıkartsa da kullanılan anlatı yapısı Avrupa sinemasının anlatı yapısıdır. Destek alan filmlerin büyük bölümü sinemalarda gösterim açısından gişe filmi niteliği taşımamaktadır. Festival filmi diye anılan bu filmler Hollywood tarzı geleneksel anlatı kalıplarından farklıdır. Çalışma evrenini oluşturan filmlerin bir kısmı bu kalıba uygunluk göstermektedir. Ancak biraz daha fazla kısmı Avrupa toplumlarının tarihsel ve kültürel düşünce pratiklerinin meydana getirdiği sanat sinemasının anlatı kalıpları içinde değerlendirilebilir. Yani bu filmler, çoğunlukla Avrupa sineması anlatı yapısıyla inşa edilmiştir. Bu durum ortaya çıkan filmlerin kısmen Türk toplumuna yabancı ya da farklı bakış açılarının, ideolojik ön kabullerin, farklı anlatı kalıplarının ürünü olmalarına sebep olmuştur. Desteklenen filmler hem Avrupa düşünce tarzının hem de oryantalist nazarın ortaya çıkarttığı kalıpların etrafında şekillenen bazen doğru bazen önyargı ya da ötekileştirme içeren bir “Türk” kalıbı ortaya koymaktadır. Söz konusu filmlerin yönetmen ve senaristlerinin, Hollywood’un ve çoğunlukla da Avrupa’nın kültürel pratiklerine dayanan anlatı yapılarıyla kendilerini ifade ettiklerini göstermektedir. Bu açıdan filmlerin geneli özgünlükten ve ulusallıktan ziyade farklı kültürel pratikler içeren uluslararası ya da kültürler arası üretimlerdir.

Eurimages Türk sinemasının durgunluk döneminde verdiği destek ile özellikle alternatif konulara yönelen yönetmenler açısından bir üretim pratiği geliştirmiştir. Bu anlamda sektöre bir canlanma sağlayan fon, yerli üretim açısından sorgulanır bir boyuttadır. Filmler yapım ekibinden sanatçılara kadar en az iki ülkenin ortaklığında gerçekleştirildiği için öncelikle bir ulusallıktan bahsetmek zorlaşmaktadır. Desteklenen filmler kültürel açıdan taşımak zorunda olduğu Avrupalılık vurgusundan dolayı Türklük vurgusunu taşıması açısından da sorgulanabilir. Birçok filmde yabancı oyuncuların çokluğu dikkat çekmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde fona başvuran filmlerin

içerikleri de sorgulanabilir. Acaba yönetmenler filmlerin içeriklerindeki bazı vurguları revize etmek konusunda yönlendirildi mi ya da zaten bu vurgunun beklendiği bilinci ile yönetmen ve senaristler yazım sürecinde beklenen kalıplar çerçevesinde mi bir üretim geliştirdiler? Bu sorunun cevabını bulmak pek mümkün görünmemekle beraber filmlerde yer alan Türklük ve Türklüğü temsil eden kavramların kullanılış biçimleri üzerinden yapılacak çözümlemeler ile belli sonuçlar çıkartmak mümkündür.

Türkiye 1990 yılından beri Fondan destek almaktadır. Ancak 1997 yılında çekilen *Hamam* filmi ile Avrupa destekli Türk filmlerinin oryantalist bir bakışla kurgulandığı yönünde bir eleştiri ortaya çıktı. Olayın kurgusu gereği aslında bundan önceki filmlerde de Batılı bir bakışla Doğu'ya yönelme durumunu izlemek mümkündür ancak adı bile oryantalist anlatımların odağındaki bir mekânın adı olan *Hamam* filmi bu bağlantıları daha görünür kılmıştır.

Eurimages, Avrupa Birliği ve sinema kavramlarını beraber kullanınca oryantalist bakıştan kaçınmak mümkün değildir. Çalışmanın ilk bölümlerinde Avrupa düşünce yapısı ve Oryantalimiz başlıklarında kavramların gelişimi ve birbiri içinde varlık göstermeleri anlatılmıştır. Ancak film çözümlemeleri ile özellikle ortaya çıkan kodların temel tanımlama kavramlarına yaptığı göndermeleri görünür kılmak maksadıyla bazı tanımlamalara sonuç bölümünde de yer verilmiştir.

Batı düşünce tarzını oluşturan argümanları felsefi düşünceler, ilmi gerçekler ve sanat yapıtları üzerine oturtmak mümkündür. Bu Batılı düşünce tarzı sadece kendi ile sınırlı değildir. Batı kendini zıttı olan Doğu üzerinden ya da ona rağmen tanımlamıştır. Batılı düşünürler, felsefeciler, kuramcılar, yazarlar, ressamlar hayalle gerçek arasında bir Doğu imgesi meydana getirmişler ve Batının karşısına Batılı olmayan diğerlerini koymuşlardır. Üstelik Batının karşısında olan bu yapıyı oluştururken gidip görerek bizzat yaşayarak oluşturdukları düşüncelerin yanı sıra kulaktan dolma, oturduğu yerden, taraflı veya kindar bir tutumla da bir Doğu fikri oluşturmuşlardır.

Kuşkusuz Doğu ile ilgili oluşturulan imgeler çok eski dönemlere kadar gitmektedir. Ancak 1453 yılının bir milat olduğu gerçeği hem sosyal yaşantıda hem dini literatürde kendini ağırlıklı bir şekilde göstermiştir. Dini, politik, stratejik bir değer atfedilen Konstantinopolis'in İstanbul'a dönüşmesi her anlamda Avrupa için kabul edilmesi zor bir gerçektir. Bin yıllık Roma İmparatorluğunun sona ermesi, Hristiyanlık karşısında ortaya

çıkan bir din olan İslamiyet'in yaygınlaşması gibi sebepler en azından manipülatif bir Türklük algısı ile toplumlarda korku ve kaçınma duygusu yaratılmasını gerekli kılmıştır. Tarihsel süreç içinde ve bu süreçte oluşan düşünsel çıktılarda İslamiyet, Osmanlı ve Türklük ile ilgili birçok tanımlama kullanılmıştır. "Haçlı edebiyatını oluşturan metinlere bakıldığında Müslüman Doğu ve Doğulu imajını, kötüleme, dışlama ve ötekileştirmenin en ileri boyutlarına maruz kaldığı görülmektedir" (Kula, 2011: 34). Ötekileştirme Doğu ile Batı arasında kurulan köprünün her zaman var olan bir ayağıdır. Avrupa toplumları için Akdeniz'in doğusu, "zaman zaman gizemli, tehditkâr, baştan çıkartıcı ya da itici, hem ıssız hem mahşer gibi, hem barbar hem zarif, kâh şiddet dolu kâh uyusuk, bir sihir ya da öfke diyarı; ama hep mevcut ve daima öteki" olarak konumlanmıştır" (Hentch, 2016:85).

Özellikle Ortaçağ'dan itibaren Batılı yazılarda ki Doğu tasviri Doğu'nun Batı'dan farklılaştırılması anlamında bilinçli ve özel bir çabadır. Bunun için "Batılı insan her açıdan medeni insan tipini temsil ederken, Doğulu şiddete ve şehvete düşkün, kendini idare etmekten aciz, üşengeç bir vahşi olarak takdim edilmektedir"(Kabbani, 1993: 13-14) Seçilen filmlerin çözümlemelerinden de bunu görmek mümkündür. Filmlerin birçoğunda şiddetli, sapkın, aciz ve çağdışı kabul edilecek eylemler filmsel öge olarak kullanılmaktadır.

İslam ile ilgili maksatlı yapılan yorumlarda İslam'da kadercilik kavramı öne çıkartılmaktadır. Bu kavrama bağlı olarak geliştirilen tembellik, rıza, kayıtsızlık gibi kavramlar İslam'ın getirdiği inanış biçimiyle ortaya çıkmıştır. Özellikle Hz. Muhammed (SAV) üzerinde yapılan karalamalar, küçümsemeler ile Hristiyanlığın karşısına dikilen İslamiyet ve Müslümanlık yok sayılmaya, değersizleştirilmeye çalışılmıştır. İncelenen filmlerde kullanılan İslam figürleri de bu söyleme uygundur. İslam'dan ziyade tarikatları anlatması bağlamında ele alınan filmler İslam'ın içinde var olan tabiri caizse öteki oluşumları temsile taşımaktadır. "Kant, İslam'ın beş buyruğundan yalnızca zekât vermenin bir değer içerdiğini savunmakta, İslam'ın uyuşturucu kullanımına cevaz verdiğini ileri sürmekte, Kur'an'ın cinsellik ve şehvet içeren bir kitap olduğunu iddia etmektedir" (Kula, 2010: 69-74). *Takva* filminde Ali Bey'in haksız kazanç sağlamaktan imtina etmeden "zekâtımızı, fitremizi fazlasıyla veriyoruz" demesi bu açıklamaya örnek verilebilir.

Osmanlı kadını kapalı kapılar ardına gizlenmiş gerçekliği ile Batılı için bir merak ve arzu nesnesidir. Onun özeline girmeye gücü yetmediği için bununla ilgili kurguladığı fanteziler sınırsız bir dünyanın kapısını da açar. Gizlemek ve kendine saklamak bir Türklük imgesi olarak, seçilen filmlerde kullanılır. *Harem Suare*, *Mutluluk*, *Takva*, *Mustang*, *Parçalanma* filmlerinde dış dünyaya kapatılan kadının bütün güzellikleri sahibine, ona gücü yetene, tahakküm sahibine açılmaktadır. Bu durum cinsel fanteziler, sapkın eğilimler, ensest ilişkiler ve kadının kişiliksizleştirilmesi gibi kavramlar etrafında sunulmaktadır. “Bu temsil etrafında baştan çıkarıcı Doğulu kadınlar, sultan haremleri, despot ve sapkın yönetici figürleri, zenci hadımağaları, kör müzisyenler ve daha pek çok unsur bulunmaktadır” (Süphandağı, 2018: 48-59). “Said, Doğululaştırma işleminin temelinde yer alan cinsiyetçi yaklaşımın altını çizmekte ve buradan yola çıkarak Batı düşüncesinin eril-ataerkil karakterine dikkat çekmektedir. Bu kapsamda Batılı toplumların Doğu’ya dair en fazla merak ettiği mekânların başında hükümdar sarayındaki harem gelmesi hiç de şaşırtıcı değildir” (Karaaslan, 2021: 135). Kullanılan erotizm içerikli sahneler Batılıların fantezilerini tatmin etmektedir. Oryantalizmin Osmanlı Despotizmi kavramı, cinsel bakışla bir bütün oluşturmaktadır. Batının Doğuya yönelik sanatsal üretimleri öteki üzerinden kurguladığı şiddet ve cinsellik kavramları etrafında yüzyıllardır bilinçli bir Türk imgesi oluşturmaktadır.

