



TÜRKİYE CUMHURİYETİ
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**AMERİKAN SİNEMASINDA ORYANTALİST BAKIŞ VE ORTADOĞU
TEMSİLİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KEMAL SAYGIN

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ MESUT COŞKUN

GİRESUN, 2020

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Kemal SAYGIN'ın "Amerikan Sinemasında Oryantalist Bakış ve Ortadoğu Temsili" başlıklı tezini incelemiş olup aday ... tarihinde, saat... da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)		
Üye		
Üye		
Üye		
Üye		

ONAY

...../...../2020

Prof. Dr. Enver SARI
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Amerikan Sinemasında Oryantalist Bakış ve Ortadoğu Temsili” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

07/10/2020

Kemal SAYGIN

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Amerikan sinemasında oryantalist bakışın izleyicilere nasıl sunulduğu ve Ortadoğu temsillerinin nasıl yapıldığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Hollywood sineması evreninde, Ortadoğu ülkeleri konulu filmler özelinde incelenen çalışmada örneklem olarak seçilen filmler, eleştirel söylem analizi yöntemiyle irdelenmiştir. Bu bağlamda filmlerde işlenen din, cinsiyet, coğrafya ve kimlik gibi birçok kültürel ve sosyal ögenin nasıl temsil edildiğine yönelik analizler gerçekleştirilecektir.

Çalışmamı konu ve kapsam olarak sınırlandırmamda büyük emekleri olan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mesut Coşkun'a teşekkür ederim. Ayrıca tez çalışmam ve yaşantım boyunca benden desteklerini esirgemeyen annem Hava Saygın, babam Kamil Saygın, kardeşim Gözde Saygın, halalarım Saliha Saygın, Aynur Kabadayı ve Nurcan Hasanbaşoğlu'na şükranlarımı sunarım.

ÖZET

SAYGIN, Kemal. Amerikan Sinemasında Oryantalist Bakış ve Ortadoğu Temsili, Yüksek Lisans Tezi, Giresun, 2020.

Oryantalizm kavramı, Batı'nın Doğu üzerine gerçekleştirdiği sistematik çalışmalara verilen genel bir adlandırmadır. Yıllarca gezginlerin anılarında, ressamların tablolarında ve yazarların kitaplarında aktarılan Doğu teması, teknolojik gelişmeler sonrası yeni bir ortamda daha işlenmeye başlamıştır. Sinematik evrende tekrar yorumlanabilme imkânı bulan oryantalizm kavramı, yönetmenler ve senaristler tarafından yeni bir fikir oluşturma sahasına giriş yapmıştır. Bu bağlamda çalışmada oryantalizmin sinema ile ilişkisi, Amerikan sineması çerçevesinde ve Ortadoğu konulu filmler özelinde ele alınmıştır. Çalışmada toplulukları etkilemede önemli bir kitle iletişim aracı olan sinemanın, Ortadoğu'yu nasıl temsil ettiği ve oryantalist bakış açısını nasıl oluşturduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır. Amerikan sineması evreni içerisinde ele alınan çalışmada, Ortadoğu hakkında çekilmiş filmler üzerinde durulmaktadır. Örneklem olarak ise *The Thief of Bagdad* (1924), *Rambo 3* (1988) ve *The Kingdom* (2007) seçilmiştir. Filmlerde Ortadoğu, coğrafya, birey, yaşam, din ve kimlik gibi birçok unsur gözetilerek irdelenmiştir. Seçilen bu filmler, Teun van Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Yapılan çözümlenmeler ile ağırlıklı olarak Amerikan sinemasında Ortadoğu'nun neden genellikle olumsuz nitelendirmelere maruz kaldığı üzerinde durulmuştur. Böylece Amerika Birleşik Devletleri'nin politik çıkarları, Hollywood sinemasının Ortadoğu'yu aktarışında dönemsel olarak farklılıklar göstermesine sebebiyet verdiği gibi varsayımların geçerliliği kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Amerikan Sineması, Ortadoğu, Oryantalizm, Oryantalist, Eleştirel Söylem Analizi.

ABSTRACT

SAYGIN, Kemal. *Orientalist View and Representation of Middle East in American Cinema*, Master Thesis, Giresun, 2020.

The concept of orientalism is a general nomenclature given to the systematic studies of the West on the East. The Eastern theme, which has been conveyed in the memories of travelers for years, in the paintings of painters and in the books of authors, has begun to be processed in a new environment after technological developments. The concept of orientalism, which had the opportunity to be reinterpreted in the cinematic universe, entered the field of creating a new idea by directors and screenwriters. In this context, the relationship between orientalism and cinema is dealt with in the context of American cinema and films about the Middle East. In this study, it is aimed to show how cinema, which is an important mass media tool in influencing communities, represents the Middle East and how it creates the orientalist perspective. The study dealt with in the universe of American cinema focuses on films about the Middle East. *The Thief of Bagdad* (1924), *Rambo 3* (1988) and *The Kingdom* (2007) were chosen as the samples. In the films, many factors such as the Middle East, geography, individual, life, religion and identity have been examined. These selected films are examined by van Dijk's critical discourse analysis method. The analysis made focused mainly on why the Middle East is generally exposed to negative qualifications in American cinema. Thus, the political interests of the United States caused the Hollywood cinema to show periodic differences in transferring the Middle East, and the assumptions were tried to be proved valid.

Key Words: American Sinema, Middle East, Orientalism, Orientalist, Critical Discourse Analysis

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
ABSTRACT	III
İÇİNDEKİLER	IV
TABLolar VE GÖRSELLER DİZİNİ	VII
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	5
1. ORYANTALİZM, DOĞU-BATI ÇATIŞMASI	5
1.1. Oryantalizm; Batı'nın Doğu'yu Tanımlaması	5
1.2. Marco Polo ve Batı'nın Doğu'yu Keşfi	12
1.3. Haçlı Seferleri ve Batı'nın Doğu'yu İstilas	14
1.4. Osmanlı Devleti ve Doğu'nun Batı'ya Karşılığı	16
1.5. Doğu- Batı Ayrılığının Tarihsel Nedenleri	18
1.5.1. Hıristiyanlık, Musevilik ve Müslümanlığın Avrupa Kültüründeki Rolü..	22
1.5.2. Avrupa'da Rönesans ve Asya- Afrika'nın Durumu	27
1.5.3. Yirminci Yüzyılda Doğu ve Batı	30
1.5.4. 11 Eylül Sonrası Doğu ve Batı	33
İKİNCİ BÖLÜM	37
2. SİNEMADA ORYANTALİZM	37
2.1. Yedinci Sanat Sinema	37
2.2. Sinema ve Temsil	50
2.2.1. Sinemada Dinin Temsili	52

2.2.2. Sinemada Cinsiyetin Temsili	53
2.2.3. Sinemada Kimlik Temsili	55
2.2.4. Sinemada Coğrafya Temsili.....	57
2.2.5. Amerikan Sinemasında Ortadoğu Temsili.....	58
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	67
3. HOLLYWOOD SINEMASINDA ORTADOĞU'YU TEMSİL EDEN FİLMLEİN ANALİZİ	67
3.1. Çalışmanın Teorik Çerçevesi	67
3.1.1. Çalışmanın Varsayımları	67
3.1.2. Çalışmanın Amacı.....	68
3.1.3. Çalışmanın Hipotezleri	68
3.1.4. Çalışmanın Evreni ve Sınırlılıkları	69
3.1.5. Çalışmanın Önemi	70
3.1.6. Çalışmanın Yöntemi	71
3.2. The Thief of Bagdad Filminin Künyesi	73
3.2.1. The Thief of Bagdad Filminin Konusu.....	73
3.2.2. The Thief of Bagdad Filminin Eleştirel Söylem Analizi.....	75
3.2.2.1. The Thief of Bagdad Filminin Makro Yapısal Analizi.....	75
3.2.2.2. The Thief of Bagdad Filminin Mikro Yapısal Analizi.....	83
3.2.3. The Thief of Bagdad Filminin Değerlendirilmesi	86
3.3. Rambo 3 Filminin Künyesi.....	88
3.3.1. Rambo 3 Filminin Konusu.....	88
3.3.2. Rambo 3 Filminin Eleştirel Söylem Analizi.....	89
3.3.2.1. Rambo 3 Filminin Makro Yapısal Analizi.....	90
3.3.2.2. Rambo 3 Filminin Mikro Yapısal Analizi	94
3.3.3. Rambo 3 Filminin Değerlendirilmesi	100

3.4. The Kingdom Filminin Künyesi.....	101
3.4.1. The Kingdom Filminin Konusu.....	101
3.4.2. The Kingdom Filminin Eleştirel Söylem Analizi.....	102
3.4.2.1. The Kingdom Filminin Makro Yapısal Analizi.....	103
3.4.2.2. The Kingdom Filminin Mikro Yapısal Analizi.....	110
3.4.3. The Kingdom Filminin Değerlendirilmesi	115
SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA	122
ÖZGEÇMİŞ.....	127

TABLolar VE GÖRSELLER DİZİNİ

Tablo 1.....	75
Tablo 2.....	86
Tablo 3.....	90
Tablo 4.....	96
Tablo 5.....	103
Tablo 6.....	110
Görsel 1.....	39
Görsel 2.....	41
Görsel 3.....	42
Görsel 4.....	46
Görsel 5.....	76
Görsel 6.....	76
Görsel 7.....	77
Görsel 8.....	77
Görsel 9.....	78
Görsel 10.....	79
Görsel 11.....	80
Görsel 12.....	80
Görsel 13.....	81
Görsel 14.....	83
Görsel 15.....	83

VIII

Görsel 16.....	85
Görsel 17.....	90
Görsel 18.....	91
Görsel 19.....	92
Görsel 20.....	93
Görsel 21.....	94
Görsel 22.....	94
Görsel 23.....	95
Görsel 24.....	98
Görsel 25.....	104
Görsel 26.....	105
Görsel 27.....	105
Görsel 28.....	106
Görsel 29.....	107
Görsel 30.....	108

GİRİŞ

Oryantalizm kavramı, özünde Doğu'ya ait düşünceler sistemi olup, içerisinde Doğu ve Doğululara ait birçok unsur taşımaktadır. Bu kavram Batı'nın Doğu hakkındaki düşünce faaliyetlerine verilen genel bir adlandırmadır. Batı Doğuyu incelerken onun sosyal ve kültürel yaşantısı hakkında genellemelere başvurur. Doğu'nun yaşantısını din, cinsiyet, kimlik, zaman, mekân, coğrafya gibi unsurlar ile detaylı olarak ele alan Batı, her bir unsuru sürekli yineleyerek ve yorumlayarak Doğu'yu tek taraflı olarak sürekli üretir. Doğu'yu Batı tarafından yorumlama süreci olarak görülen oryantalizm kavramı zamanla birçok evre geçirmiştir. Oryantalizm düşüncesinde bir diğer önemli unsur ise oryantalist kavramıdır ve oryantalizm düşüncesindeki aktarımları yapan kişilere verilen genel bir adlandırmadır. Oryantalistler tarihsel bağlamda düşünüldüğünde, Doğu'nun kendi kendisini açıklamada yetersiz kaldığını ve kendilerini ifade edişte dışarıdan bir kaynağa ihtiyaç duyulduğu savunurlar. Bu kaynağı ilk dönem oryantalizm düşüncesinde, eserlerinde Doğu'yu aktaran yazar, ressam ve gezgin olan oryantalistler oluşturmaktadır. Ancak teknolojik gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının yaygın hale gelişi yeni bir oryantalizm sahası oluşturmuştur.

Oryantalizmin kelime anlamı Doğu'yla ilgili olan, Doğu'ya ait olan veya Doğu'yu hatırlatan her şeydir. Oryantalizm bir Batı ürünü olarak Doğu'yu anlamlandırma ve yeniden tesis etme anlayışıdır. Fakat bu yeniden tesis etme anlayışı Batı çıkarları gözetilerek gerçekleştirilmektedir. Doğu ele alınırken objektiflikten uzak, olduğu gibi değil, Batı'nın görmek istediği şekliyle incelenmekte, betimlenmekte ve oryantalistler tarafından aktarılmaktadır. Oryantalist ise bu aktarımları yapan kişilere verilen addır. Geçmişten günümüze oryantalistler, Doğu ve Batı ayrılığı üzerine birçok tanımlamalar ve aktarımlar gerçekleştirmiştir.

Oryantalizm iki farklı bakış çerçevesinde ele alınmaktadır. İlki oryantalizmin akademik bir merak olduğu yönündeki bakış, diğeri ise olumsuz nitelermeleri ele alan bakış açısıdır (Alkan, 2015: 4). Bu çalışma oryantalizmin ağırlıklı olarak ikinci yönüne eğilmiştir. Oryantalizm düşüncesi bağlamında Doğu'ya olan bakış genellikle İslamiyet ve Müslümanlık çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Bu dine olan önyargı

Doğu'yu dışlama ve ötekileştirme çabalarını beraberinde getirmektedir. Bu sebeple oryantalist eserlerde zıtlıklar sıklıkla dini kalıplar çerçevesinden işlenmektedir.

Oryantalizm, Batı merkezli bir anlayışın ötekileştirdiği, farklı olanı kurguladığı bir temsil olarak da tanımlanabilir. Oryantalizm anlayışına göre Batı merkez, geri kalan bölgeler ise çevresini oluşturmaktadır. Oryantalizm; Batı'nın ötekilerden üstünlüğü ve bu üstünlük düşüncesinin dünyaya aktarılması düşüncesidir. Önceleri Doğu üzerinde bir düşünüş iken, zamanla Doğu üzerinde bir zorbalık oluşturma temsillerinin yaratıcısı haline gelmiştir. Bu temsilleri yaratan, oryantalistler aracılığıyla üretilen oryantalist düşüncesi, aktarımın hızlanması ve ülkelerin çıkar çatışmalarıyla negatif yönü daha belirgin hale gelen bir yapıya bürünmüştür.

Oryantalizm, tarihi kesin olmayan ve başlangıcı çeşitli olaylar ile örtüştürülmeye çalışılan bir yapıdadır. Bu sebeple çalışmada, oryantalist üzerine etkili olduğu düşünülen dönüm noktaları belirlenmiştir ve çalışma belirli bir kalıba oturtulmuştur. Başlangıcından günümüze değin kitlelerin ayrışmasında ve Doğu ile Batı'nın aktarılışında önemli rol oynayan oryantalistler farklı tarihsel dönemlerin ışığında çalışmaya eklenmiştir. Edebi eserlerde, gezginlerin notlarında, ressamların tablolarında yapılan oryantalist betimlemeler son olarak kendini sinema filmlerinde yinelemiştir. Bu sebeple çalışma oryantalist sinema ile olan ilişkisi özelinde irdelenecektir.

Konu olarak seçilen Amerikan sinemasında oryantalist bakış ve Ortadoğu temsili çalışması ile Doğu'nun Amerikan sinemasında nasıl temsil edildiği ve bu bölgeye dair temsillerin nasıl gerçekleştirildiğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu temel amaç çerçevesinde Amerikan sinemasında Ortadoğu ülkeleri hakkında nasıl bir bakış açısı sunulduğu ve genel olarak bu ülkelerin kültürel ve sosyal değerlerinin nasıl temsil edildiği problemleri üzerinde durulacaktır. Örnek filmlere geçmeden önce oryantalist tarihsel bağlamda ne olduğu açıklanmaya çalışılacaktır. Oryantalizm ile alakalı görülüp çalışmaya eklenen başlıkların ardından, sinema ve sinema tarihi hakkında bilgilerin verilmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda sinemanın oryantalist ile ilişkisi incelenecek ve çalışmanın son bölümünde seçili filmlerin analizi yapılacaktır. Böylece sinemanın oryantalist ile

ilişkisi incelenecek ve çalışmanın son bölümünde seçili filmler, eleştirel söylem analizi yöntemiyle irdelenip temsillerin nasıl gerçekleştirildiği açıklanmaya çalışılacaktır. Gerçekleştirilen söylem analizi ile Doğu-Batı ayrılığının nasıl oluşturulduğu ve filmler aracılığıyla kolektif bilincin bireylerde nasıl meydana geldiğinin saptanması, çalışmayı önemli kılmaktadır.

Çalışmanın evreni olarak Hollywood sineması seçilmiştir. Bu bağlamda çalışmada Amerikan sinemasının ürünleri konu edinilecektir. Örneklem olarak ise *The Thief of Bagdad* (1924), *Rambo 3* (1988) ve *The Kingdom* (2007) filmleri seçilmiştir. Söylem analizi yöntemi ile incelenecek bu filmler Ortadoğu'ya ait söylem ve temsiller barındırdığı için seçilmiştir. Yukarıdaki açıklamalar bağlamında çalışma üç bölüme ayrılmıştır. “Oryantalizm, Doğu-Batı Çatışması” adlı ilk bölümde, oryantalizm ve oryantalist kavramları, tarihsel bağlam içerisinde açıklanmaya çalışılacaktır. Oryantalizmin tarihini etkilediği düşünülen Marco Polo'nun seyahatleri, Haçlı Seferleri, Osmanlı Devleti yayılcılığı, dini öğeler, Rönesans hareketleri, yirminci yüzyıldaki büyük savaşlar ve 11 Eylül saldırıları bu bölümde incelemeye konu edinilmiştir.

“Sinemada Oryantalizm” başlıklı ikinci bölümde genel olarak sinemanın oryantalizm ile olan ilişkisine değinilecektir. Bunu yapmadan önce sinemanın başlangıcı ve sinema tarihi hakkında bilgi verilecektir. Ardından sinemanın bir sanat dalı haline gelişi ve sinemada temsil kavramlarının üzerinde durulup, Ortadoğu üzerine gerçekleştirilen yapımlarda bu coğrafyanın nasıl temsil edildiği ve aktarıldığı hakkında açıklamalar yapılacaktır. Amerikan sineması özelinde incelenecek olan filmler sinemada cinsiyetin, dinin, kimliğin ve coğrafyanın nasıl temsil edildiğine dair başlıklar ile ele alınacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünü ise “Hollywood Sinemasında Ortadoğu'yu Temsil Eden Filmlerin Analizi” başlığı oluşturmaktadır. Bu başlık altında öncelikle çalışmanın teorik çerçevesi açıklanacak olup, ardından *The Thief of Bagdad* (1924), *Rambo 3* (1988) ve *The Kingdom* (2007) filmleri Teun van Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenecektir. Örnekleme oluşturan bu filmlerde Ortadoğu'ya ait bireysel, kültürel ve toplumsal temsillerin nasıl gerçekleştirildiği ve bu bağlamda Doğu ve Batı'ya dair tanımlamalar hakkında nasıl algı oluşturulduğu üzerinde

durulacaktır. *The Thief of Bagdad* filmi, oryantlizmin Doęu temsillerinde, Doęu'nun ihtişamlı ve zengin zamanlarını ele alması sebebiyle tercih edilmiştir. Bu dönem, Doęu'nun türlü zenginlikler ve ihtişam göstergesi olarak betimlendiği yılları temsil etmektedir. *Rambo 3* filmi, oryantlizm üzerine tartişmaların yaygınlaşmaya başladığı ve bu alanda etkili bir dūřünüř tarzı benimseten Edward Said'in oryantlizm üzerine kitap yazdığı döneme yakın bir tarih olması sebebiyle seçilmiştir. Son olarak analiz edilecek olan *The Kingdom* filmi ise, oryantlizm üzerine gerçekteştirilen ayrılıkçı dūřüncelerin ve Doęu hakkında yapılan temsillerin şiddetinin arttığı bir dönem olan, 11 Eylül saldırıları sonrasında çekildiği için ele alınmıştır. Doęu'nun temsilleri bu dönemden sonra dinsel, şiddetli ve terör olayları ile yaygın olarak örtüştürülen bir döneme girmiştir. Bu sebeple çalışmanın örneklemini bu üç ayrı dönemi belirten filmler oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ORYANTALİZM, DOĞU-BATI ÇATIŞMASI

1.1. Oryantalizm; Batı'nın Doğu'yu Tanımlaması

Oryantalizm ilk olarak on dördüncü yüzyılın başlarında Viyana Kilisesi Konseyi tarafından oryantal dillerin ve kültürlerin anlaşılmasını teşvik etmek için bir dizi üniversitede kürsü kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan bir bilim dalıdır. Viyana Konsili'nin kararları oryantalizm üzerine yapılan çalışmaların başlangıcı olarak kabul edilir. Oryantalizmi teşvik eden ana itici güç ticaret, rekabet ve askeri çatışmadan kaynaklanıyordu. Bu sebeple Turner, oryantalizmin Avrupalıların Ortadoğu ve Asya üzerindeki yayılımından bağımsız incelenemeyeceğini belirtir. (Turner, 2003: 67). Özçelik ise oryantalistlerin amaçlarının Doğu üzerine geniş bir yelpazede incelenebileceğini belirtir ve bu yelpazede misyonerlik, sömürgecilik, akademik araştırmalar ve doğu üzerine bir merak gibi unsurların olduğunu ifade eder (2015: 55).

Oryantalizm üzerine yapılan çalışmalar, Fransız ihtilali sonrasında 1795 yılında kurulan, Paris'teki Şark Dilleri Mektebiyle hız kazanmıştır. Bu okul Batılı ülkelere yeni oryantalistler yetiştirmiştir. 19. yüzyılda ise Doğu, Avrupalıların edebi eserlerinde konu edindikleri çerçeve olarak göze çarpmaktadır. Doğu'ya seyahat edip edebiyat eserlerinde Doğu temalarına ait konuları ele almışlardır. Bu yönelimi Said, eserinde birkaç kategoride ele almıştır. 19. yüzyılda Doğu, Batılı yazarlar ve seyahat edip gören seyyahlar tarafından şu şekilde tanımlanmıştır. İlk olarak oryantalizme malzeme sağlamak, ikincisi kendi öznel görüşlerini oryantalizmin genel görüşünden üstün tutan yazarların seyahatleri ve üçüncü olarak kendisini etkileyen bir düşünce veya proje için Doğu'ya eğitim ya da estetik amaçlı seyahat etmek olarak tanımlamıştır (Said, 1998: 222). Böylece oryantalistlerce inceleme sahası olarak görülen Doğu, kâşifler, seyyahlar, ordular ve tacirler tarafından Batı'ya aktarıldı ve bu aktarım sonrası doğu tekrar işlendi; Batılının gözünden burada yeniden bir araya getirildi. "Oryantalizm bir yandan Doğu'yu mümkün olduğu kadar genişçe ele almak istiyor, diğer yandan elde ettiği bilgiyi Batı'da muntazam şekilde sınıflandırmak, dergilere aktarmak, sözcüklere sıralamak, gramer, açıklama, yayın ve yayın geleneği süzgeçlerinden geçirerek onu Avrupa'ya yarar hale getirmek istiyordu" (Said, 1998:

232). Fakat bu durum aynı zamanda Batı'yı da yeniden üretmek, tanımlamak anlamları taşımaktadır. Batı, "kötü" Doğu'yu aktarırken böylece onun gibi olmayan kendini de ifade etme eğilimindedir.

Oryantalizm anlayışına göre Batı merkez, geri kalan bölgeler ise çevresini oluşturmaktadır. Oryantalizm; Batının ötekilerden üstünlüğü ve bu üstünlük düşüncesinin dünyaya aktarılması ideolojisidir. Önceleri Doğu üzerinde bir düşünüş iken, zamanla Doğu üzerinde bir zorbalık oluşturma ideolojisine bürünmüştür. Bu ideolojiyi oryantalistler aracılığıyla üreten oryantizm düşüncesinin, aktarımın hızlanması ve ülkelerin çıkar çatışmalarıyla olumsuz izlenim bırakan yönü daha belirgin hale gelmiştir.

Said'e göre "oryantalizm, hammaddesi Doğu uygarlığı, Doğu halkı ve toprağı olan bir yorum mektebidir" (Said, 1998: 277-278). Bu mektebin hocalarını Batılılar oluşturmaktadır. Oryantalist ise en yalın anlamda Doğu üzerine yapılan bu çalışmaları gerçekleştiren uzmanlara verilen addır. Doğu'nun kültürünü ve yaşam biçimlerini gezerek, görerek aktaran seyyahların adlandırılış biçimidir.