Türk despotizmi *Harem Suare* ve *İstanbul Kanatlarımın Altında* filmlerinde dönemin sultanları üzerinden anlatılmış, sultanların despotluğu, bildiklerini yapmaları Batılı kaynakların ifade ettikleri gibi kurgulanmıştır. Ayrıca bu despotik idare tarzı filmlerde tahakküm sahipleri tarafından da en katı biçimde kullanılmıştır. *Mustang*’de kızların amcası, *Takva*’da Şeyh Cemal, *Hoşçakal Yarın*’da sıkıyönetim komutanları, *Mutluluk*’ta Cemal’in babası, *Parçalanmada*’da Halil Ateş ellerindeki maddi ya da manevi gücü kendilerine tabi ya da mecbur olanlar üzerinde en acımasız şekilde kullanmaktan geri durmazlar.

Osmanlı’da kadere iman konusu tam bir teslimiyet meselesidir ancak kaderin gidişatı ya da getirecekleri konusundaki merakta batıl inançlar ve fal kavramını ortaya çıkartmaktadır. Türk imgesinde vazgeçilmez bir ritüel olan fal bakma seçilen filmlerin birçoğunda temsile taşınmıştır. *Hamam* filminde Füsun’un fal bakması, *Harem Suare*’de haremdeki kadınların remil, su ve kahve falı baktırmaları yanı sıra kadere müdahale anlamında büyü yaptırmaları da söz konusudur. *Yangın Var* filminde Koşman’ın

annesinin kötü ruhları kovma ritüeli, *Takva*’da Şeyhin Rauf’u okuması, çeşitli nesnelerin kutsal kabul edilip öpülmesi gibi davranışlar bilimsel dayanaktan yoksun görülen Türklerin mistik kavramlarla zamanı ve kaderi şaşırtmaya çalışmalarıdır.

Bir toplumu anlamamanın en kolay yollarından biri o toplumun kültürel değerlerine bakmaktır. Doğum, ölüm, evlilik, giyim kuşam, değerli ve kutsal anlamlar yüklenen nesneler, yaşam tarzı, yemekleri vb. gibi unsurlar o toplum hakkında bilgi sunar. Osmanlı ve Türk coğrafyası hakkında bilgi edinmeye çalışan Batılılarda bilmedikleri bu toplum hakkında fikir sahibi olmak için bahsedilen değerlere bakmışlardır. Özellikle saray yaşamı ve harem konusu ilginç olduğu kadar gizemlidir. Sadece iktidar hadisesi değil saray yaşantısının entrikaları, kuralları, yasakları ve fantezileri de bu kuruma dışardan bakanların hayal dünyalarında şekillenmiş, bu şekilde sanatsal, edebi ve sosyal üretimlerinde yer bulmuştur. Filmlerde sosyal ve güncel yaşamla ilgili kullanılan birçok anlatım vardır. Kahvehaneler Türklükle ilgili önemli mekânlardır. *Sevgilim İstanbul, Hamam, İstanbul Kanatlarımın Altında, Parçalanma, Mutluluk, Güneşe Yolculuk, Yangın Var, Hoşçakal Yarın* filmlerinde kahvehane ve benzeri yerler sosyalleşmek, vakit geçirmek için kullanılan mekânlardır.

Geçmiş yaşantıların günümüze taşıdığı adetler, töreler, ritüeller de filmlerde yer bulmuştur. *Mustang*’de evliliğe dair yapılan kız isteme, çeyiz hazırlama, kına gecesi gibi adetler, *Güneşe Yolculuk*’ta Berzan ile Mehmet’in yaptığı yerel danslar, *Parçalanma*’da bayram namazı sonrası yapılan bayramlaşma, *Hamam*’da misafir ile ilgili yapılan davranışlar, *Harem Suare*’de hamam ritüelleri, ölünün ardından helva yemek âdeti, *Takva*’da dergâh âdetleri, Ali Bey’in tavla oynarken kahve içmesi gibi tutum ve davranışlar gelenekselin ve rutinin biraradanlığını vurgulamaktadır.

Aşağıda Hobson tarafından disipline edilen tablodan yola çıkıldığında oryantalisteler tarafında kabul edilen Doğu imgesinin özelliklerine ulaşılabilir. Bu tablonun yol göstericiliğinde maddeler tek tek incelendiğinde seçilen filmlerdeki ilgili kodlar yerlerine oturmaktadır.

Tablo 4. Oryantalist Bilgi Sisteminin Doğu ve Batı Karşılaştırması (Hobson, 2015: 23)

Doğu	Batı
Duygusal, Mantıksız	Duyarlı, Mantıklı
Durağan	İlerlemeci
Beden Odaklı	Akıl Odaklı
Gelenekçi, Batıl	Bilimsel
Düzensiz, Tembel	Düzenli, Disiplinli
Barbar	Medeni
Sabit, Değişmeyen	Dinamik değişken
İşlevsiz, Bağımlı, Çocuksu	Fonksiyonel, Bağımsız, Otoriter
Despot, Köle, Ahlaksız, Anlayışsız	Demokrat, Hür, Dürüst, Anlayışlı
Pasif, Yeteneksiz, Taklitçi	Aktif, Yetenekli, Yenilikçi
Rasyonel Olmayan	Rasyonel

Aşağıda bu kodlara göre kısaca düzenlenmiş filmler bulunmaktadır. Ancak bu kategorileştirme işlemi sınırlı anlatımlarla yapılmıştır. Her film “Film Çözümlmeleri” başlığı altında derinlemesine içeriksel çözümlmeye tabi tutulmuş, her ayrıntı titizlikle irdelenmiştir.

Duygusal, Mantıksız- Duyarlı, Mantıklı:

Genellikle Duygusal: Kadınlar

Mantıksız: Erkekler

Ateş Üstünde Yürümek filminde dansçı erkek kız arkadaşına karşı saplantılı bir sevgi duymakta bu durum onun mantıksız hareket etmesine sebep olmaktadır.

Sevgilim İstanbul filminde İrini’nin duygusallığı köklerinin olduğu toprakların onu dışlaması ve ötekileştirmesi ile ilgilidir. Ayrıca sevgilisi Ali ile ilgili yaşadıklarıyla babasının yaşadıkları arasında kurduğu duygusal ilişki İrini’yi bu kategoriye dâhil etmektedir.

Hoşçakal Yarın genç insanların darağacında biten öykülerini anlatması bakımından duygusal bir filmidir. Ayrıca film anlatımına paralel olarak zaten kalemleri mahkemeden önce kırılmış olması sebebiyle de bu dramatik yapısını devam ettirmektedir. Filmin sonunda gençlerin ailelerine veda ettikleri sahne güçlü karakterlerin aslında ne kadar duygusal olduklarını vurgulamaktadır. Birbirlerine veda etmeleri de bu duygusal durumu bir üst boyuta taşımaktadır.

Yangın var filmi Koşman'ın aşkı, yaşantısı ve kaybı ile duygusal bir düzlemde anlatılır. Yine Asya ile olan aşkı, Asya'nın Rodi ile arasındaki bağ ve Rodi'nin yarım kalan aşkı bu başlık altında kodlanmıştır.

Güneşe Yolculuk filminde Berzan'da Mehmet'te duygusal anlatımların merkezindedir. Arzu duygusal olduğu kadar mantıklı bir karakterdir. Mehmet'in cenazeyi kendi topraklarına ulaştırmak için verdiği mücadele mantıklı ve duygusaldır.

Kuşatma Altında Aşk filminin bir aşk filmi olması onun duygusal yönünü oluşturur. Kavuşamayan âşıklar birbirleri için zorlu bir mücadele verirler. Ayrıca savaş ve sonrası da duygusal anlamlar yönünden oldukça yüklüdür.

İstanbul Kanatlarımın Altında filminde IV. Murad mantıksız davranışlar sergilese de mantıklı kararlarda verir. Kösem Sultan mantıklı ama duyarsızdır. Hezârfen duyarlı, mantıklı bir bilim adamıdır. Lagari duyarlı, duygusal ama kimi zaman mantıksız hareket edebilen bir bilim adamıdır. Evliya Çelebi ise mantıklı ve duygusal, Bekri ise duygusal ve mantıksız olarak kabul edilebilir.

Hamam filminde Avrupalı karakterler duyarsız, duygusuz ama mantıklıdır. Oysa Türk karakterler duygusal, duyarlı oldukları kadar kimi zaman mantıksız davranabilmektedirler. Francesco ve Marta'nın duyarsız ve duygusuz hallerinden dönüşümleri İstanbul ve hamam sayesinde olur.

Harem Suare filmi bir kadının ve harem ağasının birçok farklı duygusunu barındıran, duygusal yoğunluk ve karmaşa içeren bir filmidir. Kadın karakterler duygusal ve duyarlı oldukları kadar duygusuzda olmak zorundadırlar. Kimi zaman mantıksız davranırlarken söz konusu gelecekleri ve çocukları olduğunda mantıklı kararlar vermek zorundadırlar. Nadir ağa ise duygusallığını saklayarak mantıklı davranmak zorundadır. Harem gibi kaotik bir ortamda yaşayan herkes en başta mantıklı hareket etmek zorundadır.

Mutluluk filminin duygusal yapısını sadece Meryem oluşturmaz. Cemal’de duygusal anlamda kendini ifade edemeyen, duygularını özgürce yaşayamayan bir adamdır. Aslında anlatılan coğrafyada kadın ya da erkek fark etmeksizin kimse kendi istediği hayatı ve kendine has duyguyu yaşayamaz. Filmde İrfan’da uzun zaman gerçekte ne yapmak istediğini sorgulamadan, duygularının farkına varmadan yaşar.

Takva filminde Muharrem mantıklı denebilecek bir hayat sürerken içine düştüğü farklı hayat onu mantıksız biri haline getirmiştir.

Parçalanma filminde Sol kocasını aldatarak mantıksız davranmış, duyarsız bir anne olarak sevgilisi ile vakit geçirebilmek için onların Türkiye’ye gitmesine göz yummuştur. Halil ise kızları söz onuşu olunca duygusal ve duyarlı olurken karısına karşı mantıksız ve duyarsız davranmaktadır. Türkiye’ye döndüğünde kızlarını aşırı taassup altında tutarak ve onları annelerinden uzaklaştırarak mantıksız birine dönüşmüştür. Üstelik bu durum onun duygusal yanını da geri plana atmıştır.