Batı'nın Doğu üzerine gerçekleştirdiğı bu çalışmalar aynı zamanda hegemonya kavramı ile de yakından ilintilidir. Gramsci ile geniş bir anlatı karşılığı bulan hegemonya kavramı, Said'in de oryantizm düşüncesinde etkilendiğı ifadenin karşılığı olarak çalışmasına yansımıştır. Turanlı'nın da belirttiğı gibi "hegemonya aracılığıyla zor kullanma ve rıza kavramının etkileşime sokulması" oryantizmde Batı ve Doğu arasındaki ilişkiye dayanak oluşturmaktadır (Turanlı, 2017: 115).

Oryantalizm faaliyet alanı olarak ne kadar Doğu olarak gözüксе de, Doğuyu belli ölçüler kapsamında kısıtlamaya yöneliktir. Bu sebepten ötürü oryantizm faaliyetinin kapsam alanı en dar şekilde düşünüldüğünde, bu düşüncenin Doğu'dan ziyade Batı ile ilişkili olduğu görülmektedir. Said oryantizmin bu yüzden Doğu'yu olmadığı bir şeye benzetmeye çalıştığı meslek alanı olarak görmüştür. Batı'nın bunu yine kendisi için yaptığını ve kendi kültürüne hizmet ettiğini varsayar. "Kendi gözünde modern oryantalistin Doğu'yu karanlıklardan kurtaran bir kahraman" olarak gördüğünü ifade eder (Said, 1998: 102). Said Batı'nın Doğuyu nasıl gördüğünü ve

aslında İslam ile özdeşleşen Doğu'nun Batılı için ne anlam taşıdığını şu şekilde aktarmaktadır:

“Batı için Asya bir zamanlar çok uzaklarda ve esrarlı idi, İslam ise Avrupa Hıristiyanlığına karşı silahlı bir düşmandı. Bu devamlı tehlikenin üstesinden gelebilmek için Doğu önce tanındı, sonra işgal edildi, daha sonra bilginler, askerler ve yargıçların hücumuna uğradı. Bunlar tarihi, ırkları ve unutulmuş kültürleri yeniden yeryüzüne çıkardılar, yaşayan doğuluların dahi anlayamayacakları biçimde bunları ileriye götürdüler, klasik Doğu'yu yeniden yarattılar ve modern Doğu'nun hizmetine sundular” (Said, 1998: 136).

Tarih sahnesinde Doğu, sahip olduğu kültürel birikimiyle ve mistik yapısıyla diğer ülke topluluklarının merakla yöneldiği geniş bir coğrafyayı temsil etmektedir. Batı'nın bilim ve sanat insanları Doğu'nun bu mistik ve egzotik yapısından kendi sanat eserlerini oluştururken yararlanmışlardır. Said oryantalizm üzerinde kaleme aldığı kitabında Doğu'nun eski çağlardan beri garip ve gerçek dışı olay ve yaratıklarla Avrupalı bakış açısından kurgulanmış betimlemeler olduğunu ifade eder. Said'in bu eserindeki amaçlarından biri oryantalizmin tarihi üzerine bir açıklık getirmek ve oryantalizm üzerinde otoriter kişileri tanıtmaktır. Said eserinde bu otoriter kişilere örnek olarak William Beckford, Byron, Goethe ve Hugo gibi oryantalistleri göstermiştir. Bu isimler eserlerinde doğuyu işlemişler ve doğunun hikâyelerini yansıtmışlardır.

Hikâye ve masalların kökeni Doğu olmakla birlikte ilk dönem oryantalizmde Doğu üzerine sihirli bir düşünce ortaya konulmasını sağladı. Bu masallarda kıskançlık, ihanet, aşk, entrika, harem, cinsellik gibi birçok tema bulunmaktadır ve bu temalar tüm Doğu'ya atfedilerek işlenmektedir. Parla'nın kitabında belirttiği gibi bu temalarla ele alınmış olan William Beckford'un Caliph Vathek öyküsü, yazarın Doğu'ya hiç gitmeden ele almış olduğu bir hikayeyi oluşturmaktadır (Parla, 2015: 39). Okuduğu masalların etkisiyle bu öyküyü yazan Beckford “Her şeyi yüceltmem, abartmam, Doğulaştırmam gerekti” demiştir (Parla, 2015: 37).

Batı'nın Doğu'yu tanımlarken alıcıların zihninde yinelediği ötekileştirme algısı sıklıkla kullanılan bir özelliktir. Avrupa'nın; Batının bir kimlik olarak, kendini inşa edebilmesinin mümkünlüğü açısından ötekiye ihtiyacı olduğu incelenen

çalışmaların ortak vurgusunu oluşturmaktadır. Batı kendini tanımlamak için ötekinin sınırlarını çizmeli ve bunu sürekli takdim etme görevi üstlenmiştir. Hilmi Yavuz kitabında bu ötekinin Doğu olarak nitelendirildiğini tarih sahnesindeki çeşitli örneklere dayanarak nitelemiştir (Yavuz, 1998: 56). Said bu duruma karşılık Doğu'nun, Avrupa'nın onu tarif etmesini kolaylaştıracak fikir, hayal ve deneylere sahip olduğunu belirtir. Ona göre doğu hiçbir yönüyle düşsel olmamakla birlikte Batı uygarlığının ayrılmaz bir parçasıdır (Said, 1998: 11-12). Doğu Said'in de belirttiği gibi alelade bir uydurma değildir. Uzun yıllar boyunca birden çok neslin birlikte etkileşim kurarak oluşumuna katkı sağladığı uzun süreli emeklerinin bütünüdür.

Alkan; "Kimi zaman Doğu Alaaddin'in sihirli lambasıdır, lambadaki cin, cinin bir çırpıda kurduğu büyüdü dünyadır ama ahlaksızdır, erdemsizdir, sapkındır çoğu zaman bu dünya" (2015: 3) diyerek ötekileştirmenin küçük bir panoramasını aktarır. Edebi metinlerden, sinematik evrene değin ötekileştirme bu ve benzeri örnekler ile sıklıkla yinelenerek Batı'nın aslında kendinde bulunmayan olumsuz örnekleri Doğu'ya ne şekillerde aktardığı gösterilmiştir.

Doğu cinsellik, kölelik, prenseslik gibi temalarla ele alınarak oryantalistlerin Yirminci yüzyıl başındaki tasvirlerinin örneklerine içerik oluşturmuştur. Doğu, Avrupa'nın kendine yasakladığı ya da ahlaki olarak ayıpladığı cinsel davranışların meşru gözüktüğü ve yakıştırıldığı yer olarak işlenmektedir (Said, 1998: 262). Doğu karakteri, doğu despotizmi, doğu duygusallığı, doğu egzotizmi vb. terimler Doğu'ya atfedilen belli başlı kalıpları oluşturmaktadır ve oryantalizm içerikli öğelerde sıkça karşılaşılmaktadır.

Doğulunun temsili Batı tarafından şehvet düşkünü, mantık dışı, önceden hesaplanamayan olarak yapılmaktadır. "Orient temelinde tuhaf, egzotik ve gizemli, ama aynı zamanda tensel, irrasyonel ve potansiyel olarak tehlikelidir" (Turner, 2003: 77). Oryantalizm düşüncesi, bu gibi özelliklere sahip toplumların incelenişi ve idrak edilebilmesini amaçlamaktadır.

"Çünkü Batılı imgeleminde Orient genellikle fantastik olarak görüldü ve cinsel fantezilerle ilişkilendirildi. Geleneksel gizli harem temalarından ayrı olarak Orient; hadımlar, köle tüccarları, kayıp prensesler ve dejenere patriklerle dolduruldu. Orient, aşırılığın dünyasıydı" (Turner, 2003: 152).

Doğuya bir ruh ve karakter kazandırmanın kendileri değil, onu betimleyen ve aktaran Batı'nın kendi bakış açısı olduğu Said'in eserinde sıklıkla belirtilen bir durumdur. Bu durum oryantalizmin özünü yansıtmaktadır. Böylece Doğulu kendini keşfetmek için bir başkasına ihtiyaç duymaktadır ve keşfin ne kadar nesnel olduğu oryantalizmin başlıca problemlerindedir. Doğu böylece Batı'nın ihtiyaçlarına göre yorumlanan bir nesne haline gelmiştir. Batı'nın yorumlarına ve aktarımına karşı Doğu'dan otoriter ve kültürel bir anti tez oluşumunun sağlanamaması yine Doğu'nun zayıflığından kaynaklanmaktadır. Doğu'da yetişmiş ya da Doğu'yu gerçekleriyle aktarabilen nitelikli düşünürlerin olmayışı, Batı'nın Doğu'yu tek taraflı ve objektif olmayan yorumlarına hapsetmiştir.

Kırpık'a göre oryantalizm; güçlü olan, sesi duyulan Batının, sessiz ve düşüncesini yeteri kadar ifade edemeyen Doğuyu anlatmasıdır (Kırpık, 2008: 257). Oryantalizm, bu düşünceye sahip oryantalist düşünürlerin Doğu'yu görmek istedikleri gibi yorumlaması ve betimlemesini içermektedir. "Mesela Arapları deveye binmiş teröristler olarak görüyorlar (Said, 1998: 157). Turner'a göre ise oryantalizm, realist Batılı ile tembel ve uyuşuk Doğulu arasındaki zıtlıkların tipolojik olarak ifadesidir (Turner, 2003: 45). Gerçekçi ve mantıklı Batılı ile tembel ve mantıksız Doğulu arasındaki farklılıklar oryantalizmin, oryantalistlerin sıklıkla ele aldığı kalıp yargılardanır. Böylece doğuluyu ötekileştirerek tek tipleştirmekte ve aynı özellikleri toplumların geneline yayma gayesi taşımaktadırlar. Oryantalistlerin misyonu Doğu'yu karmaşık ve olumsuz özellikler eşliğinde iletmektir. Bu iletimin egzotik Doğu'yu, erişilebilir bir sistematik tablo içerisinde sunan Batı merkezli bir kültür ürünü olduğu belirtilmektedir (Turner, 2003: 45)

Oryantalistlere göre Doğu eskide kaldığı için yeniden düzenlenip geliştirilmesi gereken bir yerdir. Bu sebepten ötürü Doğu'ya olan eğilimler onu olduğu gibi ele almak yerine Batılı oryantalistlerin görmek istedikleri gibi ya da göstermek istedikleri gibi aktarma gayesi taşımaktadır. Batı, oryantalistlerin Doğu karşısındaki çaresi ve tedavisi olarak yorumlanmıştır. "Batı ilaç, Doğu hastadır. Batı, Doğu sahnesinde görülen her şeyin seyircisi, yargııcı ve jürisidir" (Said, 1998: 158).

“Doğu, üzerinde tüm doğu ülkelerinin sahnelendiği ve sergilendiği bir sahnedir (...) Doğu böylece Avrupa iç dünyasının dışında sınırsız bir alan değil, daha çok kapalı bir bölge ve Avrupa’ya bağlı bir tiyatro sahnesidir (...) Doğu sahnesinin derinliklerinde efsanevi kültür hazineleri yatmaktadır. Gözler kamaştırır bu zengin dünyada Sfenks, Kleopatra, Eden, Truva, Sodom ve Gomore, Astarte, Isis ve Osiris, Babil, Cinler, Ecinliler, Ninova, Rahip Yahya, Muhammed ve daha yüzlerce isim yer almaktadır” (Said, 1998:96).

Oryantalizmin ilk dönemleri göz önünde bulundurulduğunda Hıristiyanlığı yayma gibi bir misyonerlik amacı taşıdığı bilinmektedir (Kırpık, 2008: 244). Ancak Napolyon’un Mısır üzerine olan seferi ve Birinci Dünya Savaşı süresince sömürge arayışları dikkate alındığında oryantalizmin sadece dini bir yayılcılık süreci olmadığı görülmektedir. Bu sebeple sömürgecilik arayışları oryantalizm düşüncesinde etkin bir rol üstlenmektedir.

Oryantalizm düşüncesi Said’e göre en parlak dönemine 19. yüzyılda ulaştı. Bu yüzyıl Doğu’ya ait eserlerin nicelik olarak arttığı bir zaman dilimini kapsamaktadır. Ulusçuluk hareketleri sonrası sınırları yeniden çizilen ülkeler, oryantalizm ile yeniden şekillendirilmeye çalışılmıştır. Böylece Doğu sürekli dikkatleri üzerine çekmiş, siyasi tarihte otoritelerin ve Batı’nın ilgisini üzerinde canlı tutmuştur. Bu durum Napolyon dönemi örneğinden hareketle şu şekilde belirlemektedir: Napolyon’un Mısır Seferi hem İngilizlerle olan kolonyal rekabet açısından hem de oryantalizmde yeni bir dönemi başlatması açısından önemli bir tarihsel noktadır. Said’in iddiası şudur ki: “Oryantalizm genellikle Batı tarafından, zayıf olduğu için Doğu’ya benimsetilmiş bir doktrindir.” Batılı oryantalistlere göre Doğu her zaman Batı’ya muhtaç olmuştur. Oryantalizme göre Doğulu kendi kendini yönetmekten acizdir ve bu durumda yönetilebilmek için Batı’nın otoritesini arar. Mısır tarih sahnesinde ilim ve kültür açısından kaybettiği değeri, barbarlık olarak nitelendirildiği durumu Batı’nın desteğiyle tekrar eski günlerine getirecektir. Böylece oryantalizm düşüncesi kendini tekrar Batı’nın sömürgeciliğinin meşrulaştırılmasında göstermektedir.

Doğuya yapılan eleştirilerde rasyonellikten uzak oluşu, mistik havası, bilimde geri kalmışlığı ile Müslümanlık unsurları büyük önem taşımaktadır. Doğu tembellek ile eşdeğer bir coğrafya olarak nitelendirilmekte ve teknoloji ile bilimin geri kalmışlığı sebebiyle Batı ile arasında büyük bir zıtlık olduğu oryantalistlerce

yinelenmektedir. “Favre için, Doğu rasyonel olmayı öğrenmeden, bilim ve pozitif görüşlerin tekniğini uygulama alanına koymadan önce “Batı ile arasında bir beraberliği” söz konusu edemezdi” (Said, 1998: 342).

Doğunun sorunu kendi içlerinde yetiştirdikleri bilim insanlarının sayısının azlığıydı. Kendilerini anlatacak, kendileri üzerinde çalışma yapacak kişi sayısı az ya da niteliksiz durumda idi. Bu noktada Batılı devreye girmekte ve Doğuluyu Doğu yerine aktarmaktaydı. Said bu durumu tarihsel bir olay üzerinden şu şekilde aktarmaktadır:

“1973 yılında, Arap, İsrail savaşı devam ederken “Newyork Times Magazine” biri İsrail tarafını temsil etmek üzere bir İsraili hukukçuya diğeri Arap cephesini temsil etmesi için Birleşik Amerika’da görev yapan bir Arap elçilik yetkilisine iki makale ısmarlamıştı. Arap elçilik yetkilisinin hiçbir oryantalist formasyonu yoktu. Durum fırsattan yararlanmanın ilginç bir örneği idi. Madem ki Arap’lar kendilerini takdim etmede yetenek gösteremiyorlar o halde bu görevi Batı üstlenecekti” (Said, 1998: 397).

Bir Doğulu tarafından bakıldığında üzücü olanın kendilerini Oryantalistlerin tanıttığı biçimin aksine ele alacak kültürel birikimlerinin olmayışıdır. Said kitabının son bölümünde bu konu hakkında gözlemlerine yer vermiştir. Doğu’yu yanlış ya da yanlış betimleyenlerin karşısında herhangi bir güçlü varlığın olmadığını üzülenek belirtir ve bu durumu olağanüstü olarak niteler. Doğulu düşünürlerin bu konuda yetersiz kaldıklarını iletir ve bu duruma “Esasen pek bir şey de yazmış değillerdir” diyerek sitem eder (Said, 1998: 408). İlerleyen oryantalist çalışmalarda Doğu’nun artık büyük oranda Batı’ya tabii olduğunu şu sözlerle ifade eder:

“Örneğin Arap incelemeleri ile meşgul olan hiçbir büyük süreli yayım günümüzde Arap ülkelerinde yayımlanmamaktadır. Hiçbir Arap eğitim enstitüsü şu sırada Oxford, UCLA gibi merkezlerde Arap dünyası ile ilgili olarak yürütülen çalışmalarla rekabet edebilecek çapta değildir. Kabul edilmesi gereken sonuç şudur: Doğu öğrencileri (veya Doğu bilimleri profesörleri) gelerek Amerikan oryantalistlerinin dizlerinin dibine oturmak zorundadırlar” (Said, 1998: 436).

Oryantalizm düşüncesinin karşısındaki asıl problem, Batı tarafından şekillendirilmeye ve tüm dünyaya aktarılmaya çalışılan Doğu algısına doğru bir şekilde karşı çıkılmasının yapılamamasıdır. Doğulu kendiliğinden kendi kendisini anlamaya yetenekli değildir. Bu yüzden Batılı, Doğu’ya kendi çıkarları çerçevesinde

'yardımcı' olmaya çalışmaktadır. Fakat bu çalışmaların amacı Doğu'yu kendi içerisine kapatmak olarak okunabilir. Doğu istisnasız kesin yargılarla oryantalistler tarafınca şekillendirilip belli kalıplara sığdırılmaktadır. Lewis ise Batı kültürünü diğerleri için tehlikeli ve yok edici görenler ile yine o kültürün diğer uygarlıklarla alışveriş içerisinde kullanılabileceği olanaklar ile görenlerin savaşının günümüzde de sürdüğünü belirtir (Lewis, 1998: 20).

1.2. Marco Polo ve Batı'nın Doğu'yu Keşfi

Marco Polo 15 Eylül 1524 tarihinde Venedik'te doğmuş İtalyan bir seyyahtır. Kâşif ve tüccar olan babası Niccolo ve amcası Matteo ile Asya'ya seyahatler düzenlemişlerdir. 24 yıl süren bu seyahatler sonrası yaşadıklarını aktardığı bir eseri vardır. Polo eserinde başından geçenlerin aktarımı haricinde kendi görmediği fakat güvendiği kişilerden almış olduğu bilgilere de yer vermiştir ve bunu kendi sözleriyle eserinde aktarmıştır. Marco Polo kendinden soylu bir yurttaş olarak bahsetmektedir ve kendisi kadar dünyayı gezen, ilginç şeyler gören ve yolculuk yapan başka kimsenin olmayışından ötürü yazdıklarının doğru olduğu ileri sürmektedir. Bunu ileri sürüşündeki dayanak olarak prensler ve senyörlerin güvenini kazanmış olduğunu gösterir (Polo, 2019: 43). Marco Polo aktarımlarını 1298 yılında Beyefendi Rustichello olarak takdim ettiği arkadaşına yazdırmıştır.

Marco Polo bir batılı gözünden doğuyu kalıplaşmış yargılarla aktaran seyyah olarak ele alınabilir. Yolculuğu sırasında Türkiye'den de geçen Polo aktarımlarında İslamiyet'e ve Doğu'ya karşı önyargılar içeren bir üslup kullanmaktadır. Örneğin Türkleri Muhammed'e tapan, hayvan gibi yaşayan cahil ve barbar bir topluluk olarak aktarmaktadır (Polo, 2019: 67). Bu durum Ortaçağ yaşantısındaki Müslümanların putperest olarak görülmelelerinden kaynaklı önyargılardan ötürüdür. Olumsuz aktarımlar yakın dönemin oryantalistleri ile benzer olarak insan üzerinden yapılmaktadır. Fakat doğunun sahip olduğu tabiatsal ve maddesel zenginlikler ile okuyucular bu bölgeye özendirilmektedir. İpek kumaşlar, halılar, renkler ve toprak dünyanın en iyileri olarak Türkiye'de gösterilmekte ve bu coğrafya çok zengin bir bölge olarak aktarılmaktadır (Polo, 2019: 68).

Polo dönemin Türkiye'sini Türkmenler, Yunanlar ve Ermenilerin yaşadığı bir bölge olarak incelemiştir. Oryantalizmin esas sunumlarından olan Doğu'nun zenginliklerini ve varlıklarını ortaya çıkarmak için bir Batılıya ihtiyaç oluşu savı, Polo'nun eserinde de dolaylı yoldan da olsa işlenmiştir. Erzincan bölgesi Büyük Ermenistan olarak adlandırılan devletin metropolü olarak eserde işlenmiştir ve Hıristiyan dahi olsa iyi âlimleri olmadığından kusurlu ve sapkın düşüncelere sahip oldukları aktarılarak Doğu ötekileştirilmektedir (Polo, 2019: 69).

Tebriz şehri Hıristiyan, Ermeni, Müslüman, Gürcüler, Persler, Nasturiler ve Yakubilerin ortak yaşadığı bir bölgedir. Şehrin türlü meyveler ve mallar ile dolu olarak betimleyen Polo, Müslümanların acımasız ve zalim olduklarını, Hıristiyanlara kötü davrandıklarını aktarmaktadır (Polo, 2019: 78). Marco Polo aktarımlarıyla ele alınan eserinde Doğu'yu ve özellikle Müslümanları korkutucu yaratıklar olarak ele almıştır. Kalıplaşmış yargılar ile ele alınan Müslümanlara oryantizm içerikli yazınlarda sıklıkla yer verilmektedir. Doğu diğer oryantistlerin eserlerinde de anlatıldığı gibi mistik, egzotik, zevk, sefa ve zenginlikler ile ele alınırken insanları yaratıkmışçasına ve korku dolu olarak betimlenmektedir. Bu duruma Marco Polo'nun doğu üzerine yaptığı seyahatlerindeki aktarımlarında da rastlanılmaktadır. 1275 yılında Bağdat'taki bir halifeyi çok acımasız ve gaddar olarak aktarması bunun bir örneğidir. (Polo, 2019: 79). Yine aynı dönemin bir etkisi olarak bu halifenin Hıristiyanlara ne gibi kötülükler yapabileceğini sürekli tasarlayan biri olarak din üzerinden Doğu ile Batı ayrılığının işlenişi yaygın bir diğer unsur içerir. Gördükleri şeyler hakkında yaptığı aktarımlar haricinde “Dünyadaki tüm Sarrazenlerin, dünyadaki tüm Hıristiyanların kötülüklerini istedikleri doğrudur” (Polo, 2019: 79) yorumuyla genellemeye giderek ötekileştirme yaptığı da eserindeki yaygın kullanımlardandır.

Çoğu oryantist aktarımda olduğu gibi Marco Polo'nun yazdığı eserinde de Doğu üzerine olan betimlemeler dini, mistik, egzotik ve hayali unsurlar üzerinde durularak gerçekleşmektedir. Bir batılı gözüyle Polo, anlatımında gördüklerinden ziyade etkisinde kaldığı ve kalıplaşmış önceki öğretileri de işlemektedir. Doğu türlü zenginliklerin cahil, bilgisiz ve barbarlar tarafından işgal edildiği bir kültürel ötekileştirmenin görünmeyen sınırlarını içeren yapıda aktarılmaktadır.

1.3. Haçlı Seferleri ve Batı'nın Doğu'yu İstilas

Oryantalizm düşüncesi, başlangıcında misyonerlik amacı çerçevesinde şekillenmiştir. Bu fikir tarih sahnesinde önce Haçlı Seferlerine daha sonra Rönesans ve Reform Hareketleri beraberinde ulusçuluk düşüncesinin hız kazanmasıyla Fransız Devrimine değin çeşitli şekillerde kendini göstermiştir. Bu kronolojiden ötürü Doğu Batı ayrılığında Haçlı seferleri, Batı'nın Doğu üzerindeki girişimlerini meşru zemine oturtma bağlamında miladi önem taşımaktadır.

Haçlı Seferleri Doğu ile Batı ya da İslamiyet ile Hıristiyanlık dinlerinden doğan ayrılıkların sonucu oluşan tarihsel birçok dönüm noktasının genel başlığıdır. 200 yılı aşkın sürede devam eden seferler 1071 Malazgirt Savaşı sonrası Türklere karşı Batılılar tarafından bir destek arayışıyla başlamış olup 1291'de Akka'nın Memlük Sultanı Eşref Halil tarafından fethiyle sona ermiştir (Usta, 2016: 31). Bu zaman diliminde gerçekleşen olaylarda ekonomik, siyasi, politik ve dünya tarihinin sosyal olguları açısından önemli başlıklar oluşmuştur fakat din olgusu başta gelmektedir.