Mustang filminde kız kardeşler anne babalarını kaybetmiş olmanın duygusallığı içindedirler. Kimi zaman mantıksız davranşalar da çoğu zaman mantıklıdırlar. Oysa amcaları ve babaanneleri duygusuz bencil ve mantıksızdır.

Durağan:

Sevgilim İstanbul filmi için hiçbir detaylı anlatıma gerek duymadan durağan bir anlatıma sahiptir denilebilir.

Hoşçakal Yarın filmi gerçek bir hikâyenin son bölümünü anlatır. Hapishane sürecine denk düşen bu dönem hareket ve aksiyondan uzaktır. Savunma ve idam süreci durağanlık içinde anlatılmıştır.

Kuşatma Altında Aşk filmi bir savaş ve aşk filmi olmasına rağmen durağan ilerler. Karakterler bu durağan ruh halinin yansıtıcılarıdır. Heyecandan yoksundurlar. Bir devri bitirmiş, 21 yaşında bir cihan padişahı olmuş Sultan Mehmet bile oldukça duygusuz, sıradan bir toplantı yapıyor edasındadır. Duygusal ve fiziksel bir savaştan çıkmış olan hiç kimse bu derece bir durağanlık içinde olamaz.

Harem Suare filminde haremdeki hayat durağandır. Aslında bütün saray çalışanlarının hayatları bu durağan süreçte devam etmektedir.

Mutluluk filmi öykünün çıktığı coğrafya anlamında durağandır. Herkes kendine biçilen rolleri oynar ve rutin bir hayatı karşı çıkışsız bir sükûnetle kabul eder.

Takva filmi kendi rutini içinde durağan bir hayat yaşayan Muharrem Efendi'nin dönüşümünü anlatır.

Beden Odaklı:

İstanbul Kanatlarımın Altında filminde padişahın Musa'ya olan aşkı ve cariyeleri ile yaşadığı hayatı Doğu'nun beden odaklı yaklaşımına bir örnektir.

Hamam filminde iki erkeğin birbirlerinin bedenini arzulamaları konu edilir. Bu eğilim Francesco'da İtalya'dayken bulunmaz. Egzotik Doğu onu kendi gerçekliğinin içine alınca bu gizli dürtü ortaya çıkar.

Harem Suare filmi öncelikle Sultana dayalı bir ben odaklı anlatım sunar. Her şeyin sahibi, her şey üzerinde son sözü söyleyen padişah yapılan ve yapılmayan her şeyi kendi üzerine alır ve kendini çok önemli bir konuma koyar.

Mutluluk filminde beden ve bedeninin kullanım hakkı kavramları vardır. Kadın bir bedene sahip olsa da onun kimliksizliği, kişiliksizliği ya da yok sayılması malik olduğu beden üzerine söz söyleme hakkını da elinden alır. Kadın bedeni eğer isterse en yakınının bile kullanabileceği bir metaya dönüşür. Üstelik bu istismarda söz sahibi olamayan kadın cezaya çarptırılan, ayıplanan, lanetlenen ve öldürülen taraf olur.

Parçalanma filmi yine kadın bedeni üzerinden üstelik bir dini temsil alanı açarak bir okuma sunar. Küçük yaşta kendi istekleri dışında bambaşka bir kültürde yetişmiş kızların tesettürlü halleri anlatılır. Bu konuda söz ve seçme hakları olmayan kızlar bedenleri üzerinden bir yaşam tarzına zorlanmaktadır.

Mustang filmi kadın bedeninin kadının kendine ait olmadığı savı üzerine kuruludur. Üstelik sadece beden değil fikren de hür olamayan kızlar toplum ve aile baskısı nedeniyle evlenmelik birer mal gibi bireyselleşmeden kimliksizleşirler. Onların bedeni ya zoraki ve tanımadan evlenecekleri erkelere ya da en yakınlarındaki kendi soylarından olan adama sunulacaktır.

Gelenekçi, Batıl:

Sevgilim İstanbul filminde İrini, kendine ait bir şeyler aradığı İstanbul'da yaşam şeklinden tarihi yapılara kadar geleneksel izlere rastlamaktadır. Ayrıca İrini'nin Fatih semtinde oturduğu kahvehane temsili de gelenekçi bir yapının içine karışan kadınlar üzerinden bir kodlama yapmaktadır. Ancak eril bir mekânda oturan yabancı İrini yadırganırken aynı mekânda oturan tesettürlü kadınlar doğal karşılanmaktadır.

Yangın Var filminde Koşman gelenekçi bir adamdır. Hayatını belli bir düzen üzerine oturtmuş onun dışına çıkmaktan korkar. Özellikle Diyarbakır'a gitmek söz konusu olduğunda bunu şiddetle reddeder çünkü abisi orada şehit olmuştur ve bu onda bir travma yaratmıştır. Filmde ayrıca Diyarbakır belediye başkanı Trabzon'a itfaiye aracı göndermek isterken meclis buna karşı çıkar. Bu süregelen yaşantı içinde hiç yapılmamış bir davranıştır ve kabul edilmek istenmez.

Güneşe Yolculuk filminde Berzan'ın dinlediği müzikler, evinde asılı olan resimler, folklorik oyunu, Mehmet'in Güneydoğu'da gördüğü insanlar gelenekseli ve gelenekleri temsil eder.

Kuşatma Altında Aşk filmi bu bağlamda Bizanslı karakterler üzerinden okunduğunda dini ritüellerini yapan, geleneksel yaşantıya bağlı insanlar olarak görmek mümkündür.

İstanbul Kanatlarımın Altında filmi bir dönemi anlatır. Bu anlamda saray ve eğlenceleri, İstanbul'un o dönemki gece hayatı, zenneler, Sultan Ahmet meydanındaki eğlenceler, pazarlar, kölelik gibi geleneksel ve dönemselsel adetler filmde yer bulur. Kişiler de bu geleneksel temsillerden üzerlerine düşeni almıştır.

Hamam filminde geleneksel olan Türkiye ve Türk adetleridir. Nitekim Francesco değişmeye başladığında onun kahvehanede tavla oynadığı, kahve içtiği, sünnet düğününde halay çektiği görülür. Geleneksel yaşantı mahalle hayatının her yerinde kendini belli eder. Francesco'da bu hayatın uygulayıcısına dönüşür. Perran'ın fal bakması da batıla örnek verilebilir.

Harem Suare filmi kendi içinde ritüeller silsilesi olan bir filmidir. Hareme, hamama dair, cariyeliğe ve saray yaşantısına dair birçok gelenek vardır. Bunların kimi ölünün ardından helva yapıp yemek gibi toplum tarafından da sürdürülen geleneklerdendir

kimileri de harem adetleri gibi sadece saraya hastır. *Harem Suare* filminde kullanılan fal ve büyü ritüelleri batıl inançlara örnek verilebilir.

Mutluluk filmi gelenekçi yapıların kadınlar ve erkekler üzerindeki haksız uygulanılışını gösterir. Geleneksel ahlak anlayışının, sorgulanmayan ya da sorgulanamayan hayatlar üzerindeki yıkıcı etkisine odaklanır. Bir temsil alanı olarak gelenekçi Doğu'nun kişisel hakları yok saymasına kapı açar.

Takva filminde geleneksel inançlar İslam dininin uygulanış esasları ile karılarak ortaya maneviyatın şekillendirdiği ancak dünyaya dönük bir cemaat tasviri çıkar. Dini gelenekler ve batıl inançlar cemaat Şeyhi tarafından son derece ustalıkla kullanılır. Dergâh içindeki her türlü nesne kutsal kabul edilir.

Parçalanma filminde gelenekçi bir yapının dinle buluşturulup sosyal yaşama, ekonomik hayata nüfus etmesi anlatılır. Ayrıca oluşturulan kaotik bir evrende kapatılan kızların durumlarına da ışık tutar.

Mustang filmi cemaat tipi bir toplumun baskıcı ve ikiyüzlü gelenekleri arasına sıkışmış kız kardeşlerin ve bu geleneklerin uygulayıcısı olan amca ve babaannelerinin hikâyesini anlatır. Toplumun faydacı ahlak anlayışı etrafında kişisel haklara saygı duyulmadan bekâret ve evlilik üzerine kurulu, kadını yok sayan bir düzenin şekil bulmasıdır.

Düzensiz, Tembel:

İstanbul Kanatlarımın Altında filmindeki Bekri düzensiz yaşayan, tembel bir ayyaştır. Ancak bunun ötesinde bir hatiptir. Sözü doğru söylemeyi, doğru sözü doğru yerde söylemeyi beceren biridir.

Harem Suare filminde haremdeki birçok kadın tembeldir. Hayatları garanti altında olduğu için hiçbir iş yapmazlar. Günlerini boş gevezelikler, musiki faaliyetleri ya da elişiyile geçirirler.

Barbar:

İstanbul Kanatlarımın Altında filminde padişah barbar bir profil çizer. Türk despotizmi diye tanımlanan kavramı yansıtır. Sadece içki içmemek ile ilgili emrine uymadıkları için oracıkta asılan insanlar ve keyfi emirler sultanın karakterini yansıtır. Barbarlık sadece padişaha vergili değildir. Kösem Sultan'da kendi iktidar hırsı yüzünden

gözünü kırpmadan insan öldürmekte hatta kendi evlatlarını bile bu uğurda feda edebilmektedir.

Harem Suare filminde Sultan bu anlamda barbardır. Kimsenin duygularına önem vermeyen, arzu ve istekleri dışında hareket etmeyen, kadınların saray bahçesine bile çıkmalarını yasaklayan biridir.

Mutluluk filminde barbar olan belki amcadır ama onunda üstünde töreler, gelenekler ve toplum baskısıdır. Eril tahakküm en acımasız haliyle bu filmde yer alsa da onun bu gücü töre ve geleneklerden gelir.

Parçalanma filminde Halil barbar bir yapıya sahiptir. Karısını her fırsatta döver. Hatta kızına bile şiddet uygulamaya yeltenir. Çocuklarını annelerinden ayırmakta bir beis görmez. Elindeki gücü sözde Allah adına kullanmış gibi yapsa da kendi çıkarı ve menfaati uğrunda kullanır.

Mustang filminin barbarı amca gibi görünse de babaanne de onun kadar barbardır. Kızları bir Ortaçağ kalesine hapseder gibi dış dünyadan sınırlayan amca bu hapishanede kendi arzularını da tatmin etmeyi ihmal etmez. Bu filmde kullanılan ensest Doğu ve kapalı toplumlarda olağan bir işleyişmiş gibi temsile taşınır. Ayrıca babaannenin de tek derdi kızları bir adamla evlendirip namuslarını korumak ve herkesin ağzını kapatmaktır. Bunun için onlara yapılan haksızlığa ortak olur ve oğlunun kendi torununu taciz etmesini ört pas eder.