“Din, Haçlı Seferlerini hazırlayan, insanları harekete geçiren temel olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Avrupa'da insanların bu konudaki duygularına hitap etmek için gösterilen hedef Kudüs şehri olmuştur” (Usta, 2016: 31). Dini açıdan bakıldığında üç büyük semavi din önünde bulundurulduğunda Kudüs şehri önemli bir sembol olarak ele alınabilir. Yahudilik, Hıristiyanlık, İslamiyet için dini değerler ve manalar yüklenen Kudüs şehri bu din mensuplarınca tarih boyunca önemli anlamlar yüklenen bir yer olagelmiştir. Bundan ötürü Kudüs şehrine olan girişimler ve yönetimin el değişmesi Haçlı Seferlerinde önemli bir etkenin asıl sebeplerinden birini oluşturmuştur.

Hıristiyanlık için Kudüs'ün önemli bir etken sayılışı milattan sonra 4. yüzyıla değin gitmektedir. İmparatorluğun Hıristiyanlığı benimsemesi sonrası Kudüs'te gerçekleştirilen kazı çalışmalarında Hz. İsa'ya ait kalıntıların bulunuşu şehrin Hıristiyanlar için hac yeri oluşunda önemli bir dönüm noktası olmuştur (Usta, 2016: 32).

Bizans İmparatorluğu'nun himayesindeyken 638 yılında Müslümanlar tarafından Kudüs'ün fetih edilmesi yeni bir dönemi başlatmıştır. Fakat yönetimin Müslümanlara geçmesi Usta'nın aktarımına göre (2016: 33) Hıristiyanların yaşamında zorluklara sebebiyet vermemiştir. Müslümanlar hoşgörülü yönetim anlayışı ile Hıristiyanlara dini özgürlük ortamı sağlamışlardır. Usta bu barışçıl ortamın başa geçen yöneticilere göre değiştiğine ve her zaman aynı olmadığına da çalışmasında yer vermiştir (2016: 35).

Bizans İmparatoru Romanos Diogenes'in Büyük Selçuklu Hükümdarı Alparslana'a karşı 1071 yılında aldığı mağlubiyet Anadolu'da Türk akınlarının yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Bu zafer sonucu Anadolu birden çok Türk devleti ve beylikleri ile dolmuştur. Uzun süre devam eden bu egemenlik Haçlıların diğer Hıristiyan batılı devletlerden aldıkları askeri yardımla 1099 yılında tersine dönmüştür. Kudüs'ün Haçlılar tarafından geri alınışı sonrası büyük bir kısım tekrar Avrupa'ya dönmüştür fakat bu dönemlerin anlattıkları olaylar ya da doğu hakkındaki hikâyeler insanlarda merak uyandırmıştır (Usta, 2016: 83). Aynı zamanda bu bölgede kalan Haçlıların da devamlılıklarını sağlayabilmeleri için yeni birliklere ihtiyaç duydukları aktarılmaktadır. Neticede Fransa'da gerçekleştirilen birden fazla konsilde yapılan çağrılar sonucu, ekonomik sebepler, kutsal ziyaret ve kilisenin aforoz tehdidi sonucu çok sayıda kişi sefer çağrısına olumlu yanıt vermiş ya da vermek zorunda kalmıştır (Usta, 2016: 83).

Dini ve askeri uzun bir dönemi kapsayan Haçlı Seferleri, dünya tarihinde sosyal, siyasal ve ekonomik ilişkiler çerçevesinde ele alınabilecek olaylara sahne olmuştur. Birinci Haçlı Seferleri dönemi ile Ortadoğu'ya yerleşen Haçlılar bu girişimlerini Müslümanlar ve bazen de kendi dini değerlerini benimseyen fanatiklerle girdikleri silahlı çekişmeler ile sağlamıştır. Doğu ve Batı'nın ayrışmasında yahut kültürel olarak etkileşimlerin de önem arz eden Haçlı Seferleri, geniş perspektiften bakıldığında çıkarların ön planda bulunduğu, dinlerin mazeret olarak gösterildiği dönemi içermektedir.

1.4. Osmanlı Devleti ve Doğu'nun Batı'ya Karşılığı

Akça ve Hülür'ün belirttiklerinden hareketle günümüzdeki Batı kavramının köklerinde 18. Yüzyıl Osmanlı'sının askeri ve idari alanlardaki değişim hareketleri etkili olmuştur (Akça ve Hülür, 2004: 262). Yeni ticaret yollarının keşfi, Rönesans, bilim ve teknolojiye yeniliklere ayak uyduramayan Osmanlı Devleti duraklama ve gerileme dönemleriyle kurtuluş arama yoluna gitmiştir. Batıdaki uzun yıllar süren gelişimleri kendi toplum yapısına uygulamaya geçirmeye çalışan Osmanlı Devleti sosyal yaşantısı, bu gelişmelere adapte olmakta zorluklar çekmiştir. Bu gelişmelere uyum sağlamanın zorluklarından biri de toplumda yeni bir kimlik oluşturulmaya çalışılmasından kaynaklıdır. Askeri alanda başlayan Batı ile temas, Akça ve Hülür'e göre (2004: 262) küreselleşmenin de ilk adımları sayılmaktadır.

Gelişim gösteren Batı'nın ilerleyişi Osmanlı açısından Batılılaşma girişimleri ile farklı bir hal almıştır. Batı gelişimini sürdürürken Doğu, dolayısıyla Osmanlı Devleti toprak kaybetmekte ve değişen ticaret yolları sebebiyle merkeziliğini ve avantajlı konumunu yitirir hal almaktadır. Bu ortamda Batılılaşma Osmanlı Devleti için bir yandan gelişim anlamı taşıırken diğer yandan ise Batı'ya karşı bir direniş ve Batı'nın kurmak üzere olduğu egemenliğin karşısındaki güç olma anlamı taşımaktadır. Böylece Batı'nın gelişimine yetişilip direnme amacı güdülmektedir. Fakat Batılılaşma hareketinin Osmanlı Devlet i yapısı içerisinde daha çok yönetici sınıfa uyarlanmak istenmesi ve halka inilmemesi gelişmelerin gerisinde kalınmasına neden olmuştur (Akça ve Hülür, 2004: 262).

Endüstri Devrimi sonucunda Batı'da gerçekleşen teknik ve teknolojik gelişmelere ayak uyduramama Osmanlı ordusunun 19. Yüzyılda girdiği savaşların çoğundan yenik ayrılmasına sebep olmuştur (Sander, 2014: 291). Osmanlı Devleti'nin yönetici sınıfındaki yüksek kademedekilerin devlet sorunlarını tespit etmede ve çözüme kavuşturmada yetersiz oluşları gerilemenin en büyük sebeplerinden gösterilebilir. Böylece merkezi otoritenin gücü sarsılmış ve Sanderin aktarımıyla "gerçek yönetim yetkisi eyalet beylerinin, valilerin ve paşaların eline geçmiştir" (2014: 293).

Alman mucit Gutenberg'in 15. yüzyılda da matbaayı icadı ve Osmanlı Devleti'nin bu teknolojiyi ıskalaması Doğu ve Batı ayrılığında kültürel farklılaşmanın oluşması bakımından önemli bir art alan olarak ele alınabilir. Aslında Osmanlı'nın matbaa teknolojisi ile tanışması Avrupa'dan kısa bir süre sonra olmuştur. Ancak bu tanışma sadece Azınlıklara Arapça harfleriyle basım yapmalarını koşuluyla sağlanmıştır. Böylece azınlıkların kendi kültürleri ve mezhepleriyle alakalı herhangi bir girişimde bulunmalarının önü kesilmiştir (Öztürk, 2010: 114). Öztürk, Osmanlı'da matbaaya olan bu bakışın dinsel değil siyasal sebeplerden kaynaklandığı aktarmaktadır. Ona göre Osmanlı Devleti birden çok dini azınlığı içerisinde barındırdığında matbaa ile kitlelere haber ve olayların aktarımı sonrası oluşabilecek karışıklıkların önlenmesi amaçlanmış ve bu sebeple matbaaya soğuk bakıldığı varsayımı üzerinde durulmuştur (Öztürk, 2010: 114).

Düşük okuma-yazma oranı ve matbaa ürünlerinin halkın anlamayacağı dillerde yazımının yapılması Osmanlı'da Batı ile aradaki farkın kültürel olarak açılmasına sebep olduğu söylenebilir. Gelişmelere uyum gösteremeyen gecikmeler ise Osmanlı Devletine olumsuz yansımıştır. Kültürel farklar Doğu ile Batı'nın ayrılmasında önemli rol taşırken oryantalist bakış açısından ötekileştirmenin oluşmasında etkili rol oynamıştır.

Doğuda özellikle Osmanlı'nın ulaştığı geniş devlet sınırları, diğer ülkelerin ticari gelişmelerinde bağlılığa sebep olmaktadır. Yeni ticaret yollarının keşfi Batı'nın odak noktası haline gelmiştir. Doğu kendi içerisinde yaşadığı rehabet ile Batı'nın aydınlanma ve Rönesans hareketlerine yenik düşmüştür. Bu durum gelişen ve değişen dünya düzeninde Batı'nın atılım yapıp yükselmesine; Doğu'nun önce duraklayıp daha sonra da gerilemesine sebebiyet verecek gelişmeleri içermektedir. Böylece Batı, Doğu'nun elinde bulundurduğu egemenliği kendi lehine çevirmiş ve bu durumun kendilerini zayıf göstermesini kabul etmeyerek yeni arayışlar sayesinde bilim ve teknolojiye büyük atılımlar gerçekleştirmelerini sağlamıştır.

18. yüzyıl sonları, Batı'nın Doğu üzerindeki üstünlüğünü sürdürme ve baskı kurma çabalarının arttığı bir dönem olmuştur. Bu asrın sonlarına doğru Batı, Doğu'nun bir mucidi oluşundan bir öğretmen oluşa dönüşmüştür. Doğunun

zenginliklerini dünyaya gösteren ve öğreten bir görev üstlenmiştir. Böylece Doğu kendisine yönelmiş bir kitlenin araştırılma ve incelenme nesnesi haline gelmiştir.

1.5. Doğu- Batı Ayrılığının Tarihsel Nedenleri

Doğu ve Batı ayrılığı dünyada sıklıkla ve yüzyıllardır süregelen tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu tür tartışmaların eksenini Doğu ve Batı'nın coğrafi olarak değil ideolojik olarak ayrımı üzerinedir. Bu başlıkta ise Doğu- Batı ayrımı özel olarak çalışmaya konu edinilen baskıcı ve egemen görünümlü Batı ile hor görülen, dışlanan ve kendini ifade etmektен yoksun Doğulu arasında işlenmektedir. Ayrılıkların asıl nedeni tarih sahnesinde savaş ve sömürgecilik hareketlerinin hız kazanmasıyla başlamış ve bu ayrılıklara dini ve kültürel unsurlar sebep olarak gösterilmiştir.

Doğu ile Batının birbirlerinden kopuşunu hızlandıran birçok neden bulunmaktadır. İnsanların din kalıplarını terk edip yine dini sömürü olarak kullananların fikirlerine karşı çıkış ve dünyevileşmenin artması, hümanizm düşüncesinin yaygınlığı, Avrupa'daki siyasi ortamdaki dinamikler, Rönesans hareketi, coğrafi keşifler ile yeni ticaret yollarının keşfi ve akılcılığın ön plana çıkması Doğu-Batı ayrılığında önemli mihenk taşlarını oluşturmaktadır.

Doğu- Batı ayrılığının ilk kez Antik Yunanlılar tarafından "Yunanlılar ve diğerleri" anlayışı ve Roma İmparatorluğunun Doğu ve Batı olarak ikiye bölünmesi ile başladığını ileri sürenler bulunmaktadır. İmparatorluğun ayrılması Batılı Katolikler ile Doğulu Ortodokslar olmak üzere içsel bir ayrımı da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla, Batı merkezli bir imparatorluk bile dini sebepler ile ayrılmış gözükmektedir. Osmanlı ile birlikte Doğu Roma zayıflayıp gerileyince bu ayrım Doğu'nun İslamiyet ile anılmasını ve itham edilmesini sağlamıştır.

Doğu ve Batı ayrılığının bir diğer tarihsel nedeni dinler üzerinden işlenmektedir. Hıristiyanlık ile İslamiyet bu ayrımın temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. İslam ve Hıristiyan devletlerinin rekabeti dünya üzerinde önemli bir ideolojik taraflaşmanın nedenini oluşturmuştur. Orta Çağ'a dek süren İslami düşünürlerin bilim üzerine olan üstünlükleri, bu çağdan sonra Osmanlı'nın yeniliklere geç kalışı ve ayak uyduramayışı ile Batı'ya geçmiştir. Özellikle

matbaanın icadı bu tarihsel dönüm noktasında önemli bir kilometre taşı olmuştur. Yeniliklere ayak uydurmayı bilimsel gelişmelerin gerisinde kalışı Osmanlı Devleti'ni, mistik ve egzotik ortamına hapsedmiş ve gerçeküstü hikâyeler ile Doğu'nun günümüze değin ötekileştirilmesine neden olmuştur.

Dante'nin İlahi Komedyası eserinde İslam hakkındaki ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda oryantalizm düşüncesinde yazılı kaynak kronolojisi olarak 14. yüzyıla kadar gitmek mümkündür ve dinlerden kaynaklı ayrılığın bir örneği olarak ele alınabilir. Dante bu eserde bahsettiği Müslüman düşünürlerle olan hayranlığını Hıristiyan olmadıkları sebebiyle geri plana atmakta ve onları cehennemde cezalandırmak istemektedir.

Jeopolitik konum bakımından Doğu- Batı ayrılığı ise bu ikilemin bir diğer hareket noktasını oluşturmaktadır. Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu sayesinde Batı kendini dünyanın geri kalanından üstün görerek kendini merkez Doğu'yu ise öteki olarak ayırtmıştır. Böylece diğer bölgeler ideolojik olarak oryantalistler tarafından daha alt konumda ötekileştirilmiştir.

Oryantalistlerin en büyük başarıları; Ortadoğu'ya yolu hiç düşmemiş, hiç o topraklarda yaşamamış ve o coğrafyanın insanlarıyla etkileşim kurmamış kişilerde bilinç oluşturmalarıdır (Köroğlu, 2016: 167). Said bu duruma kendisiyle yapılan bir röportajda değinmiştir. Ona göre Amerika Ortadoğu'yu özellikle İslamiyet çerçevesinde ele alıp, ötekileştirmeyi bu din üzerinden gerçekleştirmektedir. Amerika İslam'ı, kendi ülkelerindeki olumsuzlukları saptırmak için kullanmakta ve bu din mensuplarını yabancı bir şeytan olarak aktarmaktadır (Köroğlu, 2016: 172).

Orta Çağ'dan itibaren kalıplaşmış şeytani ve sahtekar Müslüman düşüncesi kendini yenileyerek günümüze değin ulaşmıştır. Fetih hareketleriyle birlikte korkulan Doğu, egemenliğin zamanla ve tarihsel dinamiklerle Batı'ya geçişi sayesinde egemenliğini kaybetmiştir. Fakat Batı kurduğu egemenlik anlayışını toplumlar üzerinde sömürgecilik ve ötekileştirme çabalarıyla tesis etme yoluna gitmiştir. Böylece sömürgecilik, Doğu'ya olan ilginin artmasına sebep olarak gösterilmektedir ve Doğu- Batı ayrılığının nedenlerinden birini oluşturmaktadır.

Oryantalizm hakkındaki eleştirilerde sömürgecilik olgusu önemli bir yer kaplamaktadır. Napolyon'un Mısır üzerine gerçekleştirdiği seferlerden Amerika'nın petrol kaynağı merakı için Ortadoğu'da yaptığı girişimlere değin birçok örnek mevcuttur. Bundan ötürü Said eserinde oryantalizmi siyasal ve ekonomik ilişkilerin ağında ele almıştır. Kolonyal söylem sömürülen tarafından yok sayılması ve onların insan-altı varlıklar olarak görülmesi, gösterilmesi esasına dayanır (Parla, 2015: 11). Sömürgeleştirmek için önce ötekileştirilmenin sebebi; otoriter yapıyı oluşturmak ve sömürüyü nesne haline indirmek olarak ele alınabilir. Doğu'nun edilgen gösterilişi ve olaylara vurdumduymaz yaklaşımı ötekileştirmeyi kolaylaştırmıştır. Parla kitabında 16. yüzyıldan itibaren oryantalizmin İngiliz ve Fransız emperyalizmiyle eşdeğer olduğunu belirtir (2015: 21). Oryantalizmin olumsuz anlamda sömürgecilik ile eşzamanlı ve eş amaçlı olduğunu varsayarak onun Avrupa'nın sömürgeci bir kurumu olduğunu belirtir (Parla, 2015: 20).

Beyazyüz'e göre oryantalizmin tarihsel sürekliliği ticari ilişkiler, dinsel karışıklıklar ve askeri çatışmalar ile birlikte oluşmaktadır (Beyazyüz, 2017: 29). Maddi kazanç sağlama oryantalizmin en önemli halkasını oluşturmaktadır. Napolyon örneğinden hareketle dünyada yayılcılığın artması ve kolonyal girişimlere verilen hız oryantalizmde de önemli bir kilometre taşı olarak göze çarpmaktadır. Bu yayılcılık, oryantalizmin askeri çatışmaları ile tarih sahnesinde kendini göstermesine neden olmuştur. Her savaş gibi oluşturulmak istenen bir sebepte din unsuru yardıma koşmuştur.

Oryantalizm, Avrupa'nın Doğuyu yorumlama ve aktarabilme kabiliyetidir. Bu yorumdan hareketle oryantalizm düşüncesinin Batı'da Doğu'yu incelemek, yorumlamak ya da betimlemek amacıyla geliştirildiği söylenebilir. Doğu- Batı ayrılığının bir diğer çelişkisi Doğulunun Doğululaştırılabilmesinden kaynaklanmaktadır. Said Doğu üzerine yapılan çalışmaların yine Doğululardan kaynaklandığını eserinde şu sözlerle nitelemiştir: "Doğu sadece 19. yüzyıl Avrupa kafası ile "doğulu" olduğu anlaşıldığı için "doğululaştırılmış" değil aynı zamanda "doğululaştırılabildiği" için bu işleme tabi tutulmuştur" (Said, 1998: 17). Fakat buradaki sorun Batı'nın Doğu'ya olan bu yöneliminin masum olmadığıdır. Batı,

Doğuyu olduğu gibi değil görmek istediği gibi ele almaktadır. Said oryantalizmi Batının Doğu üzerindeki üstünlüğünü kanıtlama çabası olarak görmektedir.

Ortadoğu tarih boyunca Batı'nın gözdesi bir coğrafi alan olagelmıştır. Gerek mistik ve egzotik yapısı, gerek jeopolitik konumu, gerekse de gizemli yapısı sebebiyle Batı'nın ilgisini üzerinde hep canlı tutmuştur. Hakkında bahsedilirken kimi zaman algı oluşturulan, kötülener kimi zaman da arzu duyulan bir coğrafya olarak ele alınmıştır. Fakat bu sınırlar gerçek anlamda değil ideolojik olarak merkez batı dışında kalan bölgeleri ifade etmektedir. Bu sebeplerden dolayı daima fethedilmeyi bekleyen bir kültür birikimi halindedir. Dolayısıyla Doğu ve Batı ayrılığında önemli unsurların birikimini oluşturmaktadır.

Dünya üzerinde yeni bağlantı yollarının keşfi oryantalizmin ve böylece Batı'nın yayılcılığına katkı sağladığı bilinmektedir. Turner, Vasco de Gama'nın 1498 yılında Ümit Burnu'ndan Asya'ya gidiş yolunu keşfetmesinin, oryantalizmin kapsadığı alanı genişlettiğini ifade eder (Turner, 2003: 67). Keşifler böylece Doğu ve Batı ayrılığında önemli bir rol üstlenmiştir.

“Oryantalist söylemde anahtar kavram olarak keşif sözcüğü ön plana çıkmaktadır.

Batı keşfeder, bilinmeyeni ortaya çıkarır. Keşfedilen, keşfeden karşısında her zaman edilgendir. Keşfetmek bir üretilir, bir şey keşfedilir ve adam edilir. Özneye göre eğilip bükülür” (Özçelik, 2015: 78).

Said'in kitabında ötekileştirme, oryantalistler tarafından genellikle İslamiyet üzerinden işlenmektedir. Doğu'yu, Ortadoğu'yu, dini, cinsiyeti, kültürü, kişileri Batı'nın görmek istediği ya da tasvir etmek istediği şekillerde anlatıldığını ifade etmektedir. Bu duruma karşılık Doğuluların, içlerinde bulunan düşünürlerin karşı çıkma gibi bir girişimleri olmadığı veya nitelikli araştırmaların yapılmadığı belirtilmektedir.

Batı ile Doğu arasındaki gelişim farkı 19. yüzyıl ile gittikçe açılmaya başlamıştır. Oryantalizm zamanla Batı'nın Doğu'yu keşfi ve takdimi olmaktan Batı'nın üstünlüğünü yansıtmaya çalışan bir düşünce birikimi haline gelmiştir. Zamanla bu üstünlük evrimleşerek sömürgecilik boyutuna geldiğinde, Avrupa'nın

sömürgeler üzerindeki etkinliği yüzeysel olarak %35'den %85'e çıkmıştır (Said, 1998: 65).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Doğu, Batılı oryantalistler için üzerinde düşünülmesi gereken bir coğrafya değil çeşitli varlıklarından faydalanılabilir bir kara parçası halindeydi (Said, 1998: 152). Böylece artan sömürgecilik yarışı ve hammadde arayışları Doğu'ya olan görüşün Mısır Seferleri gibi tekrar kolonyal olarak yenilenmesini sağladı ve Doğu- Batı kendini tekrar hammadde yarışıyla ayrıştırdı.

Doğu oryantalistler tarafından birçok sığ sığlığa maruz bırakılmıştır. Esrarengiz, hilebaz, gizemli, egzotik, mistik, esrarlı, yalancı, sahtekar bunlardan sadece birkaçıdır. “Avrupa, hayallerinin uğrak noktası olarak bir defa Doğu'yu seçtikten sonra artık durmaksızın yeni şekiller yaratmıştır: Doğu ve Doğulu, Arap, Müslüman, Hintli, Çinli daha bilmem ne” (Said, 1998: 95). Böylece oryantalist söylemin asıl özelliğinin Batı'nın biricikliğini göstermek olduğu söylenebilir. Kullanılan bu sıfatlar tarih boyunca genel olarak ayrıştırıcı ve ötekileştirici olarak yinelenmiştir ve olumsuz anlamda tekrar üretilmektedir.

1.5.1. Hıristiyanlık, Musevilik ve Müslümanlığın Avrupa Kültüründeki Rolü

Yaşantı biçimlerindeki tarihsel birikimlerle oluşan dinler, zamanla Doğu ve Batı kavramları arasındaki zıtlığın önemli unsurlarından olmuştur. Toplumların inanışları kültürel ve sosyal yaşantılarının şekillenmesinde etkili olduğundan bu zıtlığın oluşumunda dinler önemli rol üstlenmiştir. Fakat bu zıtlığın asıl sebebi fanatiklik ve çıkarlar bütünüdür. Dinler bu çıkarlar bütününe sömürgecilik hareketlerine mazeret olarak kullanılmıştır.

Oryantalizmde etkin rol üstlenen dinler başlığı, Avrupa'da Batı merkezli bir ötekileştirmenin ve Batı'nın Doğu üzerine yaptığı tanımlamalar göz önünde bulundurulduğunda önemli bir alanı oluşturduğu görülmektedir. Batılılara ait kaynaklar ele alındığında oryantalizm içerikli eserlerin yazımında Doğu'nun İslamiyet ile eşdeğer görüldüğü yaygın inanıştır (Alkan, 2015: 22). Fakat nüfus olarak Batı'nın ve yine inanış olarak daha çok bireyi kapsayan Hıristiyanlık, oryantalizmde önemli bir rekabet ve ayrışmayı içerdiğinden ele alınmaktadır.

Bundan ötürü Batı'nın bu dinlerle etkileşimi oryantalizm ile yakından ilişkili görülerek çalışma başlığına eklenmiştir.

Musevilik monoteist dinlerin en eskisi olup yaygın inanişaya göre Musa peygamberin dini olduğu savunulmaktadır. Musevilik dışında birden çok kavramı da tanımlanmak için kullanılmaktadırlar. Yahudi, İbrani ve İsrail bu kavramlardan birkaçıdır. Dönemsel olarak Avrupa'da yaygın hale gelen Musevilik Hitler Almanya'sında gerçekleştirilen Yahudi soykırımı ile milyonlarca kayıp yaşamıştır. Bu olay Yahudi nüfusunun azalmasına ve kalanlar arasında da Yahudi göçlerine sebebiyet vermiştir. 2018 yılının son çeyreğinde Musevilere yönelik internet ortamında haftalık yayın yapan Şalom gazetesi, Yahudi nüfusunun toplamda 14.6 milyon olduğunu açıklamıştır. Buna göre İsrail bu nüfusun 6.6 milyonunu barındırırken onu 5.7 milyon ile ABD, 453 bin ile Fransa ve 290 bin Musevi ile Birleşik Krallık takip etmektedir.

Hıristiyanlık dini ise Doğuda meydana gelmiş Doğu kökenli bir inaniştir. Bu dinin peygamberi Hz. İsa'dır. 4. yüzyılda Roma İmparatorluğunun resmi dini haline gelmesiyle daha kuvvetli destekçiler bularak nüfusunu artırmıştır ve bu topraklarda daha hızlı bir şekilde yayılmıştır. Ancak bu yayılım kolay gerçekleşmemiştir. İlk olarak Doğu'nun daha eski bir dini olan Musevilik ile uzun yıllar süren çatışmalar içerisine girilmiştir. Diğer zorlukların başında ise Roma İmparatorluğu bulunmaktadır. Aydın'ın aktarımına göre Roma İmparatorluğuyla yaşanan zorluklar neredeyse üç yüzyıl sürdükten sonra imparatorluk Hıristiyanlığı resmi dil olarak seçmiştir (Aydın, 1986: 123).

Aydın, Hıristiyanlığın 476'da Roma İmparatorluğunun bölünmesiyle krizler dönemine girdiğini ve ancak şu üç unsur ile kendini kurtardığını ileri sürmüştür. İlk olarak, Hıristiyanlık dininin geleceği olan bir hakikati taşıdığı varsayımı, ikinci olarak kilisenin oluşturduğu sağlam teşkilat yapısı ve son olarak Hıristiyanlığın işgalciler tarafından yüce bir değer olarak görülmesinin sağladığı güven (1986: 28).

Orta Çağ, Hıristiyanlıkta kilisenin etkinliğini artırmaya başladığı bir dönem olarak ele alınmaktadır. Din adamları manevi gücü elinde tutan ve kimsenin itiraz edemediği soyut bir iktidara sahip olmuştur. Böyle bir ortamda papazlar dinin verdiği

yetkileri kötüye kullanarak inanırlara güvensiz ve baskıcı zamanlar yaşatmıştır. Kiliseye karşı antipati oluşmasının nedenlerini Aydın şu şekilde belirtmiştir: “Galile ve Newton gibi bilginlerin dinle hiç alakası olmayan buluşlarına kilisenin karışması ve kilisenin yeniliklere ve bilime olan karşılığı antipati oluşmasında önemli rol oynamıştır” (Aydın, 1986: 132). Bu sebeplerden ötürü Orta Çağın baskın din otoritesi sorgulanmaya ve kilise zamanla gücünü yitirmeye başlamıştır. Din adamlarının ve kilisenin sahip olduğu gücün düşünce yapısını ortaya koyan skolastik felsefe yapısı, bilimin ve aklın karşısında yer aldığı için kilisenin gücünün gerilemesinde önemli bir etken olmuştur.

Reform hareketleri Hıristiyanlıkta önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Latince kökenli olan reform kavramının anlamı yenileştirmedi. Kilise ile alakalı olarak yenilik hareketlerini oluşturan reform, 16. yüzyıl ile birlikte önem kazanmıştır. Erbaş’a göre bugünkü Avrupa sınırlarını belirleyecek olan reform hareketleri Hıristiyanlık tarihinde önemli bir yer edinmektedir (Erbaş, 2002: 206). Luther’in Katolik kiliseyi eleştirisiyle başladığı kabul edilen reform hareketleri, Hıristiyanlık dininde bölünmelere sebep olmuştur. Böylece Ortodoks doğu ile Katolik batı haricinde reform hareketi ile birlikte Protestanlık tartışmaları başlamış ve bölünmenin ana hatlarını oluşturmuştur. Luther çevresinde gelişen reform hareketine ise Katolikler tarafından bir savunma niteliği taşıyan karşı reform hareketi gerçekleşmiştir. Esen hazırladığı çalışmada karşı reform kavramının kullanılmasının sebebini Katoliklerin Protestan harekete yoğun meşguliyetine bağlamaktadır (Esen, 2017: 117).

Doğu’da ortaya çıkmış ve dünya tarihini etkilemiş bir diğer din ise en çok inanırı bulunan ikinci din olarak İslamiyet’tir ve inanılan peygamberi Hz. Muhammed’dir. 7. yüzyılda ortaya çıkan ve 8. yüzyıldan itibaren büyümeye başlayan İslamiyet Avrupa’ya doğru yayılmıştır. Bu büyüme aynı zamanda çalışmanın başlıklarından biri olan Haçlı Seferlerinin ortaya çıkmasına da sebebiyet veren olayların meydana gelmesini sağlamıştır. Osmanlı Devleti İslamiyet’in Batıya doğru genişlemesine katkı sağlamıştır.

İslamiyet genel olarak Avrupa’da, Hıristiyanlık ile rekabet içerisinde ele alınmakta ve Hıristiyanlık tarafından dışlanmaktadır. Bölgede nüfus olarak

Müslümanların azlığı ve yirminci yüzyılda Bosna, Kosova ve Filistin’de meydana gelen olaylar İslamiyet’i azınlık olarak göstermeye ve ötekileştirmeye sebep olmuştur. Müslümanlara yönelik bu olaylardaki kanlı girişimlerin Avrupa ve dünya basınında yeterli olarak yer almayışı Müslümanların kendilerinden kaynaklı yabancılaşmayı da tetiklemiştir. Bu olaylar haricinden 11 eylül 2001 tarihinde ikiz kuleler saldırısında gerçekleşen terör girişimi ise tamamıyla İslamiyet’e mal edilerek Avrupa’da islamofobi oluşumuna ve ilerlemesine sebebiyet vermiştir.

Şenay çalışmasında İslamiyet’in varlığının Avrupa’da neredeyse günümüzden 80-90 yıl öncesine değin gittiğini belirtmektedir (2002:143). Bu varlığın büyük bölümünün göç ile oluştuğunu ileri sürmektedir. 1960’lara değin Avrupa’da İslamiyet’in birkaç camiden ibaret olduğunu, 1960’arın başından itibaren ise misafir işgücü olarak sayıca artmaya başladıklarını aktarmaktadır (Şenay, 2002:143). Bu artış mevcut işgücüne sahip bireylerin ailelerini de Avrupa’ya beraberlerinde getirmelerine bağlanmaktadır.

Doğu ve Batı ayrışmasında önemli olan bir diğer etken İslamiyet ve Hıristiyanlık inançlarından kaynaklanan ayrılıklar bütünüdür. Batılı oryantalistler; Hz. Muhammed, İslamiyet, sünnet ve hadislerle ilgili 21. yüzyıla kadar binlerce eser oluşturmuştur. İçeriğinde İslamiyet’e değinmemiş oryantalist eser neredeyse bulunmamaktadır. Bu eserler Batılı görüş ile Doğu’yu anlatan ve aktaran yapıdadır. Batı bu eserlerinde birçok tek tip oluşturmuştur. Bunların başında İslamiyet gelmektedir. Bunun nedenini Alkan İslamiyet’in Avrupa’nın sınırlarına dayanması, daha öncesinde Perslerin zamanla İslamiyet’e geçmeleri ve son olarak Osmanlıların yüzyıllar süren egemenliği olarak aktarmıştır (Alkan, 2015: 56).

İslamiyet’in ortaya çıkışı sonrası Batı kendini; öteki olarak gördüğü Doğu üzerinden tanımlamıştır. Endülüs Araplarının 732’de Puvatya Savaşındaki yenilgileriyle Arapların Batı’ya olan ilerleyişi son bulmuştur. Daha sonrasında ise Osmanlı tehlikesi baş göstermiştir. Böylece Batının Doğuyu ötekileştirmesi, Doğulunun da ötekileştirilmesi edebi yazınlarda oldukça yaygın hal almıştır. Dante’nin İlahi Komedyası’nda Batılının gözünden İslamiyet’e olan öfke bu duruma örnek olarak gösterilebilir:

“Cehennem kapısının hemen önünde küçük bir Müslüman grubu ile karşılaşmıştır: İbni Sina, İbni Ruşt ve Selahaddin'den oluşan bu erdemli putperestler grubuna Hector, Enee, Sokrat, Platon ve Aristo da katılmış ve hep birlikte kendileri için tertip edilecek küçük bir cezayı beklemeye koyulmuşlardır (Hatta şerefli ceza...). Suçları Hıristiyanlara gönderilen vahiyden faydalanmamış olmalarıdır. Dante tabiatı ile onların erdemli davranışlarını ve yüksek yeteneklerine hayrandır. Ancak Hıristiyan olmadıkları için onları hafif dahi olsa Cehennemde cezalandırmak istemektedir” (Said, 1998: 104).

Batılı oryantalistler eserlerinde ulaşmak istedikleri kitlelerin ilgisini çekebilmek için Doğu'yu erotik olarak kullanmış ve böylece metalaştırmıştır. Hıristiyan Batı ile eşdeğer olmadığını savunarak bu konuları Doğu ile özdeşleştirme çabasına girip hedef kitlenin isteklerini Batı'nın kendini koruyarak Doğu'yu ötekileştirmesiyle yeniden üretmektedir. Masum Batı ayıp olanı sadece göstermek için Doğu'yla ilişkilendirmiştir. “Böylece oryantalist sanatçı, seyircinin hem bu tür isteklerine karşılık vermiş oluyor hem de bunların Hıristiyan olmayan, ahlaki değerleri daha farklı olan bir topluma özgü olduğunu vurgulayarak kendisini her türlü vicdani sorumluluktan kurtarıyordu” (Germaner ve İnankur, 1989: 42). Hıristiyan olmayan Doğunun sürekli İslamiyet'le gösterilmesi, böylece ötekileştirme yaparken Doğunun tek tipleştirilmesinde belirli kalıplardan birine oturtulmasını sağlamıştır. Said ise kitabında İslamiyet ve Doğu'ya olan ötekileştirmeyi şu şekilde belirtmiştir:

“Doğu'nun Avrupa tarafından tamamı ile eritilmesi, yok edilmesi veya en azından yabancılığının ortadan kaldırılarak İslam'ın bir tehlike olmaktan çıkarılması amacı hiçbir zaman unutulmadı. Bundan sonra İslam ve Doğu, Avrupalılar gözünde sadece oryantalistlerin tarifleri ile yer alacak, ne insan grubu olarak İslam halkı ne de tarih olarak İslam tarihi dikkatleri çekmeyecekti” (Said, 1998: 130).

Dinler tarihsel olarak birçok problemi içlerinde barındırmaktadırlar. İnanış ve varlıklarına dair problemler bir yana, her din öncelikle kendi içerisindeki inanış şekillerinden kaynaklı bölünmelere, daha sonra ise diğer dinlerle olan ilişkilerindeki fikir ayrılıklarıyla radikal olarak çatışmalara sebebiyet veren oluşumları içermektedir. Bu başlıkta ele alınan üç büyük din kapsamında Musevilik kendinden sonra ortaya çıkan Hıristiyanlık ile, Hıristiyanlık ise ardından gelen İslamiyet ile çatışmalar yaşamıştır ve bu çatışmalar günümüze değin devam etmektedir.

1.5.2. Avrupa’da Rönesans ve Asya- Afrika’nın Durumu

Tarihsel olarak 16. yüzyıla değin coğrafi olarak işaretlenen alanlar olarak ele alınan Doğu-Batı, bu yüzyıldan itibaren ideolojik bir ayrılığın temsilleri haline gelmiştir. Rönesans ve Reform hareketleri gibi aydınlanma çağı geçiren Batı’ya ayak uyduramama ve çağın verdiği rehavet, Batı’nın atılım yapmasına olanak sağlarken Doğu’nun da olumsuz anlamda ötekileştirilmesine sebep oldu. Biz olan merkez Batı iken Doğu öteki haline geldi.

Doğu-Batı ayrılığının önemli bir etkeni olarak Rönesans tarihi dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Rönesans terimi yeniden doğuş anlamı taşımaktadır. Kavram olarak 14. yüzyılda İtalya’da başlayıp Avrupa’ya yayıldığı varsayılan bilim sanat hareketlerinin tümünü ifade eder. Bundan ötürü terim; bilim, sanat, edebiyat gibi birçok alandaki yeniden doğuşu ifade etmek için kullanılmıştır. Yeniden doğuş antik ve mitolojik eserlerin yeniden yorumlanması ve Orta Çağ’ın durağan ve baskıcı yapısından arınma anlamlarını taşımaktadır. Akılın ve bilimin ön plana konulduğu bir çağı nitelemektedir.

İtalya rönesansta önemli bir coğrafyayı temsil etmektedir. Rönesansın ortaya çıkışı ve diğer Avrupa ülkelerine yayılışı bu ülkeden gerçekleşmiştir. İtalya’nın merkezi bir durumda olmasının birçok sebebi vardır. Bir Akdeniz ülkesi olmasından kaynaklanan İslami coğrafyaya yakınlığı, Yunan, Roma ve Helen uygarlıklarıyla kesişimi, şehir devletleri yaşamı ve Hıristiyanlığın merkezi oluşu bu etkinliğinde önemli rol oynamıştır.

Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u fethi Orta Çağ’ın kapanışını Yeni Çağ’ın başlangıcını temsil etmektedir. İstanbul’un fethi ile Avrupa’ya göç eden bilim insanları ve sanatçılar; Medici Ailesi gibi sanatı, sanatçıyı ve bilimi destekleyen varlıklı ailelerin yanına taşınır. Katı din kuralları ve skolastik düşüncenin zayıflayışı rönesansın olumlu etkilerinin artmasına sebep olur.

Rönesans akılı ve bilimi ön plana koyarak dünyanın araştırılması, insanın sürekli hareket halinde olması ve gerçeğe eğilmesi anlayışlarına dayanmaktadır. Rönesansın yayılmasının birçok sebebi vardır. Kâğıt ve matbaanın icadı, coğrafi keşifler, Avrupa’da coğrafi keşiflere bağlı olarak ortaya çıkan varlıklı nüfusun sanata

yönelişi ve mitolojik eserlere olan merak bu yayılmayı hızlandıran sebeplerden birkaçıdır. Fakat İstanbul'un fethinden sonra İtalya'ya beyin göçünün gerçekleşmesi Rönesans merkezinin oluşumunda en önemli etkenlerin başında gelmektedir.

Rönesans dönemi onlarca sanatçı ve bilim adamının yüzlerce eser ortaya çıkarmasında etkili olmuştur. Raphael, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Bellini, Dante, Machiavel, Kopernik, Martin Luther, Thomas More, Shakespeare, Montaigne, Cervantes gibi sanatçı ve bilim adamları bu dönemin etkili isimlerinden sadece birkaçını oluşturmaktadır.

Rönesansın üretken havasının en verimli dönemlerinden 15. yüzyılda Doğu'da Osmanlı Devleti önemli bir başlığı oluşturan bir diğer konudur. Bu dönemin etkin devlet adamı olarak Fatih Sultan Mehmet göze çarpmaktadır. Tarihçilerin yaygın aktarımından hareketle bilim, sanat ve sanata önem veren bir kişiliğe sahip olan Fatih Sultan Mehmet, Avrupalı sanatçılara da Osmanlı topraklarında olanaklar sağlamıştır. Kendisi de askeri zekâsının yanı sıra önemli bir şair ve sanat meraklısıdır. Avni mahlasıyla şiirler kaleme alan Fatih Sultan Mehmet'in sanata olan merakını Ayvazoğlu çalışmasında Rumeli ve Anadolu tarafından önemli sanat insanlarını Fatih'in saraya çağırttığını belirterek ifade etmiştir (2013: 560). Resim ve özellikle portreye duyduğu ilgiden dolayı, rönesansın önemli sanatçılarından Bellini'ye saraya çağırarak portresini de yaptırtmıştır.

Avrupa Rönesans etkisiyle bilim ve sanatta ilerlerken Doğu'da Osmanlı topraklarını genişletmeye etmekteydi. 1538 yılında Preveze Zaferi ile Osmanlı doğu Akdeniz'de kontrolü ele almıştır. Osmanlı Devleti'nin denizlere de önem vermesinin sebebi olarak yüzeysel olarak genişleme ve denizlerdeki ticari hareketlerin canlılığını kontrol altına almak olduğu söylenebilir.

Doğu'da 15. yüzyıl ile birlikte Osmanlı Devleti'nin yükselişe geçişi aynı zamanda İslamiyet'in de yayılmasını sağlamıştır. Gerçekleştirilen iskân ve imar çalışmaları yayılma ve fetih hareketlerinin Avrupa dışında etkinliklerini artırmasına sebep olmuştur. Genişleyen devlet toprakları yönetimi güçleştirirken, Rönesans ile Avrupa bilim alanında ilerleyişini devam ettirmiştir. Osmanlı'nın egemenliği

Avrupalıların yeni alternatiflere yönelmesine ve yeni arayışlar sergilemesine sebep olmuştur.

16. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin en geniş sınırlara ulaşsa dahi bilim ve teknoloji alanındaki yeniliklerden uzak oluşu sebebiyle daha sonra duraklamaya geçeceği dönemin başlangıcı olan bir asrın habercisi olmuştur. Bundan ötürü Avrupa'nın gelişimi, Osmanlı'nın kendini yenilememesiyle aynı dönemin iki farklı kutbunu göstermektedir. Biber makalesinde bu gelişim farklılığından Osmanlı'nın dünya ekonomisiyle eklemlenmesinin 16. yüzyılda da farklılaşmaya başladığı ve Avrupa ülkeleri için hammadde sağlayan bir yapıda olduğu yorumu ile bahseder (Biber, 2009: 29).

Dönemin bir diğer önemli coğrafyasını Kuzey Afrika toprakları oluşturmaktadır. Hizmetli, 15. yüzyılın Kuzey Afrika'sında üç büyük devletin olduğunu ve bu devletlerin Mağrib'de Meriniler, Cezayir'de Zeyyaniler ve Tunus'ta Hafsiler olduğunu aktarmaktadır (Hizmetli, 1991: 1). 15. yüzyıl bu üç devletin çoğunlukla savaş halinde olduğu bir dönemi içermektedir. Kendi içlerinde de savaş halinde olduklarından kültürel ve eğitim öğretim bakımından gelişimin Kuzey Afrika'da ilerlemesinin önü tıkalıydı. Bu karmaşalardan dolayı Tunus ve Cezayir hakli ülkelerinin Osmanlı yönetimine girmesine sıcak bakmışlardır (Hizmetli, 1991: 2). 1514 yılında Cezayir Oruc ve Hızır Reis tarafından, Tunus ise Kaptan-ı Derya Sinan Paşa ile Turgut Reis tarafından alınıp Osmanlı himayesine girmiştir. Bu durum Osmanlı Devleti'nin Akdeniz egemenliğini geri almasında ve Batılıların yeni ticari yollar keşfetmesinde önemli rol oynamıştır.

Osmanlı Devleti Akdeniz'de, 16. yüzyıldan itibaren egemenlik kurmaya başlamıştır. Bunun genel bir sonucu olarak Kuzey Afrika'da da egemenlik gösterdiği üç yüzyıllık bir zaman dilimi yaşamıştır. Cezayir ile başlayıp Tunus ve Trablusgarp ile devam eden bir egemenlik gerçekleşmiştir. Kuzey Afrika'daki bu egemenlik üç ayrı eyalet olarak yapılandırılarak Akdeniz hâkimiyetinde önem taşımıştır ve Toprak'ın da belirttiği gibi Avrupalılar ile yapılan deniz savaşlarında eyaletler önemli rol taşımışlardır (Toprak, 2012: 235). Osmanlı Devleti'nin tarihsel olarak gerilemesiyle birlikte Kuzey Afrika'daki hâkimiyeti de zayıflayarak o topraklardaki yönetimin yerel güçlerin eline geçmesini sağlamıştır.

Dönem olarak 15. ve 16. yüzyılların seçilme sebebi aynı zaman diliminde dünyanın farklı coğrafyalarındaki girişimlerin birbirleriyle ilişki içerisinde olduğu düşünüldüğündendir. Avrupa dışındaki bölgelerin fetih hareketleri Rönesans hareketlerinin oluşumunda önemli rol oynadığı düşünüldüğünden çalışmanın bu başlığında aynı dönemin farklı coğrafi bölgelerindeki hareketliliklere yönelmiştir.

1.5.3. Yirminci Yüzyılda Doğu ve Batı

Tarih sahnesinde 20. yüzyıl, Doğu ve Batı ilişkilerinde önemli bir dönemi kapsar. Ülkelerin sömürgecilik yarışındaki hedefleri, yoğunlaşan milliyetçilik akımı sonucu oluşan bağımsızlık rüzgârı devletlerin sınırlarında radikal değişimlerin oluşunda önemli etkenleri beraberinde getirmiştir. Milyonlarca insanın ölümüne sebep olacak iki ayrı büyük dünya savaşı ve devletlerin diken üzerinde durduğu bir soğuk savaş dönemi 20. Yüzyılın Doğu ve Batı'sını etkileyen önemli unsurların başında gelmektedir.

20. yüzyıl savaşların ve savaş beklentilerinin hat safhada olduğu bir dönem olmasının dışında onlarca açık ve gizli antlaşmaların yapılarak devletlerin paylaştırıldığı ve sınırların masa başında çizildiği bir dönem olarak ele alınabilir. Büyük savaşları yönlendirme gücüne sahip olan devletlerin aralarında ve diğer küçük devletler ile yaptıkları paylaşırma antlaşmaları ile yüzyılı dizayn etmede önemli rol oynamışlardır. Bu antlaşmalar Batılı devletlerin Doğuda parçalanan ya da küçük uluslu devletleri sömürge haline getirme amacı taşıdığı gibi deniz ötesi sürekli bir sömürü anlayışını da içermektedir. Bundan ötürü çalışmanın bu başlığı altında Doğu ve Batı ile ilgili önemli görülen tarihi olaylar ele alınmıştır. Sadece Doğu'da bile Osmanlı Devleti'nin yıkılış dönemi olan 20. yüzyılda Uşi, Londra, İstanbul, Atina, Yeniköy, Osmanlı-Alman gizli Antlaşması, Erzincan, Brest Litovsk, Batum, Mondros ve Sevr Antlaşmaları imzalanmıştır. Bu antlaşmalar Osmanlı ve Ortadoğu coğrafyasının kaderini etkileyen kararları beraberinde getirmiştir ve oryantalizmde Batı'nın Doğu'ya olan üstünlük algısını oluşturmada önemli izler taşımaktadırlar.

Birinci Dünya Savaşı 20. Yüzyılın Doğu-Batı ilişkilerinde önemli bir tarihsel dönemi içermektedir. Tarihçilerin üzerinde anlaştıkları nedenlerden biri olan Avusturya veliahtının öldürülmesi (Sander, 2014: 344) dışında birçok neden savaş

ortamını hazırlamada etkili olmuştur. Emperyalist girişimler ile hammadde arayışlarında diğer ülkeleri sömürge gibi görmeye odaklanmış devletlerin hırsları, Almanya'nın Fransa ile olan rekabeti devletlerin uluslar arası güvensizlik içerisindeki ortamı, örgütlenmenin olmayışı ve hasta adam Osmanlı devletinin çok uluslu yapısından artakalan mirası bölüşmeye çalışma girişimleri savaşın temel nedenlerindedir. 1914 ve 1918 yılları arasında süren Birinci Dünya Savaşı, Doğu ve Batı'nın sınırlarının belirlenmesinde önemli bir kanlı savaş olagelmıştır. Savaş yaklaşık 9 milyon insanın ölümüne ve milyonlarcasının da yaralanmasına sebep olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı Doğu ve Batı ayrılığı açısından önemli bir tarihsel dönüm noktasıdır. Bu savaş Batılı kazanan devletler açısından sömürgecilik yarışında öne geçmiş olma önemi taşır. Öyle ki İngiltere bu savaş sonucunda gerçekleştirilen antlaşmalar ile Ortadoğu'da var olan sömürgelerini korumuş ve artırmıştır. Doğu'da Osmanlı devleti yıkılmış ve Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Dünya üzerinde Doğu ve Batı olmak üzere birçok imparatorluk parçalanmış ve yerine yeni devletler kurulmuştur. Bunun sonucu olarak devlet sınırları değişmiştir.