Sabit, Değişmeyen:

Yangın var filminde Koşman'ın hayatı sabit bir çizgide devam etmektedir. İzlediği film aynıdır, gittiği kahvehane aynıdır.

Güneşe Yolculuk filmi bu başlık altında değişmeyen önyargılar ve ötekileştirilmiş kimlikler üzerinden okunabilir. Aynı ülke içinde din, dil, renk, ırk, yaşam tarzı üzerinden farklılaştırılan insanların sabit ve değişmeyen yargılar yüzünden yaşadıkları maddi ve manevi travmalara ayna tutulur.

Mutluluk filminde değişmeyen ve sabit olan şey kadının hiçleştirilmesi, yok sayılmasıdır. Geleneklerin bir azınlığa imtiyaz tanınması ve kadın bedeninin bir mal gibi alınır satılır, kirletilir, kullanılır olmasıdır.

Takva filminde değişmeyen şey Muharrem ve onun gibilerin sabit fikirleridir. Dini kullanarak inançları ve iyi niyetleri sömüren kişilerin kullandığı argümanlar Muharrem için gözü kapalı bir inanma meselesidir.

Mustang filminde sabit ve değişmeyen durum kızların teker teker evlendirilmesi ve Erol'un baskıcı tavrıdır. Toplumun da etkili olduğu bu baskı sürecinde babaanne kızlara karşı sevgisiz tavrını değiştirmeden sürdürmektedir. Filmde ayrıca kadının ötekileştirilmesi, namus kavramını kadının sırtına yüklenmesi de değişmeyen bir gerçektir.

İşlevsiz, Bağımlı, Çocuksu:

Ateş Üstünde Yürümek filminde dansçı erkek yine bu kalıba uymakta bağımlı ve çocuksu yapısı ile hem kendi hayatına hem de çevresindeki insanların hayatına zorluk getirmektedir.

Hoşçakal Yarın filmi bu bağlamda değerlendirildiğinde işlevsiz kalan şeyin adalet mekanizması olduğu bağımlı olan durumun ise Ali Elverdi'nin kendi yargısının değil sıkıyönetim yargısının işletilmesidir.

Yangın Var filminde Koşman tam da bu başlığa uygundur. İşlevsizdir çünkü rutin hayatı içinde aynı döngüyü yaşar. Bağımlıdır çünkü bu hayatın dışına çıkmayı düşünmez bile. Çocuksudur, Koşman koca bir adam bedeninde kimseye kötülük düşünmeyen, iyi yürekli, coşkulu biridir.

İstanbul Kanatlarımın Altında filminde Sultan Murad bir dönem annesine bağımlı ve çocuksu bir yapıdadır. Bu dönemde iktidar konusunda işlevsiz kalmıştır. Aynı zamanda içkiye ve bedeni zevklere de bağımlıdır.

Mutluluk filminde kadınlar hayatın bütün yükünü çekmelerine, düzeni devam ettiren güç olmalarına rağmen erkek egemen zihniyette işlevsiz, değersiz, bağımlı olan taraftır. Bu anlamda çocuksu bir tarafları da vardır. Sevgisizlik ve küçümsenme içinde yaşayan kadınlar çocuksu kalmışlardır.

Mustang filmi toplumun kurallarına bağımlı olan ve bu anlamda kendi kurallarını uygulamakta işlevsiz kalan bir anne oğulun kendi ailelerinden, çaresizce onlara sığınan kızlara uyguladıkları baskının filmidir.

Despot, Köle, Ahlaksız, Anlayışsız:

Ateş Üstünde Yürümek filminde dansçı erkek kız arkadaşının ayrılmak arzusuna karşı anlayışsız bir tavır takınmaktadır.

Hoşçakal Yarın filminde despot olan taraf sıkıyönetimdir.

Sevgilim İstanbul filminde İrini ve Ali İstanbul'da buluştuklarında evli olmamalarına rağmen sevişirler. Bu dini ve örfi kurallara göre ahlaksızca bir davranıştır.

Kuşatma Altında Aşk filminde George ve Anna aşklarını hiçbir kurala ya da yasağa bağlı kalmadan yaşarlar. Anna'nın kendi dini ve örfi kurallarına uymamasına rağmen George ile sevişmesi ahlaksız bir tutumdur. Bunun yanı sıra Fatih Sultan Mehmet'in işine yarayan, ona muhbirlik yapan Notaras ve oğlunu öldürmesi de bu başlık altında değerlendirilebilir.

İstanbul Kanatlarımın Altında filminde despot karakter IV. Murad ve annesi Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa'dır. Ayrıca bu üç karakter içinde ahlaksız denilebilir. Ancak Sultan Murad'ın ahlaksızlığı sadece iktidar hırsından kaynaklanmaz. Onun genç erkeklere zaafı vardır. Ayrıca iki cariyesiyle aynı anda beraber olmak gibi cinsel sapkınlıkları da vardır. Filmde Hezârfen'in kölesi de "bir Türkün kölesi olmaktansa ölmeyi tercih ederim" diyerek köleliğin hele bir Türk'e köle olmanın ölümünden beter olduğunu söyler.

Hamam filmi iki erkeğin yakınlaşmasını anlatır. Bu tutum ahlaksızca bir davranıştır. Ancak Francesco'nun teyzesi de kız kardeşine işlettiği hamamda gizlice erkekleri gözetlediğini yazmıştır. Marta ise evli iken iş ortağı ile beraber olmaktadır.

Harem Suare filminde padişah despot, cariyeler ve hadım ağalar köledir. Sarayda yaşanan birçok ilişki ahlaksızdır. Yeniçeri ağası ile Sümbül'ün eşcinsel ilişkisi saraydan tebaaya uzanmış bir ahlaksızlıktır. Hamamda ve haremde yaşanan kadın kadına yakınlaşmalar da yine bu tür anlatımlardandır. En temelde padişahın o gece beraber olmayı tercih ettiği cariyelerin durumu bu ahlaksızlığın başlangıç noktasını oluşturur.

Mutluluk filminde despotluk düzenin eliyle erkeklere verilmiş bir haktır. Ancak bu hakkı kullanmak için erkek olmak yetmez. En üste bulunan erkek diğer erkeklere de bu despotik tavrı sergiler. Erkeklerin kadınlardan farkı erkeklerin kendi erkini kendine ait olan kadınlarda ve daha aşağı konumdaki erkeklerde kullanmasıdır. Filmde köle olanlar

en başta kadınlar olsa da erkeklerde bu anlamda köledir. Bir güce sahip olan erkek o gücü eğer kötüye kullanacaksa bunun uygulama alanı kendi soyu da olabilir. Bu ahlaksız bakış ve yaklaşım ensest ve sapkın davranışlarla kendini gösterebilir.

Takva filminin despotu öyle görünmese de şeyhtir. Onun paraya ve gücü bağlı iktidarındır. Bu iktidarı dini araç olarak kullanarak elde eder. Oryantalist bakış açısında Muhammed Yazgıcılığı kavramıyla açıklanan bu durum kadere sorgusuz itaat etmektir. Her şeyin kaderin bir yöntemi olduğuna ve bunu değiştirmeye kimsenin gücü yetmediğine olan inanç bu tarz dergâhların ritüelleri ile bir efsun gibi müridin gözünü ve aklını bağlar. Muharrem Efendi’de günahla arasına koyduğu ince barikatı özellikle İslam’ın men ettiği zina içerikli rüyalarla bozmaya başlar. Bu basit yoldan çıkış para ve itibarla parlatılınca günahın tam da içine düşmesine sebep olur. Ahlaksızlık görünürde değil görünmeyende ortaya çıkar. Görünürlük Muharrem Efendinin dini bütün, güvenilir ve emin halidir. Görünmez olan ise Muharrem’in cinsellik, para, içki gibi kavramlarla daha da yozlaşmasına sebep olur.

Parçalanma filminde despot, anlayışsız kişi Halil’dir. Köle olansa kızlarıdır. Çünkü kendi anneleriyle bile görüşme hakkına sahip değildirler. Filmde ahlaksız olarak gösterilen kişi ise Sol’dür. Çünkü evli olduğu halde bir başka erkekle olmak için kızlarını ihmal eder. Hatta bunun için kızların babalarıyla Türkiye’ye gitmelerini ister ve bu yüzden onları kaybeder.

Mustang filminin despotu amca ve babaannedir. Onlar bu baskıları kızları sevdikleri için yaptıklarını iddia etseler de aslında toplumun ve kendi çıkarlarının tatmini söz konusudur. Filmde köle durumundaki beş kız kardeş susup rıza gösterdikleri her noktada tükenmekte ancak seslerini çıkartıp ya da bu zulümden kaçmayı göze aldıklarında hayatları ile ilgili söz sahibi olmayı başarırlar. Ece ve Selma sustukları için biri ölmüş diğeri hiç sevmediği bireyle evlenmek zorunda kalmıştır. Sonay sevdiği ile evlenmekte inat edip en azından kendi istediği insanla evlenme şansı yakalamıştır. Lale ve Nur ise bu kölelikten kaçarak yaşamak adına bir fırsata sahip olmuşlardır.

Mustang filminde ahlaksız gibi gösterilen kızlar bekâretlerini kendileri için korumazlar. Cinselliklerini yaşarken ahlaksız ve ikiyüzlü toplum ve geleneklere sunacakları bekâretlerini korumak için, ona zarar vermeden başka yöntemlerle yaşarlar. Bu tutuma zorlanan kızlar gerdek gecesi kapıda bekleyen aile bireylerine sunacakları

çarşafa halel getirmeden her şeyi yapmanın kirlenmemiş olmanın bir gereği olduğunu temsile taşırlar.

Pasif, Yeteneksiz, Taklitçi:

Hoşçakal Yarın filminde pasif kalan kendi inanç ve değer yargılarını işletemediği için Ali Elverdi'dir.

Mutluluk filmi pasif kalmışlığı bedenen çalışan kadınlarda değil onların duygusal olarak kendilerini gösteremeyişlerinde temsil der.

Rasyonel Olmayan:

Sevgilim İstanbul filmde polis tarafından götürülen kadın sahnesi gerçekçi bir anlatım içermemektedir. Mit çalışanlarının tavırları, evlere giriş şekilleri de rasyonel bir anlatım tarzı değildir.

Güneşe Yolculuk filmi rasyonel olmayan davranışların sonuçlarının görünür kılınmasıdır.

Kuşatma Altında Aşk filminde rasyonel olmayan yön George'nin Bizans İmparatorunun oğlu çıkması ve tahtta hak iddia etmesidir.

Takva filmi dünyaya kapalı olarak, kendini her şeyden uzak tutarak cennete varılmayacağını anlatır. Bu tür rasyonel olmayan bir tavır, fırsatını bulunca en adi günaha tevessül edilebileceğini temsile taşır.

Parçalanma filminde rasyonel olmayan Halil'dir. Bir insanı evlatlarından ve evlatları annelerinden ayırmak ne dine ne insanlığa sığacak bir durum değildir. Bu bağnaz davranış şiddetle birleşince kişi rasyonel bir insan ve iyi bir Müslüman olmaktan uzaklaşır.

Bütün bu değerlendirmelerden bağımsız olarak kullanılan bir kodda İstanbul'dur. Filmlerin hemen hepsinde İstanbul ya varılacak ya kaçılacak bir yerdir. Bütün hikâye ya İstanbul'da yaşanır ya da İstanbul'da başlayan hikâye başka bir yerde son bulur. İstanbul, Türkiye hikâyesinin merkez noktasıdır. Varılsa da kaçılrsa da renkli, kaotik, yıkık dökük ya da modern her hali ile Eurimages destekli Türk filmlerinin ortak noktasıdır.

“Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorundan uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler

yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar (Zizek, 2019: 15). Bilinmezlik, çözülmezlik, gizlilik her zaman çekici bir merak uyandırır. Doğu'yu gizemli ve ilgi çekici yapan şey de bu bilinmezliğidir. Günümüzde globalleşen dünya ve iletişimin yaygınlaşması dünyanın herhangi bir yerinin gizli saklı kalmasına izin vermemektedir. Kültürel aynılık ve benzeşme bir kültüre uzaktan bakmayı ortadan kaldırmaktadır. Ancak her ne kadar dünya küçülse de Doğuya ait kavramlar yine de en azından kültürel üretimlerde ilgi çekmeye devam etmektedir. Avrupa sınırları aradan kaldırılmış geniş bir toprak parçası olduğu kadar yaşam pratikleri de gizliliğini yitirmiş, aile yapısından, ahlaki değerlere, dini inanışlardan günlük yaşama kadar yerel kültürlerinden ziyade Avrupalı kimliğine bürünmüştür.

Türkiye Doğu'nun gizemli yapısını İslam'ında katkısıyla devam ettirmektedir. İstanbul bir sembol olarak kıtalar arası bir konumda olup bu konumunu kültürel bir geçişlilik için kullanmaya devam etmektedir. Türklük ve Müslümanlık bir değerler sistemi olarak ne kadar yıpratılmış olsa da devam eden kavramlardır.

Her ne kadar dünya küçülse de yine de yerellik, kültürel çeşitlilik, tabular, yasaklar ya da haram, günah gibi İslam'a yani Doğuya ait kavramlar ilgi çekmeye devam etmektedir. Avrupa'nın ortaya saçılmış yaşam pratiklerine rağmen Türkiye ve Türklük ile bağdaştırılan gizemli yapı Anadolu kadar İstanbul'da bile yaşamaya devam etmektedir. Bu anlamda her ne kadar görülmeyen, bilinmeyen, gizli saklı bir şey kalmamış gibi gelse de Doğuya ait görünen Türkiye ve Türklük kavramları Eurimages destekli filmlerde kendini göstermektedir. Sıkışık kalmış yaşamların Türk-İslam söyleminin dört duvarı ile çevrilmişliği özgürlüğünü yüzyıllar önce ilan eden Avrupa'nın ne kadar içinde ya da ne kadar dışında kalıyor sorusu özellikle sinema temsillerinde kendini göstermektedir.

Eurimages, desteklediği alt kültürler kadar bir temsil alanı da Doğuya açmaktadır. Modern yaşamın örfü, dini ve inanışları, yıkıcı etkisi ile Batılı yaşamın bireyselliği desteklenen filmlerde kimi zaman zorlama kimi zaman iğreti bir tavırla temsile taşınmaktadır. Türklüğe ait değerler boğucu bir hava yaratırken kaçıp kurtulmak arzusu ön plana çıkmaktadır.

Yapımların büyük ortağının Avrupalı bir ülke olması şartı temsile çıkan konunun öznesini çabucak nesne konumuna getiriyor. Ötekileştiren bakış bizden bir hikâyeyi bize

rağmen ya da bizi şaşırtacak bir forma sokabiliyor. Sıkışıp kalmışlık duygusu geniş bir bozkırın ortasında yönünü şaşırmaya benzeyen bir izlenim veriyor.

Bazı değerlerin aslında oryantalist bir bakışa bile gerek kalmadan daha kendi içinde anlamını bozup başka anlamlara büründürülmüş olması, öteki söylemine ihtiyaç duymadan kendi içinde ötekileşiyor zaten. Bu durum da bozulmuş gerçeklik durumunu bir daha bozarak konuyu hayali bir başka gerçekliğe eviriyor.

Film kahramanları olan kadın ve erkekler temsile farklı özellikleri ile çıkmaktadır. Filmler bu konuda teker teker ele alınmış olsa da genel bir yoruma varmak gerekirse, konusu geçmişe dayanan filmlerdeki kadınlar hem Osmanlı hem de Müslüman olarak ezilen, baskı altında tutulan, ikincil konumda yaşayan, köle, ötekileştirilen, odalık olarak konumlanırken günümüzde ise değişen bir şey yok gibidir. Kadın olmanın kimliksiz, sözsüz ve varlıktan yoksun olmak gibi anlamlara büründürüldüğü temsillerde okumuş, özgür, irade sahibi kadın sayısı çok azdır.

Erkekler ise temelde ataerkil, eril bir tahakküm sahibi, bencil, anlayışsız, sömüren, kaba, zorba, mülke malik, dindar, ensest ve eşcinsel eğilimleri olan karakterler olmakla beraber ailesine düşkün, neşeli, güvenilir, özgür gibi kalıplarla şekillendirilen temsillerle sunulurlar.

Karakterler örnekleme oluşturan filmlerin hepsinde iyi ya da hepsinde kötü olarak yorumlanmış denilemez ancak her iki karaktere de bir üstten bakış, bir ötekileştirmenin söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kadın olsun erkek olsun her ikisi de eğitilmiş, özgür iradeli, rasyonel, statü sahibi Batılı kadın ve erkeğin karşısında yetersiz ve eksiktir. “Doğu’yu, onun kendi kendisini tanıyabileceğinden daha iyi bildiğini ve onun bilgisine hâkim olduğunu gösteren Batı, karşılaştırmalı bir ölçek içinde Doğu’yu kültürel olarak temsil etmektedir” (Erkan, 2009: 18).

Doğu ve Doğulu insan Batı tarafından üretilen imgeler, mitler, hikâyeler ile belirli kalıpların içine sıkıştırılmakta ve temsil edilmektedir. Oryantalizm gerçekliğin yeniden inşası yoluyla bir temsil oluşturmakta sinemada bu temsile uygun sunumlar yapmaktadır. Bu yeni gerçeklik izleyen bireylerin zihninde bir kimlik oluşturmakta böylece gerçeklikten uzaklaşmış bir Türk kimliği ortaya çıkmaktadır. “Medya üretimlerindeki gerçekliğin bu değiştirilmiş “modernist, ırksallaştırılmış ve cinselleştirilmiş basmakalıp tiplerin (geri Müslümanlar, zorba, diktatör, sarı tehlike, barbarlar, şer devletleri vb.)”

(Uluç, 2009: 60) sunumu ortaya çıkmakta belli tasvirlerle anlatılan tektipleştirilmiş klişe bir tip yaratılmaktadır. Üstelik yaratılan bu tip bütün Ortadoğu ve Arapları kapsayan Doğulu tipi içinde ayırtılmayan Türk tipini de aynı özelliklerle tarif etmektedir.

Eurimages tarafından desteklenen filmlerde Batılı bir bakışla Doğu'ya yönelme söz konusudur. Ancak bu durum Türk sinemasının içine düştüğü kaotik durumdan çıkmasına da yardımcı olmuştur. Özellikle siyasi konular işleyen filmler kadar Doğu içindeki Doğu'yu konu edinen filmlerde temsil ve anlatı imkânı bulmuştur. Milliyetçilik ve etnik temsiller kadar dini ve cinsel aykırılıklar da temsile taşınmıştır. Farklı milletler ve bu milletlerin Türkiye gerçeği içinde erimesi ya da onu yönlendirmesi de söz konusudur. *Sevgilim İstanbul*, *Takva*, *Parçalanma*, *Yangın Var*, *Hoşçakal Yarın*, *Hamam*, gibi yapımlar kendi söylemleri içinden bir derin söylem daha çıkartmakta bu anlamda Türklüğü oluşturan farklı kategorileri de temsil etmektedirler.

Sevgilim İstanbul Türkiye'de yaşayan Rumların dışlanmasını Türkiye siyasi yapısı içimde devlet, medya ve mafya bağlamında ele alır. *Güneşe Yolculuk*, *Yangın Var* ve *Mutluluk* filmleri Türk milliyetçiliği bağlamında Kürt kimliğinin hakları, yaşam pratikleri ve zorluklarını anlatır. *Güneşe Yolculuk* filminde Türklük ve Kürtlük kimlik sorunları bağlamında birbirlerine öteki olarak bakarken, hükümet politikalarına ve yaşanan göçlerin bölgede yarattığı sorunlara da bakmaktadır.

Eurimages destekli filmlerin başka bir kültürel göstergesi ise dua, ayin, ezan ve dini unsurları kullanarak kurduğu manevi öykü evrenidir. *Takva*, *İstanbul Kanatlarımın Altında*, *Parçalanma*, *Kuşatma Altında Aşk* filmleri dini ritüelleri, inanışları, dinin farklı yönlerini aktarır. Türk toplumunda kadını, kadının toplumdaki yerini, kimiksizleştirilmesi, ötekileştirilmesini, toplumsal cinsiyet rollerinin kadın üzerinde kurulan eril tahakküm ile silikleştiğini *Mutluluk*, *Harem Suare*, *Parçalanma* ve *Mustang* filmleri görünür kılmaktadır. *Hamam*, *İstanbul Kanatlarımın Altında* ve *Harem Suare* filmleri ise eşcinsel kimliklerin temsil edilmesi konusunda sayılabilecek filmlerdir. *Ateş Üstünde Yürümek*, *Hoşçakal Yarın*, *Sevgilim İstanbul*, *Güneşe Yolculuk* filmleri siyasi bir pencereden dönemlerine bakmaktadır. *Kuşatma altında Aşk* ve *İstanbul Kanatlarımın Altında*, *Harem Suare* filmleri tarihi bir perspektiften Osmanlıya bakarken, fetih, Fatih Sultan Mehmet, Osmanlı sarayı, padişahlar gibi kavramları ele alır.