Birinci Dünya Savaşının sonlanması için İtilaf devletleri ile İttifak devletleri arasında antlaşmalar gerçekleştirilmiştir. Bu antlaşmalar yenik devletleri zor durumda bırakan hatta ikinci dünya savaşına neden olabilecek türden maddeleri içerisinde taşıyan yapıdadırlar. Örneğin 10 Ağustos 1920'de Osmanlı ile imzalanan Sevres Barış Antlaşması için Sander (2014: 409) "Sevres Türkler'e yaşama hakkı tanımayan bir antlaşmadır. Aslında barış antlaşması da değil, bir ulus hakkında gerçek bir ölüm fermanıdır" şeklinde aktarım yapmıştır.

Birinci Dünya Savaşının sonucunu belirleyen ve yenik devletleri zor durumda bırakacak olan antlaşmalar İkinci Dünya Savaşının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. İkinci Dünya Savaşı 1939-1945 yılları arasında sürmüş ve dünya tarihinin ölüme en çok sebebiyet vermiş savaşı olmuştur. Sander, *Siyasi Tarih* adlı serinin ikinci kitabında Dünya Savaşlarını birbirinden farklılıkları açısından incelemiştir. Birinci Dünya Savaşının aslında *Avrupa Savaşı* olduğunu belirtirken, İkinci Dünya Savaşının ise küreselleşme sürecinde dünyanın her yerine yayılmış olduğunu aktarır ve benzerliklerin çokluğundan bahseder (Sander, 1994: 101). İki

savaş arasındaki boşluk, devletlere teknolojik olarak savaşın yarattığı yıkım etkisini artıracak büyüklükteki gelişmeleri ortaya çıkaracak teknolojilere sahip olma zamanı yarattı. Bu durum devletlerin daha fazla can kaybı vermesine sebep olmuştur.

İki dünya savaşı da esasında birbirinin nedenini içermektedir. İkinci Dünya Savaşı ilkinin sonunda kurulu olan düzeni yıkmak ve korumak isteyenlerin mücadelesini içerir (Sander, 1994: 108). Bu savaş dünya tarihinin gördüğü en kanlı savaş olma özelliğini taşımaktadır. Resmi olmayan rakamlara göre 70 milyon civarında insan hayatını kaybetmiştir. Savaş sonucu gerçekleştirilen birden çok konferans ile ülke sınırları yeniden belirlenmiştir. Almanya'ya karşı ortak bir şekilde hareket eden ABD ve SSCB'nin aralarındaki çekişmeler savaş sırasında görmezden gelinmiş fakat siyasi harita sınırları yeniden çizilmeye başlandığında bu rekabet yerini uzun yıllar sürecek olan Soğuk Savaş dönemine bırakmıştır (Sander, 1994: 186).

20. yüzyılın Doğu ile Batı ilişkilerinde ayrılıkçı ve ötekileştirici bir anlayışa bürünmesinde önemli bir dönem sayılabilecek diğer olay ise Körfez Savaşıdır. Yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan savaş, Irak'ın Kuveyt'e saldırısı ile başlamıştır. Bu saldırı sonrasında ABD öncülüğünde 37 ülkenin oluşturduğu koalisyon gücü Irak'a karşı askeri harekât gerçekleştirmiştir.

Irak'ın Kuveyt'i işgali 2 Ağustos 1990'da başlarken 28 Şubat 1991'de sona ermiştir. Irak'a gerçekleştirilen koalisyon güçleri harekâtı ise 17 Ocak 1991'de başlamıştır. Saddam'ın Kuveyt'e olan saldırılarının arkasında kaynaklara egemen olma düşüncesi vardır. Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyinin 15 Ocak'a kadar Irak'ın Kuveyt'ten çekilmesine dair verdiği ultiyatoma uyulmaması sebebiyle harekât bu tarihte gerçekleştirilmiştir. (Sander, 1994: 509). Önce havadan başlatılan harekâta 23 Şubat 1991 tarihinde karadan devam edilmiştir ve dört gün süren askeri girişimler sonucu Iraklılar 85 bin ölü verirken bu sayı müttefiklerde 234 olarak kayıtlara geçmiştir (Sander, 1994: 510).

Ölü Sayısının iki taraf açısından bu kadar uç noktalarda olmasının asıl nedeni olarak koalisyon güçlerinin sahip olduğu üstün silah teknolojisi ve sayıca üstünlük

gösterilebilir. Savaş 27 Şubat 1991 tarihinde koalisyon güçlerinin ezici üstünlüğü ile yapılan ateşkes sonrası sona ermiştir.

1.5.4. 11 Eylül Sonrası Doğu ve Batı

Washington ve New York'tan kaçırılan uçaklar ile Dünya Ticaret Merkezi kulelerine düzenlenen hava korsanlarının saldırıları 11 Eylül 2001 tarihinde gerçekleşmiştir. Saldırılarda 19 hava korsanı dâhil 3 bine yakın kişi hayatını kaybetmiştir. Saldırılarda ayrıca 6 binden fazla kişi yaralanmıştır. New York kentinde bulunan Dünya Ticaret Merkezi binalarına yapılan saldırılarda Amerika Birleşik Devletleri ekonomisi dönemin rakamlarıyla 120 milyar dolar, şehir ise 60 milyar dolar maddi hasara uğramıştır. Bu gerçekleşen saldırılar, güvenlik ve terör olayları bakımından bir dönüm noktası haline gelmiştir.

19 hava korsanı tarafından gerçekleştirilen bu saldırıları terör örgütü El Kaide olaylardan yaklaşık bir ay sonra üstlenmiştir. Korsanlar aynı zaman diliminde kalkan dört yolcu uçağını kaçırarak saldırıları gerçekleştirmişlerdir. American Airlines'a ait olan saldırının gerçekleştirildiği uçaklardan ilki kalkıştan bir süre sonra rotasını Dünya Ticaret Merkezinin kuzey kulesine çevirerek saldırıyı gerçekleştirmiştir. United Airlines'a ait olan diğer uçak ise ilk uçaktan 17 dakika sonra güney tarafından kuleye çarpmıştır. Dönemin ABD başkanı George W. Bush ikinci uçağın çarpışı sonrası yaptığı açıklamada olayın bir terör saldırısı olduğunu belirten bir açıklama gerçekleştirmiştir. Açıklamanın ardından, kaçırılan bir diğer uçak ise Amerika Birleşik Devletleri'nin Savunma Bakanlığı olan Pentagon'a batı tarafından çarpmıştır. United Airlines'a ait kaçırılan son uçak ise Pennsylvania eyaletinde boş bir araziye düşmüştür.

Saldırılar sonrasında Halid Şeyh Muhammed ve Remzi bin el Şibh saldırıları planladıkları gerekçesiyle tutuklanmıştır. Guantanamo'daki cezaevinde kalan tutuklular boş araziye düşen uçağın hedefinin ABD Kongre Binası olduğunu ifadelerinde belirtmişlerdir. Uçağın boş bir araziye düşmesi hakkında kesin olmayan iddialar bulunmaktadır. Uçakta çıkan arbede sonrası düştüğü ve Hava Kuvvetlerine ait jetler tarafından vurularak düşürüldüğü bu iddialar arasındadır.

Saldırıların ardından dünya kamuoyu ABD'ye destek içerikli açıklamalar yapmıştır. Irak ise yayınladığı mesajda “Amerikan kovboyları insanlığa karşı işledikleri suçların meyvesini topluyor” açıklamasını yapmıştır. ABD saldırılar sonrasında önce Afganistan'ı, daha sonra ise Irak'ı terörle mücadele kapsamı içerisinde işgal etmiştir. Bu saldırılar aynı zamanda ABD'nin meşru müdafaa şeklinde gösterdiği için islamofobinin artmasına sebep veren olayların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu olaylar sonrası FBI'ın açıkladığı bir raporda Müslümanlara yönelik işlenen suçlarda artış olduğu belirtilmiştir.

ABD'nin saldırılara verdiği ilk cevap 7 Ekim 2001'de Afganistan'a gerçekleştirilen askeri müdahale olmuştur. Resmi olmayan rakamlara göre yıllar süren bu askeri müdahaleler sonucu 50 binin üzerinde sivilin hayatını kaybetmiştir. Taliban'ın Usame bin Ladin'i teslim etmemesi üzerine başlayan askeri müdahaleler günümüzde halen geçerliliğini sürdürmektedir.

11 Eylül saldırıları sonrasında gerçekleşen askeri müdahalelerin bir diğer önemli kısmını Amerika Birleşik Devletleri'nin Irak işgali oluşturmaktadır. ABD Saddam Hüseyin'in kitlesel ölümlere sebep olabileceğini ve biyolojik silahlara sahip olduğunu ileri sürerek Irak'a askeri müdahale gerçekleştirebilmek için 2003'e kadar birtakım yasal düzenlemeler gerçekleştirmiştir. ABD Saddam Hüseyin'in biyolojik silahlara sahip oluşunu ileri sürerken Birleşmiş Milletler Silah Denerim Komisyonu Başkanı Hans Blix, hazırlanan raporda Irak'ta biyolojik silah bulunmadığını açıklamıştır. ABD gerçekleştirmek istediği işgalin meşruiyeti için yeterli delilleri BM'ye sunamamasına rağmen onay çıkmadan 20 Mart 2003'te Irak'a asker göndermeye başlamıştır. 9 Nisan'da Bağdat'ın kontrolünü ele geçiren işgal güçleri, Firdevs Meydanındaki Saddam Hüseyin heykelini yıkmışlardır. 13 Aralık 2003'te ise Saddam Hüseyin yeraltında bir sığınakta gizlenirken ele geçirilmiştir. 28 Haziran 2004'te ABD, ülkenin yönetimini Iraklılara teslim etmiştir. Şii ve Sünnilerin iş savaşta olduğu ülkede 30 Ocak 2005'te Talabani cumhurbaşkanı seçilmiştir. 30 Aralık 2006 tarihinde ise Saddam Hüseyin Bağdat'ta idam edilmiştir.

10 Ocak 2007'de ABD, Irak'ta şiddetin artması sebebiyle ülkeye 20 bin asker daha gönderme kararı almıştır. Bir sonraki ABD başkanı olan Obama ise 27 Şubat 2009 tarihinde Amerikan askerlerinin 2011 yılında Irak'tan çekileceğini açıklamıştır.

2011'in sonlarına doğru çekilmeye başlayan Amerikan askerleri, DEAŞ terör örgütünün faaliyetleri sebebiyle Irak'a 5 bin asker yollama kararı almıştır.

11 Eylül Saldırıları sonrası Afganistan'a yaptığı askeri müdahale ile kamuoyu desteğini alan ABD, kendine Irak'a da girebilme ortamı hazırlayarak günümüze değin binlerce insanın ölümüyle sonuçlanan girişimlerin baş aktörü olmuştur. 11 Eylül saldırıları sonrası dünya kamuoyu ikiye ayrılmış, geçmişten gelen İslam düşmanlığı artmaya başlamıştır. Batı İslamiyet karşıtı söylemlerini 11 Eylül saldırıları ile sağlamlaştırırken, Doğu terörizmin besleyicisi olarak görülmüştür.

Oluşan islamofobik ortam kendini sadece Ortadoğu'ya karşı değil tüm Müslüman bireylere karşı göstermiştir. Polat'a göre 7 milyon Müslüman Amerikalı gibi daha birçok Müslüman, fiziksel ve psikolojik şiddete inançları sebebiyle maruz kalmış, "yüzlerce Müslüman ve Arap dükkân sahibi, öğrenci, kadın ve sıradan vatandaş hakarete uğrarken, bunların hemen öldürülmelerini talep eden afiş ve grafitiler de dört yanı sarmıştır" (Polat, 2006: 68). Ortadoğu olumsuz ve iyi olmayan terimlerle özdeşleştirilerek betimlenmekte ve tarif edilmektedir. İstenildiği gibi davranan Ortadoğulu iyi iken, direnen ve laf geçirilemeyenlere terörist damgası vurularak ötekileştirilmektedirler.

11 Eylül Saldırıları dünya kamuoyunda terörizm ve İslamiyet kavramlarının eşdeğer gösterilmesi hususunda gerçekleşen önemli bir dönüm noktasıdır. Yapılan terör saldırıları üzerine devletlerin çıkarları doğrultusunda girişilen askeri müdahaleler hakkında spekülasyonlar günümüzde halen devam etmektedir. Oryantalizm çalışmalarında modern döneme dair önemli bir çalışma sahası sunan 11 Eylül saldırıları mistik ve egzotik Doğu'nun terörizmle ilişkilendirildiği bir milat olarak görülebilir.

Dünya Ticaret Merkezine yapılan saldırı sonrası Batı'nın Doğu temsilleri giderek gaddarlaşmaya başlamıştır. Hali hazırda kötü olan temsil örneklerinin dozu artmıştır. 11 Eylül sonrasında Batı, Ortadoğu'yu eskisinden farklı ve sert biçimde ele almıştır. Bu bakış açısına hâkim olan görüş terörizmle ilişkilidir. "11 Eylül olaylarında ikiz kuleler Batı medeniyetini temsil ederken kuleleri tahrip eden terörizm genelde Doğu'nun özelde ise İslam'ın temsilciliğini üstlendi ve

oryantalizmin bilinen dilindeki önemli bir farklılaşma da iyice belirginlik kazandı” (Namaz, 2011: 68). Önceleri Doğu hakkında, o coğrafyaya hiç gitmemiş insanlarda bulunan mistik, egzotik ve şatafat gibi önyargılar, 11 Eylül saldırıları sonrası yerini terörizm düşüncesine bırakmıştır.

Güçlü ve egemen olan Batı’nın, Doğu üzerindeki hâkimiyeti oryantalizm olarak kavram haline gelmiştir. Oryantalizm egemen söylemi başlangıçta edebi eserlerde kendini gösterirken tarihsel arenada savaşlarda en sonunda ise etkili bir kitle iletişim aracı olan sinemada varlık göstermiştir. Doğuluları inceleyen, Batılı takipçilere Doğuyu ve Doğuluları betimleyen kişilere oryantalistler adı verilmektedir. Sinemada bu oryantalistleri yönetmenler, senaristler, yapımcılar gibi kitleleri kurgunun büyüyle etkileyen otoriteler oluşturmaktadır.

Birinci bölümde ele alınan konularda oryantalizmin kökenini, Doğu-Batı ayrımını ve tarihsel nedenlerini açıkladık. İkinci bölümde ise sinemada oryantalizmi konu edineceğiz. O nedenle Doğu ve Batı ayrışmasının yedinci sanat sinema aracılığıyla bütün dünyaya nasıl sergilendiğini kurgulamamız gerekmektedir. Böylece çalışmamızda başat problemin nelerden kaynaklandığı açıklanmaya çalışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SİNEMADA ORYANTALİZM

2.1. Yedinci Sanat Sinema

Yirminci yüzyılda kamera teknolojisinin hızlı gelişimi ve toplumsal olaylara çabuk adapte oluşu sinema sanatına birçok konunun aktarılmasını kolaylaştırmıştır. Batı bu teknolojilere uyum göstermekte ve kitleleri etkilemekte kendini yenilikçi ve canlı tutmuştur. Böylece Batı sahip olduğu bu kuvvetle sadece coğrafi değil düşünsel olarak da ideolojik bir kavram haline gelmiştir (Alkan, 2015: 111).

Sinema, oryantalist düşüncenin kitle iletişim aracıyla yayılımına ve geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olmuştur. 20. yüzyıl ile geniş kitlelere ulaşan ve merak uyandıran sinema insanları etkilemede önemli bir araç haline gelmiştir. Gelişimini durmaksızın devam ettirirken yığınları peşinde sürüklemiş ve oluşturulan kurgu ve hikâyelerin gerçekliğin yerini aldığı süreçler olagelmıştır. Sinemanın kitleleri etkilemedeki gücünü fark eden Amerikan sinema sektörü, algı oluşturmada bu yeni sanat dalını kullanmayı ihmal etmemiştir.

Tarihsel olaylar yapımcıların ve yönetmenlerin ülke dinamiklerine göre filmleri perdeye yansıtılmalarında etkili rol oynamıştır. Sinema sanatı bu aktarımın gerçekleştirildiği önemli mecralardan biridir ve Hollywood sineması bu etkileşimi toplumlara benimseten önemli bir alanı oluşturmaktadır. Ülkelerin politikaları, gelişen ve yaygınlaşan bir teknoloji olan sinemanın sanat dalına dönüşü ile birlikte izleyicilerde algı oluşturmaya imkân sağlayan bir anlayışa bürünmüştür ve Amerikan sineması bu durumu dünya üzerinde etkili kullanan ülkelerin başında gelmektedir. Bundan ötürü Amerikan sineması dolayısıyla Hollywood, çalışma çerçevesinde Ortadoğu üzerinden gerçekleştirdiği bilinç oluşturma çabaları çerçevesinde birçok örneği içerisinde barındırmaktadır. Bu durum sinemanın ulusal değil, uluslar arası bir endüstri dalı oluşu ile doğru orantılı olarak okunabilir (Elsaesser, 2005: 37).

Askerleri farklı cephelerde savaşırken; yapılanların, savaş sebeplerinin haklılığını meşrulaştırmak ve dünyaya bu haklılığı göstermek için Hollywood da savaşı kamera alıcısının objektifine taşımıştır. Önemli olan savaşın sonucu değil nasıl aktarıldığıyla ilgilidir görüşü uzun yıllar kitlesel olaylara yedirilerek toplumlar

etkilenmeye çalışılmıştır. Bu durumdan etkilenen coğrafyaların başında Ortadoğu gelmektedir. Doğunun zenginlikleri yıllarca mistik ve egzotik unsurlarla gösterilecektir. Böylece uzak diyarlara olan bakış açısı canlı tutulacaktır. Devamında o yerler sahipleri tarafından hak edilmeyen topraklar olarak betimlenip üzerinde arzu oluşturulacaktır. Bunu yaparken yerliler cahil, pis, kültürsüz, çirkin ve vurdumduymaz gösterilerek fetih edilişin zeminleri hazırlanacaktır. Nihayetinde 11 Eylül saldırıları gibi bir olay ile işgal hareketlerini hızlandıran bir ortam oluşturulup sömürgecilik mantığıyla savaş başlatılacaktır. Böylece Batı'nın yine haklılığını ortaya koyan bir silsile oluşturmayı başardığı öne sürülmektedir.

İşgallerin meşrulaştırılması, oryantalist eserlerde mekân, zaman, cinsiyet, din gibi unsurlarda belirginleşmektedir. Bu unsurların sinemada temsil edilen örnekleri betimlenerek işlenmektedir. Kitle iletişim araçlarının gelişimiyle küresel bir köye dönüşen dünyada (McLuhan) artık bu görselleri insanlara daha hızlı yayarak oluşturmak istediği algıyı hızlandırma yoluna gidilmiştir. Bu bağlamda sinemanın tarihsel gelişimi ve bir sanat dalına dönüşümü önemli hatlarıyla incelemenin başat unsurlarından biri olarak çalışmaya eklenmiştir. Teknolojik gelişimlere kronolojik olarak yer verilmiş, sinema sanatının oluşumundaki önemli noktalara değinilmiştir.

Sinema, gelişimi sebebiyle kronolojik olarak ilk yıllarında görüntülerin, daha sonra ise görüntü ve sesin kurgulanarak anlamlı bir bütün haline getirildiği kitle iletişim aracıdır. Bu kitle iletişim aracı etkisini kamera alıcısının gelişimine borçludur. Kamera teknolojisinin gelişimi ve görüntüler ile hareketli çekimler yapabilmenin gerçekleştirilmesi sonrasında sinema, kitlelere ulaşmakta ve kitleleri etkilemekte önemli bir misyon üstlenmiştir. İlk dönemlerinde anlık görüntülerin saniyelik sunumu günümüzde yerini sanatsal aktarımlara bıraktığından sinema teknolojisi geçirdiği bir asrı aşkın gelişim sürecinde, türlü anlamlar taşımıştır.

Sinemanın gelişiminde öncelikli olarak fotoğraf makinesinin icadı önemli kilometre taşı olma özelliği taşır. Bu cihazın icadı, birden çok mucidin farklı zamanlarda hatta yüzyıllardaki çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir. Böylece fotoğraf makinesinin icadı, birden çok fotoğrafın hareketli gösterimi sayesinde kamera aygıtının icadına da giden yolu açmıştır. Fransız mucit Joseph Nicephore Nicepce 1826 yılında tarihteki çekilen ilk fotoğrafı pozlamıştır. Penceresinden

çektığı bu ilk fotoğraf aynı zamanda ilk doğa fotoğrafı olma özelliği de taşır. Ancak bu fotoğrafın çekilişi çağının teknolojisindeki yetersizliklerden dolayı 8 saat sürmüştür.

Görsel 1: 1826 yılında çekilen ilk fotoğraf



Kaynak: <https://tarihkurdu.net/ilk-fotograf-kac-yilinda-cekilmistir-ve-fotografcilikta-ilkler.html> adresinden 2 Şubat 2020’de alınmıştır.

Fotoğrafçılık tarihinin önemli gelişmelerinde, bu aygıtın atası sayılan “camera obscura” önemli bir yer kaplamaktadır. Karanlık oda anlamına gelen camera obscura, bu odaya küçük bir delikten gelen ışık ışınları sayesinde görüntünün ters yüz olarak duvara taşınması ilkesine dayalı olarak çalışmasını betimler (Turan, 2014: 20). Tarihsel çalışmalarda bu aygıt 16. yüzyıldan beri ressamlarca bilinip kullanılmıştır. Bundan ötürü fotoğraf makinesinin gelişiminin camera obscuradan bağımsız olarak düşünülmesinin doğru olamayacağı söylenebilir.

Bu gelişimlerin akabinde fotoğrafçılık ile ilgili birden çok sayıda mucit çalışmalar gerçekleştirmiştir. Gelişimiyle birlikte ticari olarak üretim aşamasına geçilişi 20. yüzyılın ortalarına değin süren fotoğraf makinesi, 1940 yılında renkli olarak satılmaya başlanmıştır. Günümüze değin birçok gelişim yaşayan fotoğraf makinesi, kameranın icadında büyük önem taşımaktadır.

Fotoğrafçılık üzerine gerçekleştirilen çalışmalar 18. yüzyılda mucitlerin gündemine kamerayı da getirmiştir. Fotoğraflanan karelerden hareketli görüntüler oluşturma gayesi zamanla kameraya giden yolu açacaktır. Bu aygıtın asıl mucidinin kim olduğuna dair sorular yıllardır sorulmakta ve üzerinde kesin olmayan yargılar ifade edilmektedir. Bu durum hakkında Özuyar, Cevat Rıza'nın 1923 yılında yayımlanan bir makalesinden yaptığı alıntı ile şu şekilde bahsetmektedir:

“Sinemayı kim icat etti? Bu suale muhatap olan bir Fransız ise hiç şüphesiz Mösyö Lumiere diyecektir. Aynı suali bir Amerikalıya sorarsanız, sinemanın doğrudan doğruya Edison tarafından icat edildiğini söyler. Bir Belçikalı da muhakkak Plateau'nun ismini ileri sürer. Mamafih herkes işine geleni iddia ededursun, sinemanın yalnız bir mucidin, bir âlimin çalışmasının ürünü olmadığını tarih bize muhtelif suretlerle ispat ediyor. Sinemayı şu halde kim ya da kimler icat etti? Cevabı kolayca verelim: Fen! ” (Akt. Özuyar, 2017: 13).

Rıza'nın bu açıklamasından hareketle sinema alanındaki gelişimlerin sadece bir kişiye yüklenemeyeceği sonucu çıkarılabilir. Sinema; camera obscuradan beri uzun yıllar süren teknolojik gelişim ve farklı coğrafyaların insanların yaptığı çalışmalar sonucu oluşturulan birden çok teknoloji sonrası ortaya çıkmıştır denebilir. 15. yüzyıl bilim insanların karanlık oda denemelerinden 19. yüzyıldaki fotoğrafçılık çalışmalarına ve ardından gelen Edison ve Lumiere Kardeşler'in kamera aygıtı üzerinde yaptıkları gelişmeler sinemanın başlangıcındaki atılımlar olma açısından önem taşımaktadır.

Amerikalı mucit Thomas Alva Edison ile William Dickson 1891 yılında kinetoskop cihazını icat etmiştir. Bu cihaz görüntünün sadece bir kişi tarafından izlenilmesine olanak veren büyük bir kutudur. İçerisinde 15 metrelik film bulundurabilme özelliği olan bu cihaz, ilk çıktığında büyük ilgi görmüştür ve Amerika'nın birçok şehrinde kinetoskop bulunan salonlar açılmıştır (Özuyar, 2017: 16). Aygıtta olan yoğun ilgi Edison'u yeni arayışlara itmiştir. Bunun sonucu olarak 1893 yılında Edison “Black Maria” adlı film stüdyosunu kurmuştur (Sezen, 2012: 607).