Desteklenen filmlerde temsile taşınan alt ya da öteki kimlikler varlığı ötelenmiş sorunlu temsil guruplarıdır. Filmlerdeki modern ve geleneksel arasındaki çatışma da eski ile yeniye Doğu ile Batıyı anlatır. Özgürlük kavramını da baskı, gelenek, namus gibi rasyonel göstergelere bağlar.

Sonuç olarak Eurimages destekli Türk filmlerinde oluşturulan Türk kimliği tarihsel süreç içinde oryantalist Batı bakışıyla şekillenmiş Türk, İslam ve Osmanlı kalıplarını bünyesinde barındırarak çoğu kurmaca ama bir kısmı gerçek olan bir temsil evreni meydana getirmiştir sonucuna varılmıştır.

Bu değerlendirmeler ışığında bu tez çalışmasının hipotezleri tek tek çözümlenmiş ve her birine konu kapsamında cevap bulunmuştur.

5.2. ÖNERİLER

Bu çalışma kapsamında Eurimages Fonu tarafından ödül alan filmlerde ki Türklük imgesine bakıldı. 103 filmde oluşan geniş evrenin hepsi izlenerek 13 film üzerinden oluşan örneklem evreni içinde Türklük ile ilgili kodlar değerlendirildi. Ancak örneklem dışında kalan filmlerde de mutlaka bu kodlarla temsile çıkılan Türklük kavramları bulunmaktadır.

Gelecekte yapılacak çalışmalarda başka sınırlılıklar dâhilinde bakılacak film sayısı yeterlidir. Bu konuda önerimiz hem farklı filmler hem de farklı yönetmenler üzerinden ayrıca farklı başlıklar kullanılarak yeni çalışmalar yapılması yönündedir.

KAYNAKÇA

- Emerson, R. (1965). *Sömürgelerin Uluslaşması*. (T. Ataöz, Çev.) Ankara: Türk Siyasi ilimler Derneği Yayınları.
- 8 *Culture 2000 Présentation de mola Commission Européenne (çevrimiçi)* . (2006, Şubat 14). http://ec.europa.eu/culture/eac/culture2000/cult_2000_fr.html adresinden alındı
- AB Bakanlığı. (2022). *AB'ye Genel Bakış*. Ankara: Avrupa Birliği Bakanlığı.
- Abisel, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Açıkgöz, Ö. (2004, Mayıs 1). "Avrupa Birliği'nde Kültürel Entegrasyon ve Türkiye'nin Durumu". *Stratejik Öngörü Dergisi*. (1),
- Adorno, T. (2012). *Kültür Endüstrisi* . İstanbul.: İletişim Yayınları.
- Ağırbaş, S. (2022) *Batılı Kadın Seyyahların Anlatımlarında Haremde Doğum Kutlamaları*. Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi.8(16) 595-610
- Ahıska, M. (2003). "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern". *The South Atlantic Quarterly*, 2(102),
- Akay, A. (2004). "Moderniteyi Yeniden Ele Almak: İdeolojiszleşme". *Doğu-Batı* (s. 12). içinde Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Akbal, T. (2005, Ocak). "Sığınanlar,Kiracılar ve Gecenin İçinde Kaybolanların Ev Sahiplariylae Eşitlendiği Öyküler:YedinciKıta". *Toplumbilm Avrupa Sineması Özel Sayısı*, (18), 51.
- Aksoy, M. (2013). "Kültür Sosyolojisi Bağlamında Kimlik Pazarında Kültürel Kimlik". *Türk dünyası Araştırmaları*, 147-160.
- Aktaran Çelik, N. (2005). *İdeolojinin Soykütüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Aktaran Çırakman, A. (2001). "Avrupa Fikrinden Avrupa Merkezçiliğine". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*,4 (14), Ankara: Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları
- aktaran Ulutaş; (2017). *Sinema Estetiği*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Aktaran, Özcan, E. (2004). *Euroimages Guide Assistance to Cinemas*. www.coe.int/Eurimages
- Algan, N. (2018, 10 26). *Kitle kültürü eleştirisinden bir sinema teorisine doğru Frankfurt Okulu ve sinema*. www.neclalgan.com: <http://neclalgan.com/kitle-kulturu-elestirisinden-bir-sinema-teorisine-dogru-frankfurt-okulu-ve-sinema/> adresinden alındı
- Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Althusser, L. (1998). *Gelecek Uzun Sürer*, çev. İsmet Berkan, 2.Baskı (2 b.). (İ. Berkan, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Althusser, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. (L. (. Althusser, Çev.) , İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altunan: (2013). "Değişim ve Etkileşim:Yeniçağ'da Avrupa ve Osmanlı (15-18. Yüzyıl)". T. Sivas içinde, *Genel Uygarlık Tarihi* (s. 153-193). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Altundağ, C. (2006). *Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi: 9 ve Yazı-Tura Filmlerinin Anlatı-Kurgu Açısından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TvSinema Anabilim Dalı.
- Ana Britanica. (1986). *Ana Britanica* (Cilt 7). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Arıkan, R. (2011). *Araştırma Yöntem Ve Teknikleri*. Ankara: Nobel.
- Aristoteles. (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Armaoğlu, F. (2018). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914-1995* (1.Baskı b.). İstanbul: Kronik Kitap.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aslan, C. (2009). *Avrupa Kimliği Oluşumuna Türk kimliği'nin Etkisi*. Ankara: Atılım Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Avrupa Birliği Ana Bilim Dalı.

- Aslan, K. (2004). *Haber Nasıl Okunur? Haberde İdeoloji, Söylem*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Bal, H. (2016). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri (Uygulamalı-Örnekle)*. Bursa: Sentez.
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan*. (O. Kasap, Çev.) İstanbul: Say Yatınları.
- Baltacıoğlu, İ. (1975). "Din'e Doğru". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(1-4), 44-59.
- Barber, B. (2005). "*Tarihin Sonu Olabilir mi*", *Tarihin Büyük Soruları*. (S. Şahin, Çev.) İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Barloewen von, C. (2001). "*Modernleşme ve Küreselleşme Sürecinde Kültürel Kimlik*", *Küreselleşme ve Modernleşme Sürecinde Kültürel Kimlik*. Ankara: Konrad Adenauer Vakfı Yayınları .
- Barreau, J.-C., & Bigot, G. (2006). *Tarih Öncesinden Günümüze Bütün Dünya Tarihi*. (A. Özışık, Çev.) İstanbul: Dharma Yayınları.
- Barthold, W. (1977). *İslam Medeniyeti Tarihi, İzah ve Düzeltme Fuad Köprülü*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Begoviç, A. (2011). *Doğu Batı Arasında İslam*. (S. Şaban, Çev.) İstanbul: Yarın Yayınları.
- Benjamin, W. (1992). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi, Başlangıcından 1986'ya Kadar*. (S. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar* . Ankara: Siyasal.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. İzmir: Aşina Kitaplar.
- Biryıldız, E. (2000). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Bordwell, D. &. (2009). *Film Sanatı*. Ankara: Deki Yayınevi.

- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili*. (Y. C. Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bordwell, D. v. (2008). *Film Art An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bottomore, T., & Nisbet, R. (2002). *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, (2 b.). Ankara: Ayraç Yayınları.
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. (4 b.). Bursa: Asa Kitabevi.
- Bulut, A. (2006). *Türklerin Etnik Kökenleri*. İstanbul: Kalipso Yayınları.
- Bulut, Y. (2002). *Oryantalizmin Eleştirel Kısa Tarihi*. İstanbul : Yöneliş Yayınları, İstanbul.
- Bulut, Y. (2003). Edward W. Said ve Oryantalizme Dair. *Divan İlmi Araştırmalar*, (2), 169-189.
- Bulut, Y. (2007). "Oryantalizm", *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi* (Cilt 33). İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bulut, Y. (2017). *Oryantalizmin Kısa Tarihi* (2 b.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Burckhardt, T. (2019). *Doğu'da Ve Batı'da Kutsal Sanat*. (T. Uluç, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Byron, B.G.G, (1890). *Letters and Journals of Lord Byron*, ed. Thomas Moore, New York: John Murray
- Büker: (2011). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Canbolat, İ. S. (1998). *Ulus-üstü Sistem ve Avrupa Birliği*. İstanbul: Alfa Yayınları. .
- Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim. (D. Kırmızı, Çev.) *Sinecine*, 2(2), 81-93.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü, "Georg Wilhelm Friedrich Hegel"* (4 b.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ceyhan, S. (2018). "Tarikat ve Tekke Kavramlarına Dair". S. Ceyhan içinde, *Türkiye'de Tarikatlar Tarih ve Kültür*. İstanbul: İsam Yayınları.

Culture 2000 Présentation de la Commission Européenne (çevrimiçi). (tarih yok).
http://ec.europa.eu/culture/eac/culture2000/cult_2000_fr.html 14.02.2006
 adresinden alındı

Çakmak, H. (2007). *Türkiye Avrupa Birliği İlişkileri*. Ankara: Platin Yayınları.

Çaycı, A. (2015). *Oryantalizm, Oksidantalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Çiçek, K. (2010, 10 20). “Türkiye”nin Avrupa Birliği”ne Alınmamasında Din Bir Faktör Olabilir mi? Ekodialog: Çiçek, Kemal, “Türkiye”nin Avrupa Birliği”ne Alınmamasında Din Bir Faktör Olabilir Mi?,
<http://www.ekodialog.com/Makaleler/avrupa-birligi-diniliskisi-makale.html>,
 adresinden alındı

Çoban, B. (2006). "Louis Althusser". B. Çoban içinde, *Kadife Karanlık-2* (s. 91).
 İstanbul: Su Yayınları.

Çotuksöken, B. (1998). *Kavramlara Felsefe ile Bakmak*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Çözeli, İ. (2019). *Sinema ve Oryantalizm: 2000 Sonrası Ulusötesi Sinemada Türk Kadın Kimliğinin Temsili*. (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

Dağ, A. (2004). *Uluslararası İlişkiler ve Diplomasi Sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları.

Dant, T. (1991). *Knowledge, Ideology and Discourse*. Routledge.

Değirmen, F. (2023, 03 12). *Sanat Sinemasının Tarihsel Kökleri ve Yapısal Özellikleri*.
<https://www.cinerituel.com:https://www.cinerituel.com/sanat-sinemasinin-tarihsel-kokleri-ve-yapisal-ozellikleri/> adresinden alındı

Dinç, C. (2015). *Avrupa ve Avrupa Birliği*. Ankara: Savaş Yayınevi.

Doğan, M. (1994). *Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ülke Yayın Haber Tic. Ltd. Şti.

Duchesne: (2008). “Waiting for a European identity... Reflections on the Process of Identification with Europe”. *Perspectives on European Politics and Society*, 9(4), 403.

Duranoğlu, B. (2021). *Eurimages'ın İdeolojik İşlevselliği Bağlamında Türk Sinemasının Portresi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ordu: Ordu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı.

- Edgar-Hunt, R. M. (2012). *Film Dili*. S. (S. Aytaç, Çev.) İstanbul: Literatür.
- Emiroğlu. (2021). *Söylemsel Bir İnşa Olarak Oryantalizm*.
- Erdağı, B. (2017). "Karl Hendrich Marx". K. Gülenç içinde, *Siyaset Felsefesi Tarihi Platon'dan Zizek'e* (s. 428). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Erdoğan, İ. (1995). *Dünyanın Çarpık Düzeni Uluslararası İletişim*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2002). *İletişimi Anlamak*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, N. A. (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Erginli, Z. (2018). "Oryantalizm İle Mistisizm Arasında Batı Dünyasında Tasavvufa Bakış Biçimleri Üzerine". *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* , 1-35.
- Erhan, Ç. (2009, 10 5). Avrupa Bütünleşmesinin Tarihsel Gelişimi. *Avrupa Bütünleşmesinin Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: AB.
- Erkan, H. (2009). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Erzen, J. (1975). "Sanat Tanımları ve Sanatım Üzerine". *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 1(2), 319-327.
- Erzen, J. (2004). *Fotoğraf Notlar*. İstanbul: Say Yayınları.
- Eurimages and gender equality*. (2023, 3 10). EURIMAGES - European Cinema Support Fund - Homepage: <https://rm.coe.int/eurimages-strategy-for-gender-euquality-in-the-european-film-industry/168073286d> adresinden alındı
- Eurimages: 202*. (2020, Nisan 07). Rules of Procedure of the Board of Management of the Support Fund for the Co-Production and Distribution of Creative Cinematographic and: <https://rm.coe.int/2020-rulesprocedureen/16809c9e51>, 7 Nisan 2020. adresinden alındı
- Everett, W. (1996). *European Film and quest for Identity*”, *European Identity In Cinema*. Intellect Euroean Series.
- Farago, F. (2006). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Feinberg, Y. (1991). *Sanat ve Bilgi*. (O. Özügül, Çev.) Us Yayınevi.

- Fontaine, P. (2007). *AB Nedir?* Brüksel: Avrupa Komisyonu Basın ve İletişim Genel Müdürlüğü.
- Foss, B. (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. (M. K. Gerçeker, Çev.) İstanbul: Hayalperest.
- Georgeon, F. (1999). *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*, İstanbul: YKY.
- Gombrich, E. (1986). *Sanatın Öyküsü* İstanbul: Remzi Kitapevi
- Güvenç, B. (1994). *Türk Kimliği*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hall, S. (2017). *Temsil*. (İ. Dünder, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Halliday, F. (2007). *"Oryantalizm ve Eleştirmenleri", Oryantalizm Tartışma Metinleri*. (A. Yıldız, Dü.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Hanefi, H. (1942). *Mukaddime fi İlmi'l İstiğrab. (Batı'yı Tanıma-Anlama Bilimine Giriş)*. İstanbul: Mana Yayınları
- Hauser, A. (1994). "Yaşamın ve Sanatın Bütünlüğü". *Dergi*, (A. Cemal, Çev.) 4, 50-56.
- Hegel, J. (2004). *"Georg Wilhelm Friedrich Hegel", Batı'da Siyasal Düşünceler Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hentch, T. (1996). *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*. (A. Bora, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Herder, J. (1982). *İnsanlığın Oluşum Tarihinin Felsefesi*. Forgotten Books:E-Kitap <https://www.forgottenbooks.com/en>
- Herder, J. (2020). *Tarih Felsefesi*. (B. Arvasi, Çev.) Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Horvath, Z. (2007). *Hand Book on The European Union*. Hungary: Hungarian National Assembly.
- <https://www.coe.int/en/web/eurimages>. (2022, 12 17).
<https://www.coe.int/en/web/eurimages/markets>. adresinden alındı
- <https://www.coe.int/en/web/eurimages>. (2022, 12 18).
<https://www.coe.int/en/web/eurimages/festivals>. adresinden alındı

<https://www.coe.int/en/web/eurimages/coproduction>. (2022, Kasım 26).
<https://www.coe.int/en/web/eurimages>. adresinden alındı

<https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>. (2022, Kasım 29).
<https://www.coe.int/en/web/eurimages>. adresinden alındı

<https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>. (2022, 12 17).
<https://www.coe.int/en/web/eurimages>. adresinden alındı

<https://www.coe.int/en/web/eurimages/distribution-funding-history>. (2022, 12 17).
<https://www.coe.int/en/web/eurimages>. adresinden alındı

<https://www.coe.int/en/web/eurimages/exhibition>. (2022, 12 17).
<https://www.coe.int/en/web/eurimages>. adresinden alındı

Huntington: (1993). *"The Clash of Civilization". Foreign Affairs*. İstanbul: Vadi Yayınları.

Hobhouse, J.C. (1817). *A Journey Through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople*, Philadelphia

Hobson, J. (2015). *Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri*. çev. Esra Ermert, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ilemblog. (2016, 2 11). <http://blog.ilem.org.tr/osmanli-siirinde-renkler-bize-ne-soyler-kirmiziya-nasil-bakmalı/>. adresinden alındı

İlhan, H., & Tanyeri Mazacı, E. (2022). "Destinasyon ve Ülke Tanıtım Filmlerinin Oryantalizm Açısından İncelenmesi: Türkiye Örneği". *Erciyes Akademi*, 4(36), 1766-1791.

İnal, B. (2023). *19. Yüzyılda İngilizce Yazılmış Seyahatnamelere Göre Anadolu'da Sosyal Kültürel Ve Ekonomik Hayat*. (Doktora Tezi).Uşak: Uşak Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Tarih Ana Bilim Dalı

İnalcık, H. (2002). "Hermenötik,Oryantalizm, Türkoloji". *Doğu Batı*, 11-36.

İslamoğlu, İ. (1991). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Köylü*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Jakopson, R. (1990). *Sekiz Yazı*. (S. R. Mehmet Rifat, Çev.) İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Kabatepe, E. (2003). Avrupa Birliği- Kùltürler Kaynaşması. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, (35), 26
- Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. İstanbul:Bağlam Yayıncılık
- Kant, İ. (1983). *Antropoloji, Tarih Felsefesi, Siyaset ve Eğitim Bilimi Üzerine Yazılar* . Darmstadr.
- Karaaslan, E. (2021). *Oryantalizmin Zihin Dünyası: Doğu, İslam ve Osmanlı* İstanbul: Yeditepe Yayınevi
- Karadoğan, A. (2010). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Karcioğlu, F. (2001). "Örgüt Kùltürü ve Örgüt İklimi İlişkisi". *Ankara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 15(1-2), 267.
- Kaşgarlı Mahmut. (2010). *Divanu Lügati 't-Türk Tercemesi*. (S. Yurtsever, Çev.) Ankara.: Kabalcı Yayınları.
- Kaya, A. (2010). *Sinemada Oryantalist Temsiller: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek filmleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kellner, D. (2001). "Popüler Kùltür ve Postmodern Kimliklerin İnşası". *Doğu-Batı Dergisi*, 187-219.
- Kellner, D. (2010). *Cinema Wars, Wiley & Blackwell Publication* . U:K.: Chichester.
- Keyman, E. (2002). "Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu: 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet". *Doğu-Batı*, (20),
- Kırel: (2010). *Kùltürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Knolles, R. (1621). *Thr Generall Historie of the Turkes from Thr Begenning of that Nation to the Ottomans Families*. London: Printed by Adam İslip.
- Kracauer: (2015). *Film Teorisi, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Kreiser, K. (1999). "Türklerde Akıl Var Mı? Napolyon Dönemi Avrupasındaki Doğu Tartışması Üzerine", *Cogito. Osmanlılar Özel Sayısı*, 95
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves*. Columbia: Columbia University Press.
- Kula, O. (1992). *Alman Kültüründe Türk İmgesi 1*. Ankara Gündoğan Yayınları.
- Kula, O. (1993). *Alman Kültüründe Türk İmgesi 2*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Kula, O. (2010). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. (2011). *Batı Edebiyatında Oryantalizm*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kumrular, Ö. (2005). *Türkler ve Deniz. II. Uluslararası Tarih Sempozyumu*. İstanbul: Kitap Yayınevi
- Kumrular, Ö. (2012). *İslam Korkusu Kökenlerin Ve Türklerin Rolü* İstanbul: Doğan Kitap
- Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Laustsen, C., & Diken, B. (2016). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lewis, B. (2007). "Oryantalizm Sorunu , Oryantalizm Tartışma Metinleri". (A. Yıldız, Dü.) *Doğu-Batı*, 217-245.
- Lucarelli (2011). "*Mirrors of us: European political identity and the Others' image of the EU*", *Debating Political Identity and Legitimacy in the European Union*. Sonia Lucarelli, "Mirrors of us: European political identity and the Others' image of the EU", *Debating Political Identity and Legitimacy in the Europ London and New York: Sonia Lucarelli, "Mirrors of us: European political identity and the Others' image of the EU", Debating Political Identity and Legitimacy in the European Routledge*.
- Maggiore, M. (1990). *Audiovisual Production in the Single Market*. Luxemburg: Commission of the EC.
- Mahçupyan, E. (1998, Mart-Nisan). "Doğu ve Batı: Bir Zihniyet Gerilimi". *Doğu Batı (Doğu ne? Batı Ne?)(2)*, 45.

- Makdisi, U. (2007). “Osmanlı Oryantalizmi”. A. Yıldız içinde, *Doğu Batı -Oryantalizm Tartışma Metinleri* (s. 272). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mardin, Ş. (1982). *İdeoloji*. Ankara: Turhan Kitapevi.
- Marx, K. (1966). *Türkiye Üzerine (Şark Meselesi)*. (S. H. Tokatlı, Çev.) İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Mattelart, A. (2001). *İletişimin Dünyasallaşması*. (H. Yücel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (2015). *Bu Ülke* (46 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Metin, A. (2013). *Oksidentalizm- İki Doğu İki Batı*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Miller, T. (2003-2004). Küresel Hollywood: Hollywood Tarihi Kültür Emperyalizmi ve Küreselleşme. çev: Ayşegül Gürsoy, İstanbul:Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı: 14 Sonbahar/Kış
- Miller, W. (2016). *Senaryo Yazımı*. (Y. D. Y. Büyükerşen, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Mollaer, F. (2019). *Kimlik, Tanınma Mücadelesi ve Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: +1 Kitap.
- Montagu, L. (1717-1718). *Türkiye Mektupları 1717-1718* İstanbul: Tercüman Gazetesi Yayınları.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler “Kuram ve Uygulamalar”*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, F. (1997). *werke in drei banden* (Cilt 3). Karl Sschlechta.
- Odabaş, B. (1994). *Marmara İletişim Dergisi*(5), 281-288. İstanbul
- Oluk, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. .