Görsel 2: Black Maria adlı stüdyo.

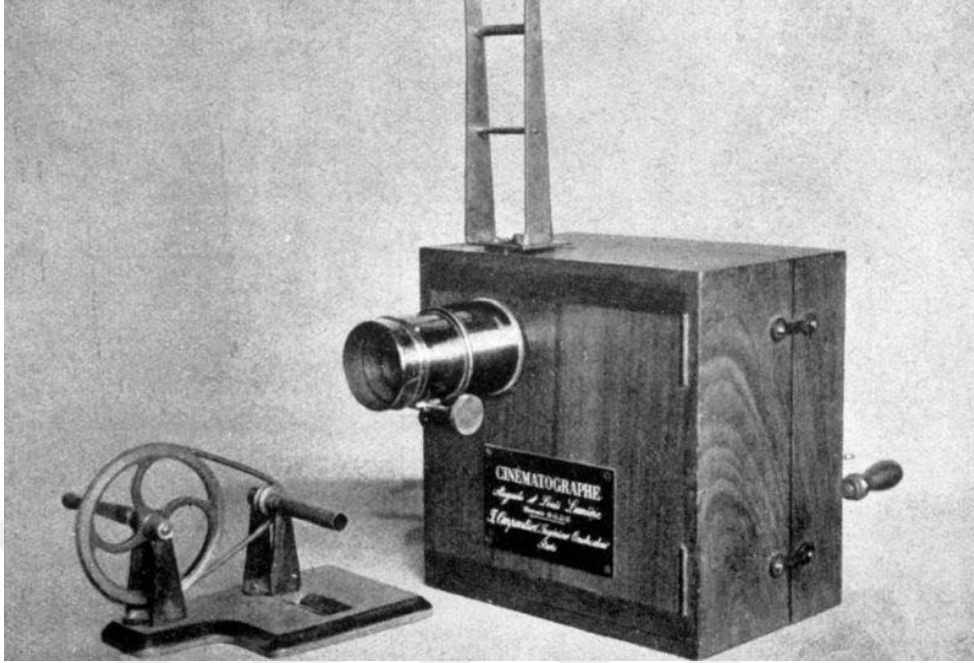


Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kara_Maria adresinden 2 Şubat 2020'de alınmıştır.

Kinetoskop dikkat çekici ve çıktığı dönem kitleleri etkilemiş bir icattır. Fakat aynı anda sadece bir kişiye mahsus gerçekleştirdiği gösterim nedeniyle kullanım zorluğu çıkartmaktadır. Bundan ötürü görüntünün herhangi bir düzleme aktarımı sayesinde hedef kitlenin artma olasılığı vardır ve bunu Fransız Lumiere Kardeşler gerçekleştirdiğinde sinema açısından önemli bir gelişim çağının başlangıcı söz konusu olacaktır. Bu yenilik gerçekleştiğinde Edison'un kinetoskopuna olan ilginin azalmasına sebep olmuştur.

Fransız Lumiere Kardeşler, Lyon şehrinde fotoğraf üzerine malzeme üretimi yapan bir fabrikaya sahiptirler. Hareketli görüntülerin ticari potansiyelini gören baba Antoine Lumiere, oğullarından kinetoskop benzeri bir aygıt icat etmelerini isterler. 13 Şubat 1895'de sinematograf adını verdikleri cihazın patentini alırlar (Özuyar, 2017: 17). Bu cihaz görüntüyü kaydedip herhangi bir düzlem üzerine yansıtabilme özelliğine sahiptir. Bu özelliğinden ötürü kinetoskopa karşı önemli bir avantaj elde ederek daha çok ilgi görmüştür.

Görsel 3: Sinematograf aygıtı



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/333055334922603734/> adresinden 3 Şubat 2020’de alınmıştır.

Lumiere Kardeşler’in sinematograf adlı cihaz ile gerçekleştirdikleri ilk gösterim Paris’te olmuştur. Saniyede 15 görüntünün geçtiği cihazdan yapılan ilk gösterimde Lumiere fabrikasından çıkan işçilerin yaklaşık iki dakika süren çekimi gösterilmiştir. Halka açık olan ilk gösterim ise 28 Aralık 1895 yılında Paris’teki Grand Cafe adlı mekânda 1 frank karşılığında gerçekleşmiştir (Özuyar, 2017: 18). Bu ilk gösterimde 10 film oynatılmıştır. Ancak bu anlık görüntülerden oluşan filmler arasında “Trenin Gara Gelişi” ve “Bahçıvanın Sulanışı” adlı filmler en çok ilgi çeken yapımlar olmuştur. Söylentilere göre görüntüdeki trenin gara doğru gelişi sırasında korkup kaçan seyirciler olmuştur. Tarihi öneme sahip olan bir diğer film ise Bahçıvanın Sulanışı filmidir. İlk komedi filmi sayılan, bir dakika dahi sürmeyen bu yapımda bahçe sulayan bir bahçıvanın hortumuna bir çocuğun basıp suyu kesmesi ve bahçıvanın hortuma yüzüne çevirdiğinde çocuğun ayağını hortumdan çekip bahçıvanın sulanması şakası gösterilmektedir.

Lumiere Kardeşler Fransa’da gerçekleştirdikleri gösterimlerde aldıkları geri dönüşlerden hareketle daha fazla sinematograf siparişi verip gösterimleri artırmayı amaçlamıştır. Daha ilgi çekici olacağını düşündüklerinden başka ülkelerde çekim

yapmayı hedeflemişlerdir. Bundan ötürü yeni operatörler yetiştirip, yurtdışına göndererek çekim yaptırmışlardır. Türkiye, Rusya ve ABD olmak üzere birçok ülkeye giden Lumiere operatörleri yüzlerce film çekimi gerçekleştirmiştir. Herhangi bir öyküden uzak olan bu filmler daha çok belgesel niteliğindeki anlık panoramalardan oluşmaktadır. Örneğin Rus Çarı II. Nikola'nın halkı selamlama törenini filme alan Lumiere operatörleri tribünün çöküşü sonrası çıkan kargaşayı da filme alırlar. Ancak bu filmlere Rus yetkililerin el koyuşu sonrası sinema ilk kez sansürle tanışmış olur.

Lumiere Kardeşler sinemanın geleceğine dair umut beslememişlerdir. Bundan ötürü kendilerinden sinematograf cihazı satın almak isteyen George Melies'in isteğini reddetmişler (Yıldız, 2010: 46). Bundan dolayı Lumiere'lerin üstelemediği ya da önem vermedikleri kurgusal, öyküsel sinemanın mucidi yine başka bir Fransız olan George Melies olacaktır.

Melies küçük yaşlardan itibaren babasının ayakkabı fabrikasında çalışan bir girişimcidir. Bu girişimciliğinin yanı sıra hokkabazlık ve sihirbazlık gösterileri üzerine ilgisi vardır. Teksoy'un aktarımına göre Londra'ya giderek İngilizce öğrenmiştir ve dönemin ünlü hokkabazı Maskelne'nin etkisinde kalmıştır (2005: 35). İlgisini kazanca çevirmek isteyen Melies, Paris'e dönünce bir tiyatro salonu satın alarak hokkabazlık gösterileri gerçekleştirmiştir. Sinemanın kitleleri etkileme gücünü gören Melies, bu ilgilerini kayda almaya başlar. Avrupa'nın ilk film stüdyosunu 70 bin frank harcayarak yaptıran Melies, film konularını yapıp sahnelerini de kendi çizmektedir (Teksoy, 2005: 35). İyi bir ressam ve karikatürcü de olan Melies sinema tarihine birçok ilki kazandırması açısından önemli bir karakterdir. Siyah-beyaz çekilen görüntüleri elle boyayarak renklendirmesi ve alıcının tutukluk yapması sonrası görüntüdeki nesnelere alıcıyı durdurarak yerlerini değiştirebilme tekniğini buluşu sinema tarihine olan önemli katkılarından biridir.

1899 yılında 15 dakikalık 12 bölümden oluşan "Dreyfus Olayı" adlı filmi, güncel bir olaydan esinlenilerek yapılırken içerisinde görüntünün üçe bölünmesi gibi yenilikleri de barındırması açısından önemli bir dizi film serisi olma özelliği taşımaktadır (Teksoy, 2005: 36). Tüm bu aktarımların yanında sinema tarihinde Melies denince akla ilk gelen "Ay'a Seyahat" adlı filmidir. Bu film sinema tarihine

Melies tarafından gerçekleştirilmiş birçok yeniliği kazandırmıştır ve bugünkü anlamda gerçekleştirilen anlatıların benzeri nitelikleri kapsamaktadır. 1902 yapımı olan filmde bilim adamlarının inceleme yapmak için Ay'a gitme hazırlıkları yaptıkları görülmektedir. Öyküye sahip olan film yapısı, görüntüler arasında karartmalar kullanılarak geçiş yapılması ve Ay'a gönderilen aracın yıllar sonra uzaya gönderilen gerçek araç ile olan benzerliği gibi özellikler mevcuttur. Aynı şekilde Ay'a varıldığında oradaki yerlilerin ilkel biçimdeki yaratıklar olarak aktarılışı ve onları kötüleyici yaklaşım bağlamında ötekileştirme günümüzdeki sinema anlayışı ile benzerlik gösteren bağlamda okunabilir. Amerikan sinemasında western türünde Kızılderililere, Afganlara, Vietnamlılara ya da Ortadoğu'ya yapılan ötekileştirme, bu filmde Ay'daki yerlilere yapılarak sinema tarihinde ilk örneklerden birini oluşturmuştur. Sinema tarihine katkıları yadsınamayacak kadar çok olan Melies, saniyelerden oluşan anlık görüntüleri yirmili dakikalara kadar çıkararak senaryolar yazıp bu senaryoları sahnelere bölerek oyuncu kullanarak, dekor ve aydınlatmaya yer vererek ve sinema hileleri kullanarak günümüz çekim tekniklerine öncülük eden bir oyuncu ve yönetmen olmuştur (Teksoy, 2005: 37-38).

Sinema tarihinde önemli bir yer esahip olan bir diğer isim ise Emile Cohl'dır. Sinemanın ilklerinde başka bir Fransız olarak görülen Cohl, ilk çizgi filmi ortaya koyan önemli bir isimdir. Filmlerini binlerce sayfa çizimden oluşturan Cohl'un ilk filmi bir dakika 57 saniye devam eden "36 metre uzunluğunda "Fantasmagorie" olmuştur" (Duca, 1993: 101).

Sürekli yenilik arayışları sinema seyircisi bağlamında da önemli bir unsurdur. Önce Lumiere Kardeşler'in anlık görüntüler ya da kendi yaşamlarından aktardıkları film karelerinden sıkılan seyirci daha sonra öykülü filmlerin babası olan Melies'in de tiyatro benzeri filmlerinden sıkılacak ve yeni arayışlara girecektir. Çünkü bu filmlerin akıbeti sürekli rekabet ortamı oluşturup taklitlerinin yapılmasından dolayı seyircilerin sıkılmasıyla sonuçlanmaktadır. Bundan ötürü kent merkezlerinde sinemaya karşı azalan ilginin kırsal kesimlerde canlandırılması amaçlanmıştır (Teksoy, 2005: 41). Böylece sinemanın kırsalda panayırarda bilet karşılığı gösterimi başlamıştır. Bu dönem sinema tarihinde başka bir önemli isim olan Charles Pathe'nin dikkat çekmesini sağlamıştır. Bu isim Fransız sinema sanayinin öncüsü sayılmaktadır

(Teksoy, 2005: 41). Çünkü dünyanın birçok yerine çekim yaptırmak için operatörler gönderen firma aynı zamanda atölyeler ve stüdyolar kurup filmlerin dağıtımını da üstlenen bir yapıya sahiptir (Betton, 1990: 7). Sinemanın bir endüstri alanı olmasında Pathe şirketi önemli bir yere sahiptir. Daha 19. Yüzyıl sona ermeden Melies'in Lumiere Kardeşler'den istediği sinematograf aygıtı ticari bir geleceği görülmeyerek reddedilirken sadece birkaç sene içerisinde Pathe tarafından yeni bir endüstri alanına dönüşmüştür. Onların bu girişimi ardından sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan Gaumont Yapımevini getirecektir.

1895 yılında bir ortaklık ile kurulan Gaumont Yapımevi, günümüz yansıtıcılarının atası sayılabilecek göstericiler ürettiğinden dolayı önemli bir yere sahiptir (Teksoy, 2005: 45). Yine Teksoy'un aktarımıyla 34 metre yükseklikteki eksiksiz bir elektrik donanımına sahip stüdyosu bulunmaktadır ve bu stüdyo aynı zamanda Melies ve Pathe'nin sahip olduklarından daha iyi durumdadır. Bu yapımevinin önemli yönetmenlerinden olan Levis Feuillade sinema tarihine yön verecek isimlerden olmuştur. Senaryo yazarı olarak girdiği Gaumont Yapımevinde hayatının sonuna dek çeşitli türlerde filmlerin yönetmenliğini yapmıştır (Teksoy, 2005: 46).

Aynı dönemde sinema İtalya, ABD, İngiltere, Danimarka ve İsveç gibi birçok ülkede de rağbet gören bir alan olmayı başarmıştır. Özellikle İtalya'da "Pompei'nin Son Günleri" ve "Cabiria" filmleri; ABD'de D. W. Griffith, Senneth ve İngiltere'de George Albert Smith ile James Williamson'un filmleri ön plandadır. Aynı dönemde sinemada ilkler yaşanmaya devam etmektedir. Arturo Ambrosio'nun kurduğu Ambrosio Yapımevi, 1907'de "Değerbilir Köpek" adlı filmi çekmiştir ve bu film Lumiere Kardeşler'in altın madalya ödülünü alarak tarihte ilk kez sinema ödülü alan film olmuştur (Teksoy, 2005: 50).

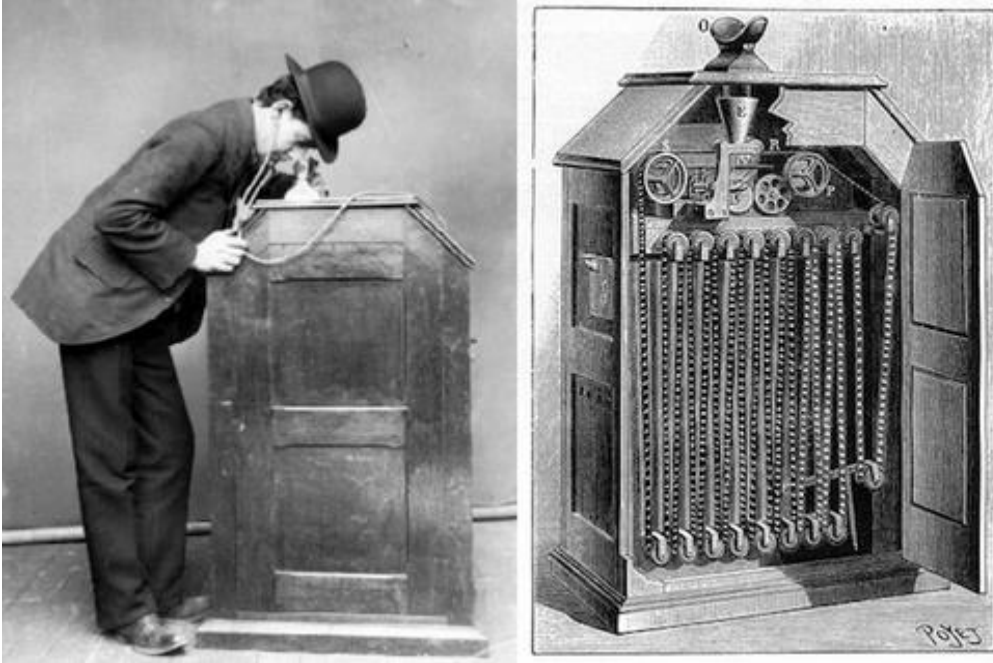
Almanya'da ise Max Skladanowsky Alman sinemasının öncüsü sayılmaktadır. 1895 yılında Lumiere Kardeşlerden önce kendi ürettiği alıcı ile gösterim gerçekleştirmiştir (Teksoy, 2005: 54). Ancak Almanların sinemaya olan en büyük katkısı Dışavurumculuk akımını başlatmalarını sağlayan filmlerdir. Bu filmlerin en önemlisi olarak 1919 yapımı olan "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" gösterilmektedir. Film bu akımın önemli temsilcilerinden sayılan Robert Wiene

tarafından çekilmiştir ve sinemanın bugünkü anlamda olay örgüsüne sahip olan ilk korku filmlerinden biri olarak sayılmaktadır.

Dr. Caligari'nin uyurgezer hastasına işlettiği cinayetleri konu edinen bu film, kullandığı tekniklerin yanı sıra verdiği mesajlarla da dönemi göz önünde bulundurulduğunda önemli bir yapıt olma özelliği taşımaktadır. Teksoy'un aktarımıyla dönemin Prusya militarizmine göndermeler yapan film Caligari'nin uyurgezer hastasına işlettiği cinayetlerin, iktidarın sözünden çıkmayan ve isteklerini harfiyen yerine getiren yurttaşlara benzetilmesi gibi mesajlar da içermektedir (Teksoy, 2005: 154).

Amerika Birleşik Devletleri'nde ise sinema sektörü Edison'un tek bir kişiye gösterim imkanı sunan kinetoskopu ile başlamıştır. Armat ile Jenkins adlı iki araştırmacının kinetoskoptan daha iyi görüntü akışı sağlayan bir gösterici bulması sonucu Edison bu cihazın kullanım hakkını da satın alarak kendi yapımına katmıştır (Teksoy, 2005: 72).

Görsel 4: Kinetoskop aygıtı.



Kaynak: <http://www.osmanligazeteleri.com/haber/edisondan-bir-icad-daha/98/> adresinden 4 Şubat 2020'de alınmıştır.

Ayrıca bu yapımevi Amerikan sinemasına damga vuran yönetmenlerden Edwin S. Porter'ı da bünyesinde bulundurmaktadır. Senaryosunu yazdığı ve yönettiği 1903 yapımı Büyük Tren Soygunu filmi sinema tarihinde önemli bir yer almıştır. Sinema tarihinin ilk western türü sayılan bu film 10 dakika sürmekte ve öykülü film şeklinde ilerlemektedir. Kukla dublör kullanımı gibi birçok yeniliğin görüldüğü film yaklaşık 10 yıl gösterimde kalarak çekildiği dönemde büyük ilgi uyandıran yapımlar arasında olmuştur.

Amerikan sinemasının gelişiminde etkili olan bir diğer isim ise David Llewelyn Wark Griffith'tir. Bir Millet'in Doğuşu, Hoşgörüsüzlük, Babil'in Çöküşü gibi sinema sanatına birçok eser bırakmıştır. Üç saati aşkın süreye sahip olan ve 1915'de çekilen Bir Ulusun Doğuşu adlı film, yönetmenin en önemli eserlerindedir. Bu filmde paralel kurgu, kameranın tilt hareketleri ve kararma gibi birçok sinema gramerine ait yenilik kullanılmıştır. Konu olarak Amerikan iç savaşını ele alan film bu yeniliklerin yanında ırkçılık içerikli öğeler barındırmasıyla sebebiyle çok fazla eleştiri almıştır ve bazı bölgelerde gösterimi yasaklanmış ya da sansüre uğramıştır.

Amerika'da sinemanın gelişiminde önemli bir yere sahip isimlerden bir diğeri ise Mack Sennett'tir. Güldürü türünün kurucusu sayılan isim senaryo yazarı, yapımcılık, yönetmenlik, aktör ve aynı zamanda bestecilik görevlerinde bulunmuştur. 1911'den itibaren çektiği yaklaşık 100 komedi filmi büyük ilgi görünce Keystone Film şirketini kurmuştur ve ünlü komedyen Charlie Chaplin'i keşfetmiştir (Teksoy, 2005: 86). Yine Sennett sinema tarihinde önemli isimlerden olan "Stone face" lakaplı Buster Keaton ve Fatty lakaplı Roscoe Arbuckle gibi isimlerin de keşfinde önemli bir aracı olmuştur. Bünyesinde bulundurduğu oyuncularına rollerinde doğaçlama özgürlüğü de tanınmasıyla bilinen Sennett'in Chaplin ile yaşadığı diyalogu Betton (1990: 10) şu şekilde aktarmaktadır: "Charlie Chaplin sinemada ne yapmak istediğini çok iyi bilmektedir ve patronun kapısını çalarak şöyle der: İstedğim filmleri yapmama izin vermezsen çeker giderim!" Böylece Sennett Chaplin'e kendi istediği ortamı filmlerinde oluşturmasına yardımcı olarak sinemanın önemli bir karakterine yer açmıştır.

Sinema tarihinin bu dönemi Birinci Dünya Savaşına kadar farklı ülkelerin girişimleri ile devam etmiştir. Ancak savaş sonunda dünya nüfusunda meydana gelen

büyük buhran ve kıyım çoğu devletin yaşam krizlerini atlattık için kendi iç meselelerine yönelmesine sebep olmuş ve nispeten daha az hasar gören ABD, sinema alanında yükselişe geçmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika’da yükselişe geçen sinema teknolojisi birçok gelişimin yaşandığı bir yenilikler bütünü haline gelmiştir. 1927 yılına gelindiğinde sessiz sinema yapımlarını ve oyuncularını tehdit etmeye başlayacak bir yenilik meydana gelmiştir. Warner Bros. Şirketi tarihin ilk sesli filmi olan “Jazz Singer”i çekmiştir. Yönetmenliğini Alan Crosland’ın yaptığı film müzikal türdedir.

Alan Crosland’ın yönettiği 1927 yapımı bu film ilk sesli film olma özelliği taşıırken, sinema tarihinde yeni bir dönemin kapısını aralamıştır. Bu müzikal filmde sonra sesli filmlere yönelik hız kazanacak ve filmlerde yeni beklentileri beraberinde getirecektir. Ancak sesli filmler genel kitle ve seyirciler açısından olumlu karşılanırken bu teknolojiye soğuk bakan ünlü isimler mevcuttur. Örneğin Chaplin bu duruma “Sessiz filmlere kıyasla sözlüleri hiç sevmediğimi söyleyebilirim!” der ve bu durumun dünyanın en eski sanatı olan pantomimin yok olması sebebiyle savunur (Betton, 1990: 31). Ancak sesli sinemaya geçiş, sinema izleyicileri tarafından çabuk benimsenmiştir ve bu duruma ayak uyduramayan yapımcılar ve oyuncular sinema sahnesinden hızla kaybolmuştur. Yakın dönemde bu gelişmeyi konu edinen filmler de yapılmıştır. Örneğin 2011 yapımı olan “The Artist” (Michel Hazanavicius) filmi sesli sinemaya geçiş ile birlikte popülerliğini yitiren kurgusal bir karakter olan George Valentin’in yaşamını konu almaktadır. Sessiz sinema döneminin sonlanması ve aktrislerin ön plana çıkış dönemini işleyen film, gösterime girdiği döneme aykırı olarak siyah-beyaz, diyalogsuz ve saniyede 22 kare olarak çekilmiştir.

Sesli sinemanın gelişim dönemini içeren 1930-1940 yılları arasında bu döneme damga vuracak olan ve yıllar sonra sanat eseri gibi anılacak birçok yapımlar mevcuttur. Bu filmler sinemanın yedinci sanat haline dönüşmesinde önemli rol model olmuşlardır. Dönemin önemli isimlerinden olan İngiliz vatandaşı Alfred Hitchcock’un 1935 yılında çektiği “The 39 Steps” (39 Basamak), western türünün önemli isimlerinden olan John Ford’un çektiği “Stagecoach” (1939, Cehennem Dönüşü), yine aynı yıl en iyi film Oscar ödülünü alan “Gone With The Wind” (Rüzgar Gibi Geçti, Victor Fleming), sistem eleştirisi yapan Charlie Chaplin yapımı

“Modern Times” (1936, Asri Zamanlar) gibi örnek yapımlar sesli sinemanın gelişim dönemine damga vurmuş önemli yapımlardan sadece birkaçıdır. Bu dönemin en büyük olumsuz tarafı ise seslendirme ve dublaj olanaklarının kısıtlı olması sebebiyle bazı ülke sinemalarının sesli filmler ile yok olma tehlikesi yaşamasıdır. İskandinav ülkeleri bu duruma örnektir çünkü İskandinav dillerinin dünya üzerinde çok fazla kullanılmaması sinemalarının geleceğini tehlikeye girmesine sebebiyet vermiştir (Betton, 1990: 56).

Amerikan sinemasının hızlı gelişimi ve MGM, Warner Bros., RKO, 20. Century Fox, Paramount, Columbia, Universal, United Artists gibi yapımcıların Hollywood merkezli yükselişleri sinemaya yeni bir soluk getirmiştir. Eski tekniklerden uzak, daha gerçekçi ve sesli sinema sonrası diyalogların önem kazanması film yapımını daha profesyonel çalışma ortamlarına itmiş ve yapım şirketlerini endüstri haline getirmiştir. Amerikan sinemasının artık Hollywood semtindeki devasa stüdyolarla anılması, bu ülke sinemasından artık Hollywood Sineması olarak bahsedilmesi durumunu meydana getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan bu merkezîyetçi durumdan Teksoy (2005: 93) şu şekilde bahsetmektedir: “1920 yılından sonra Amerikan sinemasından söz etmek gerektiğinde artık Hollywood sözcüğü kullanılır olmuştur. Hollywood hem bir yerleşim birimini, hem bir sanayi konunun dünya ölçeğindeki merkezini hem de sinemaya belirli bir dünya görüşünden bakışı vurguluyordu.”

Birinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan sineması ülkeler arası yarışta ön plana çıkmıştır. Savaşın sonuçları Amerikan toplum yapısında daha nadir görüldüğünden sinemada yükseliş aynı dönemin farklı ülkelerine nazaran daha etkili olmuştur. Bundan ötürü Birinci Dünya Savaşı sinema endüstrisinde ABD'nin rakiplerinin önüne geçmesinde önemli rol oynamıştır. Bu dönemden sonra yapımcılar Hollywood yıldız sistemiyle aktör ve aktrisleri birbirinin elinden alma yarışına girmiştir. Önceleri karakterlerin isimleri halktan saklanırken, daha sonra oyunculara olan izleyici merakı sebebiyle film afişlerinde isimler de kullanılmaya başlamıştır.

Ancak sesli sinemanın yaygınlaşması sessiz sinema dönemi oyuncularının çoğunun yıldızının sönmesine sebep olacak gelişmeleri beraberinde getirmiştir.

Sessiz sinema döneminde göster olan ile hareketlerle anlatılan durumlar, sesli sinema sonrası sesin kullanımıyla farklı beklentileri beraberinde getirmiştir. Sesin kullanımı, oyuncu diyalogları ya da oyuncuların diksiyon ve ses tonlarındaki ahenklerin filme uymayışı seyircinin kendilerine olan etkisini azaltmıştır.

Sinema tarihinde önemli bir diğer isim, Sergei Eisenstein olmuştur. Sinemanın bir sanat haline gelmesinde önemli katkıları bulunmaktadır. “Grev” (1924) adlı filmini çekmeden önce bir dergide “çarpıcı kurgu” adındaki kendi teorilerine yer verilen yazısı yayımlanmıştır (Teksoy, 2005: 141). Bu anlayışa göre görüntülerin zamana bağlı olarak sıralanması yerine duygu yoğunluğuna göre çarpıcı şekilde verilmesi ve seyircinin bilinçaltına yerleştirilmesi amaçlanmaktadır. Eisenstein bu kurgu anlayışında birey yerine kitlesel kahramanlık öğeleri kullanmayı seçmiştir çünkü siyasi görüşü ve aktiviteleriyle doğru orantılı olarak toplumu ele alıyapımlar oluşturma gayesi içerisindedir (Teksoy, 2005: 141). Bu anlayış çerçevesinde çektiği Grev filminde de yine sinema tarihinde bir ilki gerçekleştirerek başrolü oyuncu yerine kitleye verir (Teksoy, 2005: 142). Birbirleriyle alakasız görüntüleri seyircide bilinç oluşturmaya adına peş peşe sıralayan Eisenstein, bu kurgu tekniği ile sinema tarihinde önemli bir rol oynamıştır.

Sinemanın dünya ve ABD içerisindeki gelişimi sadece teknolojik ve ekonomik olmamıştır. Sinema; edebiyat ve tiyatro gibi sanatları da kapsayan toplumsal bir kitle iletişim aracı olduğu için toplumsal ve kültürel iletileri aktarmıştır. Batı toplumları bu sanat kolunda öncü oldukları için de toplumsal kültürleri, önyargıları ve ön kabulleri sinemada temsil edilmiştir. Filmlerin senaryosunu yazan senaristler, öncelikle kendi toplumlarının değer yargılarına ve toplumsal hafızasına hitap etmiştir. Kendi coğrafyalarından çok uzakta olanı, tarihsel olarak kendilerinden farklı kabul ettikleri diğer kültürlerin, sinemada yansıması, oryantalist bakıştan etkilenmiştir.

2.2. Sinema ve Temsil

Temsil kavramı genel olarak herhangi bir şeyin yansıtıcısı, savunucusu ya da simgesi olma anlamını taşır. Bu kavram kişilerin ya da nesnelerin belirgin özelliklerinin yansıtılması olarak da nitelendirilebilir. Kavram, temsil edilen şeylerin

doğrudan yansıtılmasından ziyade onları yeniden kurma, inşa etme sürecini anlatmaktadır (Marshall, 1999: 725). Bundan ötürü etraftaki görüngülerin temsil edilip aktarılışı, aslında onların birebir yansıtılışı değil; yansıtan kişi veya toplulukların kendi tahayyüllerinin yeniden inşa edilmesidir.

Sinemada temsil ise toplumların kültürel etkinliklerinin yeniden canlandırılması ya da aktarılması açısından önem taşımaktadır. Temsil ile sinema ilişkisi “görüntünün çıplak gerçekliği ile onların içereceği potansiyel öykünün; tek başına gösterge ile onun diğer göstergelere eklemeli olduğu zincir arasındaki ilişkinin bir ürünü” (Barkot, 2013: 97) olarak betimlenebilir. Bu zincir aktaran ve alıcılar arasındaki imgesel anlam alışverişiyle alakalıdır. İmgelemler böylece sürekli olarak aktarıcılar tarafından yeniden inşa edilip, belirli temellere oturtularak üretilmektedirler. Hollywood sineması, sinemada toplumsal olay ve olguları temsil etmede önemli bir işleve sahiptir. Kitleleri etkileme gücü olan sinemada, temsil edilenin geniş kitlelere aynı çağrışım ile aktarılışı mümkün olduğundan, bilinç oluşturmada etkili bir sanat dalıdır. Oryantalizm düşüncesi de Doğu üzerine araştırma yapan ve Doğu ile ilgili çıkarımlarını aktaran oryantalistler aracılığıyla temsil edilerek sinemada Doğu ve Batı ayrımında kendine yer bulmuştur. Oryantalistler Doğu’yu kendi bakış açılarından yorumlayarak iletirken, aynı zamanda temsil ederek yeniden inşa ederler ve sinema aracılığıyla ortak bilinç oluşmasında etkin rol oynarlar. “Bu nedenle temsil, yorumlanılan gerçekliğin bir parçasıdır” (Sönmez, 2014: 114).

Amerikan sinemasında ise yeniden üretilip inşa edilen Ortadoğu, senaristler, yönetmenler ve yapımcılar gibi başat yapım öğelerinin süzgecinden geçirilerek seyircilerin izlencesi haline gelmektedir. Finalde ortaya konulan filmler belli başlı kişilerin hayali öğeleri olsa dahi, özünde Ortadoğu’ya dair kalıplaşmış yargılar içermektedirler. Bu filmler içerisinde birden çok öğe vardır. İçerikteki öğeler filmlerde kurulan anlam yapısını ifade etmede yeni temsil biçimlerini barındırmaktadır. Bu temsiller aktarılmak ve inşa edilmek istenilen Ortadoğu’nun toplumsal ve kültürel öğelerini içermektedir. Bundan ötürü filmlerin içeriklerinde din, coğrafya, cinsiyet ve kimlik gibi temsiller, istenen algı ya da bilinç çerçevesinde ele alınıp ortak yargı kalıpları oluşturulmasını sağlamıştır. Bu temsiller Amerikan

siyasi yapısının sınır ötesindeki politikaları kapsamında nesnel olmayan öteki kalıplarını da içerir yapıda gerçekleşmiştir. Örneğin temsil edilen dini motiflerde İslamiyet, kusurlu ve terör ortamına müsait bir din olarak ya da aynı temsillerde Ortadoğulu bireyler zalim, gaddar, mantıkdışı hareketlere sahip, vurdumduymaz ve etik ahlaki değerleri olmayan kişiler olarak sunulmaktadır. Yine temsillerde şiddet, Ortadoğu'nun ayrılmaz bir parçası ve özelliğiymiş gibi gösterilmektedir. Bu durum Doğu'ya yapıştırılmış bir leke gibi ele alınıp kullanılmaktadır.

Sinemanın tarihsel gelişimiyle birlikte kademeli olarak bir sanat dalı haline geldiği fakat aynı zamanda önemli bir endüstri alanı olarak da görüldüğü bu dijital ortamda temsillerin birden çok anlam taşıdığı düşünülmektedir. Yine temsillerin ele alındığı yapımların birçok amacı olabileceği ve bu doğrultuda filmlerin çekildiği yaygın kullanımlardandır. Ağırlıklı olarak siyasi çıkarların gölgesinde çekildiği varsayımına dayanan Hollywood'un Ortadoğu konulu filmleri bu kapsamda değerlendirilmiştir. “Amerikan sinema endüstrisi tarafından ordu ve donanma konusunda çekilen yüksek maliyetli ana akım sinema filmleri ülkenin içinde bulunduğu politik öncelikler ve bu öncelikleri gerçekleştirmek için ihtiyaç duyulan tamamlayıcı askeri gerekliliklerle çoğu zaman uyum içinde olmuştur” (Sadakaoğlu, 2018: 16).

2.2.1. Sinemada Dinin Temsili

Yüzyıllardır toplumları etkileyen, şekillendiren, ayrışmalara konu olan ve uğrunda savaşlar çıkarılan din olgusu, yedinci sanat sinemada da kendine izlenç alanı yaratılan bir konu olagelmiştir. Sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren filmlere konu edinen dini öğeler, yıllardır kullanılmakta ve benzer nitelikler taşımaktadır. Sinema sanatının ilk yıllarında kullanılan dini öğeler belki bir film unsuru olarak tercih edilirken sinemanın yaygınlaşması ve etkili bir kitle iletişim aracına dönüşmesiyle yerini kullanımından farklı amaçlara yöneltmiştir. Bir karakter ya da ulusun dini kimliğini göstermekten başka amacı olmayan yapımlar yerini dini öğeler ile kıyas ortamı yaratılıp coğrafyaları birbirinden ayırıştırma ya da milletleri birbirleri ile çatışma ortamına sokma gibi nitelikler üstlenmiştir.

Misyonerlik görevi üstlenen sinema filmi üreticileri tarihsel olayları, izleyicilerini etkilemek için kullanmayı ihmal etmemiştir. Böylece dini unsurlar toplumları etkilemede kullanılan yaygın film öğelerinden olmuştur. Amerikan sineması, sinemanın anlık izlenim sırasındaki kalıcı etki gücünü kullanarak dini öğeleri filmlere ustalıkla yerleştirme imkânı elde etmiştir. Böylece hem ticari hem de siyasi olarak sinemanın din ile ilişkisini canlı tutmuştur.

Amerikan sinemasında dinin temsili, oryantalist çalışmalar çerçevesinde tarihsel olarak, gezginlerin aktardığı şekliyle orantılı olarak gerçekleşmiştir. Yedinci ve sekizinde yüzyıllarda başlayan İslamiyet'in yükselişi, Batı ile özdeşleşmiş Hıristiyanlık karşısında düşmanlık ve rekabet unsuru olarak ele alınıp, ötekileştirilmiştir. Batının sahip olduğu değerlerden farklı olarak yorumladığı İslamiyet, fethedilmesi gereken tehlikeli bir din olarak tarih sahnesinde sürekli dışlanmıştır ve Amerikan filmlerinde bu din, aynı eski anlayış şekli ile aktarılmaya ve temsil edilmeye devam etmiştir. Haçlı seferlerine yaratılan ortam yüzyıllar sonra sinematik evrende tekrarlanarak günümüze değin din üzerinden ötekileştirme temsilleri yaratılmaya devam edilmiştir. Bireysel olayların sonucu bir dine ve tüm inanırlarına aynı oranda yüklenmiştir ve böylece Ortadoğu, genelleme yapılarak topluca aynı kusurların hedefinde gösterilmiştir.

2.2.2. Sinemada Cinsiyetin Temsili

Doğu ve Batı aktarımlarında hâkim olan cinsiyetçi söylem; Batı tarafında egemen olan erildir. Doğu tarafında ise bu durum daha kadınsı bir şekilde ele alınmaktadır. Böylece dünya tarihinde egemen olan eril söylem kendini Doğu ve Batı ilişkisinde egemen Batı'nın erkeksi, aşağı konumda gösterilen Doğu'nun ise kadınsı özellikler ile ele alınmasında göstermiştir. Bundan ötürü cinsiyetçi söylemin kadınlara yönelik olan ve kadınsı özellikler sayılan duygusallık, mantıksızlık ve zayıflık gibi kavramları Doğu'nun betimlenişinde kullanması sinematik evrenin yaygın ele alış şekillerindedir. Batı ise erkeksi, cesur, yiğit, soğukkanlı ve rasyonel kararlar alabilen karakterler olarak Hollywood yapımlarında yaygın olarak olumlu özellikler ile gösterilir.

Yine Doğulu kadın Batı'nın gözünden Batılı'nın görmek ve aktarmak istediği gibi anlatılmaktadır. Bu anlatımın yaygın ögesi Doğulu kadının peçeli olarak aktarımıdır. Doğu kültüründe yaygın kullanılan peçe, Alkan'ın aktarımına göre erkeğin kadın üzerindeki mülkiyet hakkının göstergesidir (2015: 73). Peçe ve örtü kullanımının Ortadoğu'daki baskı ve zulüm egemenliğinden kaynaklandığı iddia edilmekte ve baskıcı terör atmosferinin yansıması olduğu belirtilmektedir (Gökmen ve Haas, 2012: 50).

Ancak kullanılan bu peçe ile dalga geçilirmişçesine betimlemelere de yer verilmektedir. Bu betimlemeler peçeye örtülü anlamlar yüklenerek yapılmaktadır. Aslında kötü ve fettan olan bir kadının kendini saklayış biçimi olarak kullanılan peçe örtüsü, Doğu'ya yapılan atıflarda yaygın kullanım örneğidir.

Doğu'da kadınlar, cinsel haz sunmak için hazır bekleyen köle gibidirler. Oryantalistlerin yaygın temsillerinden biri de bu cinsiyetçi yaklaşımın kalıp haline gelmesidir. Batı'da ayıplanan, utanılan fanteziler Doğu'ya yakıştırılarak hazların sunumu öteki üzerinden sergilenmektedir. Ortadoğulu kadın, Batı'da Batılıların gerçekleştiremeyeceği cinsel deneyimlerin uygulanabileceği arsızlıkta betimlenmektedir.

Kadınların çarşafı, peçeli, bakımsız gösterilişi yaygın kullanımlardandır. Çirkin olarak gösterilen kadınların aktarımı 11 Eylül saldırılarından sonra artarken, aksi durumdaki cinsiyet betimlemelerin de ise kadınlar, arzu nesnesi olarak işlenip kendi bedenlerinde söz hakkı sahibi olmayan alınıp satılabilir eşyalar olarak filmlere konu edinilmektedirler.

Ortadoğu üzerine yapılan filmlerde kullanılan yerel erkek kullanımı ise yine kadınlarla benzer olarak yaygınlıkla olumsuz nitelikleri ön planda gösterilerek yapılmaktadır. Bakımsız, sinsî, çirkin, sapık, hain, korkak ve akılsız gibi gösterimleri gerçekleştirilen Doğulu erkekler, Hollywood yapımlarında Batılı karakterlerin amaçlarına ulaşmaya çalışırken gereksiz araç olarak kullandığı eşya gibi işlenmektedir. Böylece hem ötekileştirme ile yaygın bir genellemenin temelleri atılırken, hem de Batılı olarak karakterlerin yüceltilişi pekiştirilmektedir. Böylece zıtlıklar kullanılarak Doğu ve Batı'ya ait karakterlerin kategorisi oluşturulmaktadır.

İstisna olarak iyi işlenen Doğulu karakterler ise Batılı olan esas kahramanlara yardım ettiğinde dolayı bu şekilde kullanılmaktadır. İyi olarak ele alınışları, kendi coğrafyaları olan Doğu'nun faydasına değil; Batılı olan karakterlere zorluk çıkarmadıklarından ötürüdür. Böylece Batılıya iyilik yaparken yine kendi ülkesine zarar veren hain niteliğine ulaşılmaktadır.

Fethedilmeyi ve ele geçirilmeyi bekleyen bir Doğu algısı yaratıldığında oryantalistlerin Doğu üzerine olumlu bir bakış açısı aktarışı genellikle mümkün olmamaktadır. Ancak Said'in de belirttiği gibi Arapların çok çeşitli ve güçlü yanlarına sıra gelindiğinde, bu aktarım entelektüel açıdan değil cinsel ve biyolojik açıdan gerçekleşmektedir (1998: 421).

İçerisinde bulunulan toplum, bireylere kalıplaşmış özellikler dayatır. Cinsiyet, bu dayatmalardan birisidir ve kalıplaşmış özelliklerin dışına çıkan kişiler yadırganır, dışlanır veya hor görülür. Hollywood sinemasında Ortadoğu'ya dayatılan cinsiyetçi kalıplar ise hem Doğu'nun betimlenişi hem de Doğu'nun zıttı olan Batı yaşantısının olumlu tasvirleri üzerinedir. Böylece olumsuz olarak aksettirilen Doğulu cinsiyet temsilleri ile aynı zamanda Batılılara ait unsurların olumlu yanlarına odaklanılmaktadır ve oryantalizmin geleneksel kalıpları kendini cinsiyet üzerinden yenilemektedir.

2.2.3. Sinemada Kimlik Temsili

“Sinemada Temsil, görüntü ve onun dizimi olarak ele alınabilecek olay örgüsü ile birlikte ilerler” (Barkot, 2019: 97). Ele alınan ve temsile konu edinen öğeler, esasında gerçek unsurlarıyla değil o unsurlara benzer olarak yansıtılmakta fakat tamamıyla yansıtılanın özelliklerini taşıyamamaktadır. Bireylerin farklı bilinç ve algı özellikleri sebebiyle gerçekleşen bu durum, kimlik ile yakından alakalıdır.

Kimlik, toplumların yaşantıları sonucu ortaya çıkan kültürel etkinlikler ve etkileşimler neticesinde oluşan belleklerin yansımasıdır. Toplumsal bellekler birey kimlikleri neticesinde oluşurken, aynı zamanda birbirlerinin etkileşimleriyle de varlıklarını sürdürürler. Kimlik sürekli öğrenilen, geliştirilen, pekiştirilen ve yenilenen bir unsurdur. Birey ve toplum bağlamında karşılıklı bir etkileşimin ürünüdür. Kimliğin aktarımını sağlayan yegâne unsurlardan biri ise dildir. Dil

etkileşimiyle yaygınlık kazanan kimlik, küresel olarak tanınır hale gelir ve canlılığını korur. Bundan ötürü dil, anlamın inşa edilmesinin genel sürecine dahil olan ikinci temsil sistemidir (Hall, 1997: 18). Kimlik birey, toplum, kültür ve dil kavramları ile ilintilidir ve bundan ötürü dinamik ve değişken yapıdadır.

“Hem öykü anlatımının doğası gereği bir özdeşlik kurma mecrası olma niteliğiyle hem de ulusun bireylerini ulusa gösteren görsel temsil ve propaganda kabiliyetiyle sinema, ulusal kimlik inşasında ve elbette ulusal kimliğin sorgulanmasında önemli bir işleve sahiptir (Yılmazok, 2018: 146). Devletler kendi ulusal kimliklerini yansıtan sinema filmlerini olumlu ve olumsuz anlamda kullanabilmektedir. Kendi kimliğini göstermek için yapılan filmler dışında karşı politika olarak yapımlar da mevcuttur. Amerikan siyasi politikaları ve yayılcılık hareketleri “öteki” üzerinden gerçekleştirdiği çalışmalarla başka ülkelerin kimliklerini, kendi bakış açısından şekillendirip yansıtmaya teşebbüsleri bulunmaktadır. Ortadoğu ülkeleri üzerinde oluşturulmak istenen algılar çerçevesinde, Hollywood filmleri, o coğrafyaya yönelik kimlik unsurlarını oluşturarak ülkelere yeni kimlikler dayatmaktadır.

Kimlik, toplum ve bireylerin kültürel ve sosyal yaşantılarındaki geniş bir çerçeveyi ifade eder. Özelden genele doğru giden bağlamda bu kavram, zamanla toplumlar ile de ilintili olarak genişlemiştir. Sadece bireysel ölçekte değil toplumsal yapıda da anlam yüklenen bu kavram kişi, grup, toplum, ulusal ve küresel geniş bir etkileşimin ana bağığını oluşturmaktadır. Kimlik, bireylerin, toplumların ve ülkelerin yaşantılarının genel bir başlığı olduğundan ötürü genellemelere imkan veren tanımlamaların muhatabıdır. Bu genellemeler tarihsel olarak olay ve olgular neticesinde oluşmuş durum tespitlerinden olabilir. Aynı şekilde bu genellemeler toplumları birbirinden ayıran ötekileştirici yapıda negatif ayrışmaların da sebebi olabilir. Bu durum Amerikan sineması örneğinden hareketle irdelenmiş ve çalışmaya konu edinilmiştir. Kimlik ile alakalı bulgular Hollywood sinemasının Ortadoğu üzerinde oluşturmaya çalıştığı ve genel kanı ile orantılı olarak başarılı olduğu ötekileştirme olgusu, kimlik unsuru ile de belirgin olarak gözükmektedir. Ortadoğu toplumlarının kimliği kendi yaşantılarının ürünü olan niteliklerden uzak olarak ele alınmış ve izlenince haline getirilmiştir. Bu aktarımlar nesnellikten uzak yargılar ile

gerçekleşirken oluşturulan yeni kimlik algısı Amerikan siyasi çıkarlarına hizmet edecek yapıda olmuştur.

Teknolojinin gelişimi ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, kimlik konusunda değişimlerin hızlanmasına sebep olmuştur. Yüzyılların birikimi olan toplumsal bellek ile oluşan kültürel ve sosyal kimlikler, sinema sanatının çıkarların gölgesinde kullanılmasıyla birlikte yıpratılmaya ve değiştirilmeye çalışılan zamanlardan geçmiştir. “Küreselleşmenin kimlik kavramını büyük ölçüde zedelediği” (Yıldız, 2007: 15) gerçeği, sinema ve kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı ile birlikte kendini göstermektedir. Bu araçlar küreselleşmeyi hızlandırırken farklı toplum yapılarını da kültürel asimilasyona uğratarak kimlik olgusunun yıpranmasında bilinçli ya da bilinçsiz olarak rol üstlenmektedir.

2.2.4. Sinemada Coğrafya Temsili

Amerikan sinemasında Doğu ve Batı çerçevesinde çizilen coğrafi temsil kalıpları yüzölçümü olarak değil, ülke çıkarları sonucu biçimlenmiş algılar neticesinde ortaya çıkmıştır. Fiziksel ve coğrafi olarak merkezi sayılan Amerika ve Avrupa kıtalarının batısında bulunan kimi ülkeler dahi ötekileştirmeden ötürü Doğu olarak ele alınıp incelenmekte ve toplumların zihnine bu şekilde yerleştirilmektedir. Böylelikle coğrafi olarak farklılıklar, anlamsal ve düşünsel olana indirgenmekte; ötekileştirme yapılarak farklı olan dışlanmaktadır.

Doğu, Batı'nın karşısında konumlanmıştır ve sınırsal indirgemelerden uzaktır. Sınırlar sadece sözel aktarımı oluştururken Doğu, Batı'nın negatifi ve kendi gibi düşünen toplulukların distopyası¹ şeklinde betimlenmektedir. Coğrafik olarak Doğu ve Batı temsilleri egemenlik ve ele geçiriliş bağlamında aktarılmaktadır. Batı zayıf olan Doğu'nun koruyucusu ve savunucusu rolünderken; Doğu ise başkası tarafından korunup kollanmaya ihtiyacı olan savunmasız bir coğrafyayı temsil etmektedir.