- Önbayrak, N. (2008). "Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekliği". *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13), 187-203.
- Öz, M. (2008). "Tarih Perspektifinden Türk Kimliği Üzerine Bazı Düşünceler". *Hütab*, 8, 219 - 226.
- Özbek: (2000). *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Özcan, E. (2005). "Eurimages ve Türkiye: Genel Bakış". *Toplumbilim(Avrupa Sineması Özel Sayısı)*, (18), 87-108
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Parkinson, D. (2015). *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir*. (Y. Burul, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Parla, J. (2005). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (3 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pekman, C. (1997). *Televizyonda Özelleşme Avrupa'da Yayıncılığın Değişim Süreci*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Pells, A. (2001). *20. Yüzyılda Küresel Kültür Miti ve Tehditi: Modernizmden Film Endüstrisine*, *Küreselleşme ve Modernleşme Sürecinde Kültürel Kimlik*. Ankara: Konrad Adenauer Vakfı Yayınları.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. E. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Polo, M. (2019). *Seyyahatname*. İstanbul: alfa Yayınları.
- Roberts, J. (2003). *Dünya Tarihi/The New Penguin History of the World* (Cilt 1.). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Rubin, A. (2007). Edward W. Said. A. Yıldız içinde, *Oryantalizm Tartışma Metinleri* (s. 17-39). Ankara: Doğu-Batı.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Popüler Sinema*. İstanbul.: Ayrıntı Yayınları.
- Said, E. (1978). *Sonsöz Oryantalizm*. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Said, E. (1998). *Oryantalizm*. (N. Uzel, Çev.) İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Said, E. (2000). *On Flaubert*, *Orientalism a Reader*. (E. A. Macfie, Dü.) New York: New York University Press.

- Said, E. (2006). *Dünyalar Arasında*. (2 b.). (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Kış Ruhu.
- Said, E. (2017). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, W. (1995). *Oryantalizm/sömürgeciliğin Keşif Kolu*. (N. Uzel, Çev.) İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Sancar: (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Sayyid: (2006). "Oryantalizmden Sonra". *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu*.
- Schiffer, R. (1999). *Oriental Panorama: British Travellers in 19th Century Turkey*, Amsterdam: Atlanta
- Scognamillo, G. (2010). www.sinema.gov.tr. adresinden alındı
- Scognamillo, G. (1996). *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Selen, H. (1941). "Tarihte Şark ve Garp Mefhumları". 20. XII. 1941 ilmi toplantı. Türk Tarih Kurumu.
- Sert, H. (2020, Ağustos). *Doğu'da ve Batı'da Sanatın Geleneksel Kodları ve Sinema Sanatına Etkileri:Yeni İran Sineması*. (Yüksek Lisans Tezi). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilimdalı.
- Severcan, M. (2006). *Bütünleşme Sürecinde AB ve Türk Kimliği Etkileşimi*. (Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sığrı, Ü. (2018). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Beta.
- Smith, A. (1992). National Identity and the Idea of European Unity". *International Affairs*
- Smith, A. (1993). *National Identity*. Reno: University of Nevada Press.
- Smith, A. (1994). *Milli Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Soykut, M. (2002). "Tarihi Perspektiften İtalyan Şarkiyatçı ve Türkologları". *Doğu Batı*, 37-78.

- Sönmez, I. (2007). *Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaşmalar ve Kimlik Sorunları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı.
- Sözen, M. (2008). "Anlatı Mesafesi – Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler". *Zonguldak Kara Elmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(8), 123-154.
- Stam, R. (2000). *Film Theory-An Introduction*, . USA: Blackwell Publishing. .
- Strauss, L. (1956). *Naturrecht und Geschichte*. Stuttgart: K.F. Koehler Verlag.
- Sucu, İ. (2012). Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik ve Alternatif Eğilimler. *Akdeniz İletişim Fakültesi Dergisi*(17), 111-125.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metris Yayınları.
- Süphandağı, İ. (2018). *Batı ve İslam Arasında Oryantalizm* (2 b.). Ankara: Maarif Mektepleri.
- Swain, H. (2005). "Harriet Swain'in Yorumu", *Tarihin Büyük Soruları*,. (S. Şahin, Çev.) İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Şen, F. (1993). *Türkiye'nin Tam Üyeliğinin Avrupa Topluluğuna Sağlayacağı Faydalar*. Almanya: Türkiye Araştırmalar Merkezi.
- Şen, G. (2015). *Eurimages Sonrası Türk Sinemasında Etnik Kimlik Temsilleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.
- Şentürk, H. (2011). *Türkiye'de İslami Oluşumlar ve Siyaset*. İstanbul: Çıra Yayınları.
- Şentürk, R. (2007). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık .
- Takış, T. (2002, Ağustos-Eylül-Ekim). "Oryantalizm Üzerine Tezler". *Doğu Batı*(20), 7-9.
- TDK. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK. (2023, 1207). *Takva*. Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- TDK. (2023). TDK Sözlük. 04 16, 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

- Tekinalp, Ş. (1993). *Avrupa Topluluğu'nda Ulusal Kültür ve Televizyon*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Tekinalp, Ş. (2003). "Avrupa Birliği'nin Kültür ve Görsel-İşitsel Medya Politikaları: Kültür Kalesi Oluşturmanın Zorlukları". *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*(4), 113 - 134.
- Temirkaynak, M. (2008). *Yanlış Bilinç'ten Son'a Giden Yolda Tarihin ve İdeolojilerin Sonu Tartışmalarının*. (Yüksek Lisans Tezi). Aydın: Adnan Menderes Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Tezcan, E. (2005). *Avrupa Birliği Kurumlar Hukuku*. Ankara:: Usak Yayınları.
- Tolstoy, L. (2010). *Sanat Nedir?* (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: İş Bankası.
- Tolunay: (2007). *Avrupa Birliği Kültür Politikaları'nın Avrupa Kimliği Üzerine Etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Başkent Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı Avrupa Birliği Yüksek Lisans Programı.
- Tunalı, D. (2010). "Yeni Roman-Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)". *Sanat Dergisi*(18), 27-36.
- Turan: (2020). *Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Self Oryantalizm Çerçevesinde İncelenmesi. 2014-2018*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv sinema Anabilimdalı.
- Tursun, H. (2004). *Avrupa Birliği'nin Kültür ve Görsel-İşitsel Politikası ve Türkiye'nin Uyumu*. İstanbul : İktisadi Kalkınma Vakfı Yayınları.
- Türkler Ansiklopedisi. (2002b). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet Sistemi*. (Cilt 10). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Tylor, E. (2016). "Kültür Bilimi". *VeriVerita*, 91-109.
- U.Eco'dan(1977) akt., Meyer, J., & Even, R. (1998). "Marketing and the fine arts - inventory of a controversial relationship". *Journal of Cultural Economics*(22), 271-283.
- Uluç, G. (2009). *Medya ve Oryantalizm*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Ulusoy, Ö. N. (2007). "Sinematografik Üretimi Düzenleyen Bir Kamu Kuruluşu Olarak Centre National De La Cinematographie'nin Gelişmekte Olan Ülkelerin

- Sinemalarına Yaklaşımı". *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları*(12), 172.
- Ulutaş: (2017). *Sinema Estetiği*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Ülger, İ. K. (2002). *Avrupa Birliğinde Siyasal Bütünleşme Ortak Dış Politika ve Ortak Güvenlik Politikasının Oluşumu*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest.
- Vasey, R. (2003). *Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması, Dünya Sinema Tarihi*. (A. Fethi, Çev.) Nowell-Smith.
- Voltaire, F. (2008). *Türkler, Müslümanlar, Ötekiler* (3 b.). (C. Orhan, Çev.) İstanbul: İğüs Yayınları.
- Wals, W. (2006). *Tarih Felsefesine Giriş*. (Y. Çelikkaya, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Weyland, P., & Öncü, A. (2005). *Mekan, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler*, (L. Şimşek , & N. Uygun, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları,.
- Wheatcroft, A. (2004). *Korkunç Türk, Batı'nın Gözüyle Osmanlı*. (G. A. Somuncu, Çev.) İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (S. Aydın, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.
- Yavuz, H. (1998). *Oksidentalizm, Modernleşme, oryantalizm ve İslam İçerisinde*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Yeğenoğlu, M. (2017). *Sömürgeci Fanteziler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yetişken, H. (1998). *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı.
- Yıldırım, O. (2020). *Diyanet'in Tarikatlar Raporu*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Yıldız, A. (2007). "Sunuş". A. Yıldız içinde, *Oryantalizm Tartışmalı Metinler* (s. 9). Ankara: Doğu-Batı.
- Yıldız, M. (2002). *Avrupa'nın Ekonomik ve Parasal Bütünleşmesinde Maliye Politikasının Rolü ve Türkiye Açısından Bir Değerlendirme*", *Avrupa Birliğine Geçiş Süreci ve Türk Kamu Maliyesinin Uyum*. *Avrupa Birliği 17. Türkiye Maliye Sempozyumu* Denizli:TÜRMOB Yayınları .

- Yıldız, T. (2021). *Modern Türk Kimliği İnşasında Avrupa İmgesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı.
- Yılmaz, S. (2011). "20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 371-382.
- Yılmazkol, Ö. (2023, 04 04). *Fransız Yeni Dalga Akımı*. <https://www.iienstitu.com/>: <https://www.iienstitu.com/blog/fransiz-yeni-dalga-akimi> adresinden alındı
- Yörükhan, Y. (2004). *Müslüman Coğrafyacıların Gözüyle Ortaçağda Türkler-İbn Havkal, İstahrî, Kudâme b. Ca'fer, İbn Fakîh, İbn Rusteh, El- Ya'kûbî, İbn Hurdazbih*. İstanbul: Gelenek Yayınları
- Yurdusev, N. (1997). *Avrupa Kimliği'nin Oluşumu ve Türk Kimliği, Türkiye ve Avrupa*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Zizek: (2019). "Toplumsalın Kalbindeki Film". *Filmlerle Sosyoloji I* (S. Ertekin), Çev.). içinde İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Elif YILDIRIM
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	29 Aralık 2023