Geçmişte fantastik, erotik ve egzotik bir mekânı temsil eden Doğu, 21. yüzyıldaki terör olayları neticesinde saldırgan ve terörist topluluklara ev sahipliği yapan bir coğrafya olarak incelenmektedir. Bu döneme değin ele alınan Ortadoğu

¹ Hayali ve gerçekleşmesi mümkün olmayan ideal toplum düzenini belirten ütopya kavramının karşıtıdır.

filmlerinde tuhaflık ve gerçeküstü betimlemeler sonrasında yerini yaygınlıkla bölgesel olan meselelerin Batı tarafından yoluna koyulmaya çalışıldığı betimlemelere bırakmıştır. Mekansal olarak coğrafi temsiller, Doğu temalarında benzer şekilde ele alınmaktadır. Savruk ve kalabalık yığınlar, karışık pazar yerleri, köle pazarları, tüccarlar, her mekânda benzer sarı ve turuncu temaları, deve ve yerel kıyafetlerin kullanımı coğrafya temsillerindeki yaygın betimlemelerdendir. Ortadoğu ile ilgili Hollywood yapımlarındaki yaygın bir kullanım olan uçsuz bucaksız, korkutucu ve yakıcı çöller ise temsillerin coğrafi olarak ortak benzerlik taşıyan nitelendirmelerindedir. Bunlar, Ortadoğu ile ilgili çekilen Hollywood filmlerinde sıklıkla başvuru ve kamera çerçevesine giren öğelerdir.

2.2.5. Amerikan Sinemasında Ortadoğu Temsili

Kültürel olarak her toplum birbiri için “diğeri” ya da “öteki”dir. Oryantalizm düşüncesinin temelinde yatan bu öteki ve ötekileştirme kavramları olayları olumsuz çağrışımlara itmektedir. Ancak durumun bu hale gelmesi oryantalistlerin konuları ele alış biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Farklı olanın, çıkarların gölgesinde ötekileştirilmesi veya dışlanması böylece oryantalizmde ayrıştırmanın gerçekleşmesine sebep olmuştur. Her ne kadar bu ötekileştirmenin olumsuz bir ayrımcılığa sebebiyet vermesi gerekmeseydi, ülkelerin politik çıkarları olayların uzun yıllardır bu yönde değişmesine neden olmuştur. Bundan ötürü yirminci yüzyılda gelişimini hızlandıran sinema ve televizyon teknolojileri oryantalizmin ilerleyişini yönlendiren ülkelerin önemli algı oluşturma araçları haline gelmiştir.

Said, oryantalizm kelimesi ile birçok şeyi ifade etmektedir. Doğu hakkında ders veren, yazı yazan ve araştırma yapan herkesi Said, oryantalist olarak nitelendirmektedir. “Oryantalizm ele alındığı sırada sadece profesyonel oryantalisti ve onun çalışmalarını değil, aynı zamanda Doğu adını verdiğimiz bir coğrafi, kültürel, dilbilim ve etnik alana bağlı araştırma konularını da düşünmek gerekir” der (Said, 1998: 79). Oryantalizmin ilk yıllarında seyyah ve yazarlar olarak görülen oryantalistler, teknolojinin gelişimi ile modern oryantalizmde kendine yeni meslek kolları edinmiştir. Kitleleri etkilemede önemli bir yer kazanan sinema ile yeni oryantalistler; senaryo yazarı, yönetmen ve oyuncu gibi toplumsal rollere bürünmüştür. Böylece Doğu’yu betimleyen, aktaran, ileten bir şahıs oryantalist

olarak ele alınmıştır ve 20. yüzyıl ile oryantalist tanımına sinema sanatından yeni bir meslek kolu eklenmiştir. Bundan ötürü oryantalizm artık sinemada da kendine bir iletim kanalı bulmuştur ve Amerikan sineması bu düşüncenin yayılımında aktif bir rol üstlenmiştir.

Oryantalistler dinsel, dilsel, ekonomik, siyasi ve pek çok alanda çalışmalar yaparak Doğu'nun ötekileştirilmesine katkıda bulunmuştur. Oryantalizm içerikli çalışmalarda Ortadoğu'nun olduğu gibi aktarılması yerine, Batı'nın görmek istediği gibi aktarma çabası içeriklerde sıklıkla görülmektedir. Hollywood sinemasının oryantalist bakışı ise hükümetlerinin Doğu'ya olan bakışının tarihsel olarak değişimine göre farklılık göstermektedir. Son çeyrek yüzyılda gerçekleşen terör saldırıları Ortadoğu'nun bir tehdit unsuru gibi gösterilmesini sağlarken, birkaç yıl öncesinde ise farklı sorunlara karşılık daha başka gündemler ile Doğu'ya olan ithamlarda farklılıkların oluşumunu sağlamıştır. Ortadoğu temsilleri 11 Eylül öncesi ve sonrası olarak ele alınabilir. 11 Eylül öncesi Ortadoğu'ya olan bakış mistik, egzotik, gizemli bir haldeyken bu durum yerini 11 Eylül sonrasında terör içerikli temsillere bırakmıştır. Artık Ortadoğu toplumları filmlerde kötü, barbar ve terörist nitelermelere maruz kalmıştır. Bundan ötürü 11 Eylül 2001 saldırıları oryantalizm düşüncesinde milat sayılabilecek önem taşımaktadır. Değişmeyen şey ise; Batı'nın Doğu'yu yönetmeye ve "kurtarmaya" çalışmasında kullandığı yöntemleri meşru zemine oturtma çalışmalarıdır. Bu durum sinema sanatının gelişmesiyle yeni bir çalışma sahası oluşturmuştur.

Hollywood sineması tek tiplediği Doğu'ya özgü belli başlı özellikler yüklemiştir. Doğu kelimesinden kasıt, filmlerde mistik veya egzotik olanı betimlemek için kullanılmıyorsa eğer, direkt Müslümanlığı ve İslamiyet'i niteler. Herhangi bir ortamda Doğulu kelimesi geçtiğinde o ortam içerisinde Doğulu olana dair olumlu bir düşünüş gerçekleşmesi, son yüzyıl içerisinde sinema ile haşır neşir olan izleyicilerde rastlanılması düşük olan bir durum haline gelmiştir.

Amerikan sineması tarihsel olarak Ortadoğu'yu mistik ve egzotik bir mekân ve ele geçirilmesini meşrulaştırabilme için kötü, ölümcül canavarlar ve terörist gruplara ev sahipliği yapan bir coğrafya olarak ele alıp işlemiştir. Karakterler radikal fanatikler olarak perdeye yansımakta, böylece Ortadoğu hakkında geniş bir

genelleme yapılmaktadır. Nihayetinde kötü adamlar yenilgiye uğratılmalıdır ve filmler etrafa yayılmış Müslüman bedenleriyle dolup taşar. Ünlü Hollywood aktörleri bu katliamlarda iyi ve güçlü olan başrol olarak beğenileri kazanır. Sempatik, karizmatik ve güvenilir başrol kahramanı sadece kötülerini yenmez; aynı zamanda kendi savaşını onu izleyen milyonlara dayatarak haklılığını pekiştirir. Güçlü Batı'nın gücü böylece milyon dolarlık hâsılatın yanında oluşturmak istediği algıyla da pekişmiştir. Böylece seyyahların gezip gördüğü ve yazarak onlarca yılda yaptığı Doğu sunumları, 20. yüzyılın etkili bir silahı olan kamera ile dakikalara indirgenmiştir.

Ülkelerin siyasi gündemlerinin belirlediği politik kararlar Hollywood yapımlarında filmlerin ele aldıkları konuların aktarılış şekillerini de belirlemiştir. Böylelikle Amerikan sinemasında Ortadoğu'nun betimlenişi bir asrı aşkın olan sinema ortamında farklı şekillerde gerçekleştirilmiştir. ABD'nin Ortadoğu üzerindeki politik emelleri, Hollywood sineması ile orantılı olarak algısal farklılıklar üzerine gelişmiştir. Konuların aktarılış biçimleri dönemlere göre değişiklik gösterse de esasında, içerisinde barındırdığı ana fikir, ortak bir hedefe varmaktadır: Batı'nın Doğu'dan üstün oluşunun sıklıkla yinelenmesi, bu duruma örnektir. Uzun yıllardır süregelen Doğu-Batı ayrılığı, bir Batı medeniyeti olan Amerikan coğrafyasının Doğu'da çıkarları gereği kurmak istediği üstünlüğü sinema sanatında araçsallaştırmasına engel olmamıştır. Bu sanat dalını iyi kullanan Amerikan sineması kurmak istediği üstünlüğü yıllarca farklı aktarış şekilleriyle benzer mesajlar üzerinden yineleyerek Doğu'nun ötekileştirilip kötüleşmesi üzerinden gerçekleştirme çabası içerisindedir. Bunu, belirli dönemlerde, belirlediği sabit konuları uzun süre sinemada işleyerek meşrulaştırma çabasıyla gerçekleştirmektedir. İşlenen temalarda Batı temsilcisi olan ABD iyi, kahraman, güzel, adil, ahlaklı, güçlü ve cesur gibi kavramların timsali iken; Doğulu karakterler kötü, çıkarıcı, riyakâr, çirkin, ahlaksız, zayıf ve korkak olarak aktarılıp haklarında kesin olmayan yargıları genelleştirme yoluna gidilmektedir.

Amerikan sineması, gerçekleştirdiği yapımlarda Ortadoğu'yu geniş bir yelpazede ele alarak inceleme ve aktarma yoluna gitmiştir. Bu durum ele alınan konunun yıllarca detaylı olarak işlenmesi esasına dayalıdır. Uzun süreler boyunca

işlenen temalar ortak bilinç oluşumunda fayda verecek ve amaçlanan girişimlerin gerçekleşmesini sağlayacaktır. Bundan ötürü çekilen filmlerde din, cinsiyet, coğrafya gibi detaylar, ölçülü biçimde ele alınarak sıklıkla benzer özelliklerde işlenip betimlenmiş ve aktarılmıştır. Ancak Ortadoğu üzerine çekilen filmler iki farklı şekilde ele alınmaktadır. Bu ayrım sadece Doğulu karakterler üzerinden yapılan aktarım ile Batılı karakterleri de kullanan ve Doğu'yu bu şekilde aktaran yapımlar olarak şekildedir (Erkan, 2009: 24). İlk kategorideki filmlerde Doğu'nun sadece Doğulu karakterler kullanılarak betimlenişi yine Hollywood sineması tarafından gerçekleşirken, diğer tarafta Doğulu ve Batılı karakterler birlikte ele alınmaktadır. Bu çalışmada daha çok bu ikinci ayrımın üyelerinin bulunduğu filmler üzerinde durulmuştur. Doğulu ve Batılı karakterleri konu edinen yapımlarda kıyas yapmanın daha anlaşılabilir oluşu sebebiyle bu yola başvurulmuştur.

Amerikan sineması Ortadoğu'yu aktarırken karşıtlıklardan faydalanmıştır. Yaptığı aktarımlar ve film öğelerini kurarken gerçekleştirdiği betimlemeler, öteki olan Doğulu ile kahraman kurtarıcı olan Batılı üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu betimlemeler ile olumsuz nitelermeleri yapılan Doğu, Batılı tarafından kurtarılmalı, fethedilmeli ya da düzene koyulmalıdır. Doğu ve Doğu'ya özgü olan unsurlara karşı yapılan bu nitelermeler ile aynı zamanda bir karşıtlık ilişkisi kurulmakta ve Batı tüm ihtişamıyla olumlu ve iyi özellikleriyle inşa edilmektedir.

Sinemada, Batılı erkeğin Doğuluya göre daha akıllı sunuluşu ve Batılıya Doğulunun ihtiyaç duyması, yaygın kullanılan bir kompozisyondur. Kurtarılması gereken doğulunun bulunduğu bir Amerikan yapımında, muhakkak kurtarıcı bir Batılı unsur hazır bekletilmektedir. Böylece erkeksi Batı nitelenirken ötekileştirilmiş kadınsı Doğu sürekli bekler halde yinelenmektedir.

Doğu'nun sürekli Batı ile kıyaslanması ya da birbirlerinden farklı oluşları sadece iki öge üzerinden verilmemektedir. "Mummy" (1999, Stephen Sommers) filminde olduğu gibi karşıtlıkların sadece Doğu üzerinden gösterildiği örneklerde mevcuttur. Bu filmde ele alınan şehrin geçmişteki zenginlikler ile anılan görüntüleri, aradan geçen yüzyıllar sonrası anlatımıyla tam zıttı olarak ele alınmış ve oryantalizm düşüncesindeki gelişimin durağanlaşıp gerilemesi aktarımına uygun düşünce tarzında işlenmiştir (Erkan, 2009: 143). Yine bu film Batılı kahramanların filme konu edinilen

şehirdeki eski hazineleri bulmaya çalışmasından hareketle oryantalist söylemdeki ele geçirme olgusunu betimlemektedir.

Konular değişse dahi bir asrı aşkın çekilen film örneklerinde ortak bazı unsurlar vardır. Bunlardan en önemlisi Doğu'nun kadını, Batı'nın ise erkeksi tasvirler ile gösterilmesidir. Kadın bedeninin cinsel obje olarak gösterilişi bu filmlerin yaygın betimlemelerindendir. Diğer yanda Doğulu erkekler ise çirkin, kirli, vahşi bir şekilde aktarımların yaygın örneklerini oluşturmaktadır. Doğulu erkekler olaylar karşısında vurdumduymaz, ifadesiz, mantıksız topluluklar olarak aktarılmaktadır. “sinsi, hain, korkak, ikiyüzlü, dalavereci, yalancı, nankör, dalkavuk ve açgözlü gibi neredeyse tamamı oryantalist metinlerden alıntılanmış klişeler” (Erkan, 2009: 166) filmlerde söylemi oluşturan yaygın kullanımların Doğu'yu nitelendirmelerindendir. Kirli, pis kokulu ve hayvana indirgenmiş doğulu erkeği betimlemeleri sıklıkla kullanılmaktadır.

Amerikan sinemasında Ortadoğu'nun aktarımı genellikle yaygın kullanım olarak üç farklı dönem şeklindedir. Tarihteki film örneklerinden hareketle aktarımın yapıldığı ve kullanılan temaların en eski hali olarak Doğu'nun zenginliklerinden bahsedilen filmler bunların başında gelir. Bu filmlerde Doğu oryantalizmde, oryantalist seyyahların aktarım yaptığı en eski haliyle türlü zenginliklerin mistik ve egzotik olan durumların işlendiği konulardan oluşmaktadır.

Bir sonraki dönemi yansıtan filmler ise ilk dönemde Doğu'nun sahip olduğu zenginlikleri kaybeden doğuluların kendi sahip oldukları şeylere hâkimiyet kurmakta zorlandığı ve bu yüzden herhangi bir kurtarıcıyı yardıma bekledikleri film örneklerini içerir. Bu yardımcının Amerikan sinemasının yaptığı algılar ile Batılı olan kahraman Amerikalılar olduğu sürekli yinelenen bir durumdur. Doğulunun kendi kendini yönetmekte zorluk çektiği ve Batılı kahramanı beklemesi, yaygın kullanımlardandır. Ortadoğu hakkında yapılan filmlerdeki yaygın kullanımlardan en son dönemi içeren filmleri ise Doğu'nun her türlü kötülüğe yuva olduğu bir coğrafya olarak gösterildiği filmler oluşturmaktadır. Bu filmler 21. yüzyılda Amerika'nın Ortadoğu'daki emelleri çerçevesinde yaygınlık göstermiştir. Filmlerde Ortadoğu terörle ilişkilendirilmiş bir coğrafya olarak ele alınırken insanları ise terörist olarak

yansıtılarak genelleme yapılmaktadır. Oryantalist söylem bu şekilde kendini modern bir sanat ve kitle iletişim aracı olan sinemada göstermektedir.

Hollywood sineması Ortadoğu'yu ele alırken bu coğrafya üzerinde gerçekleştirdiği yapımlarda yüzeysel kalmamıştır. İşlediği konular hakkında tarihten ve siyasi çıkarılardan da beslenerek detaylı betimlemeler gerçekleştirmiştir. Bu betimlemeler yıllarca farklı yapımlarda benzer olarak kendini göstermiştir. Böylece farklı kuşak izleyicilerine bu coğrafya benzer konu ve aktarımlar sayesinde dayatarak bilinç oluşturulmuştur. Özet olarak, konular benzerlik göstermekte ve içerik sıklıkla yinelenmektedir.

Coğrafya olarak alabildiğince uçsuz bucaksız ve kumlu çöller korkutucu olarak gösterilirken; toplanma yerleri kalabalık, ilkel, hayvanlarla içli dışlı, pis, düzensiz pazar yerleri ve çadırlar olarak aktarılmıştır. İnsani betimlemeler de ele alınan mekânsal aktarımlarla benzerlik gösterecek şekilde olumsuz olarak işlenmektedir. Yerel kadınlar mantıksız akıldışı hareketlere ve eylemlere sahip peçeli ve sinsi yaratıklar olarak betimlenmektedir. Şeytani ve ölümcül özellikleri vardır. Görünüş olarak kapalı dahi olsalar aslında erotik ve şehvetli arzuları olduğu ima edilmektedir. Bu durum oryantalist gezginlerin metinlerinde aktardıkları ve Batılıların kendilerine yakıştırmadıkları ahlaki durumları Ortadoğu'yu ötekileştirmek için kullanımları varsayımıyla örtüşmektedir. Böylece batılı kendi örtülü fantezilerini Doğu'ya aitmiş gibi gösterip kendini tatmin etmekte ve Doğu'yu tanımlayıp ötekileştirmektedir. Bu tanımlamaların karşısında ise iyi olan her türlü kavram, batılıyı tanımlamak için kullanılmaktadır. Erkek karakterler de Doğu'nun olumsuz aktarımlarından nasibini almıştır: Sinsi, çirkin, korkak, bilinçsiz, cinsel sapkınlıkları olan, batılılara çıkarları için hizmet eden ya da Batılılara zorluk çıkaran terörist ve hain niteliklerine sahip varlıklar olarak betimlenmektedirler. İyi olarak aktarılan Doğulu erkek karakterler, batılının sözünden çıkmadığı için bu sınıflandırmaya uygun olanlardır. Para için her şeyi yapan, kendi topraklarını batılıların yağmalamasına izin veren ve Batılılara yardımcı olan aktarımlar farklı filmlerin yaygın kullanımlarındandır. Batılı erkek ise bu filmlerde güçlü, sağduyulu, akıllı, karizmatik ve kurtarıcı özelliklere sahiptir. Doğuya, Doğululara yardım etmek ve onları kurtarmak gibi amaçlarla geldiği, başka gayesi olmadığı, yinelenen mesajlar

içerisinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu olumlu özellikleri, anlatı içerisinde figüran olarak gösterilen olumsuz niteliklere sahip yerel kahramanlar kullanılarak nitelendirilmektedir. Böylece Hollywood sineması kötü olan Doğulu karakterleri aktarırken aynı zamanda Batılıların olumlu özelliklerini tanımlamaktadır. Bu durum oryantalistlerin tarihsel aktarımlarındaki gezgin notlarıyla benzerlik taşımaktadır. Böylece Said'in oryantalist tanımındaki oryantalizmle alakalı aktarımlar gerçekleştiren kişilere yaptığı atıf sinema ile kendine yeni bir oryantalizm sahası bulmuştur.

Hollywood sineması ABD çıkarları çerçevesinde politik içeriklere sahip filmlere yer vermektedir. Özellikle 11 Eylül 2001 saldırıları sonrasında ABD'nin Ortadoğu üzerinde gerçekleştirmek istediği politikaları meşru zemine oturtmaya çalışırken, sinema sanatının kitleleri etkileme gücünden de sıklıkla faydalanmıştır ve günümüzde halen buna devam edilmektedir. Bu durum ABD'nin savunma Bakanlığı olan Pentagon'un Hollywood sinemasına askeri fon ayırması ve olası saldırılar konusunda danışmanlık yapması hususlarında kendini göstermektedir (Miller, 2005: 181).

Kitle iletişim araçlarının etkileyici gücü ve görsel olanın ön plana çıkışı, içerisinde bulunduğumuz çağın temsil dinamiklerinde önemli değişikliklerin meydana gelmesini sağlamıştır. Hollywood, bu kitle iletişim araçlarını etkili kullanmada önemli bir marka haline gelmiştir. Bu marka sinema tarihinin ilk çeyreğinde kendini belli etmiştir. 1912'de dahi Hollywood sinemasının dünyaya ihraç ettiği yapımların bir meta gibi talep oluşturduğu ve bu gücün ABD için aracılık görevi taşıdığı "Hollywood dünyanın geri kalan halklarıyla bir halkla ilişkiler bürosu olarak çalıştı" benzetmesinde görülmektedir (Atam, 2012: 16). ABD'nin Hollywood sineması ile olan işbirliğinde bu gücün nasıl etkili kullanıldığını ve gerçekleştirilmek istenen algının nasıl oluşturulduğunu Miller şu şekilde ifade etmektedir:

"Çok açık ve basit bir tanımlamayla Hollywood filmlerinde ABD ordusu hangi ülkeyi işgal etmişse Amerikan askerleri o ülkelerde sevgili bulurlar. Bu sevgili Amerikalıların ne kadar iyi olduklarını bilir, hatta o askerin söylemeye çekindiği ölçüde, işgal edilen ülke ve onun direnişçileri hakkında en sert sözleri söyler, yani Amerikan askerinin sevgilisi işgal ediciyi kutsar ve kendi ülkesinden direnişleri yıkıcı olarak gösterir" (Miller, 2012: 16).

“Kadının üretme pratiğinde olduğu gibi erkek bedenleri de kimliklerin üretildiği, sembolize edildiği, uygulamaya sokulduğu ve hatta rekabet ettirildikleri mahalleler olmuşlardır” (Gökmen, 2012: 75). Bu kimlik üretiminde erkek temsilinin betimlenişini yansıtan ötelere, Ortadoğu tasvirlerinde ağırlıklı olarak bedensel özellikler üzerinden ele alınmaktadır. Kıyafet ve sakal, bu sembollerin başında gelmektedir. Oryantalist yapımların yaygın sembollerinden olan sakal, Ortadoğu’ya özgü bir kimlik algısında yaygın eril kullanımlardandır. Sakal Ortadoğu’da tehlikeli olan erkek karakterin betimlenmesini kolaylaştıran bir sembol olarak kullanılmaktadır. Özellikle 11 Eylül sonrasında sakal, ülkelerde bir kimlik kartı görevi taşır gibi nitelendirilmiştir ve sakallı bireyler önyargılı davranışlara maruz kalarak toplum içerisinde zorbalıklarla karşı karşıya gelmiştir.

Ortadoğu’daki bireylere ve topluluklara kendi ülkelerindeki problemleri sonlandırmak için dış güçlere yani Amerika’ya gereksinim duydukları sürekli nitelenen ve senaryoyla betimlenen bir unsurdur. Bu çalışma özelinde seçilen ve analize tabii tutulan filmler gibi bu duruma örnek olarak birçok yapımla verilebilir. Aynı zamanda oryantalizm düşüncesinde, oryantalist aktarımların içeriklerinde bu duruma sıklıkla rastlanılmaktadır.

İnsanların kolay unutulabilme dezavantajları, sinemanın görsellik ve gelişen teknolojiyle sürekli erişilebilir içerikler sunması sebebiyle bertaraf edildiğinden filmlerde ortak görüşün oluşmasına yardımcı olacak unsurlar oluşabilir (Alca, 2016: 26). Amerikan sineması, beyazperdenin bu özelliğini kendi içeriklerinde ve lehinde kullanmayı ihmal etmemiştir. Doğu üzerinde oluşturulmak istenen imge ile sinemanın neredeyse başlangıcından itibaren bu özellikleri itina ile kullanmıştır. Böylece mistik ve egzotik olarak yansıtılan, arzulandırılan ve üzerinde istenç oluşturulan Doğu, sinemanın büyümesi ile son çeyrek yüzyılda katil ve terörist olarak betimlenerek hiç o coğrafyada yaşamamış insanlarda dahi önyargılar oluşmasına sebebiyet vermiştir. Toplum yapılarıyla bağdaşmayan birçok unsur bu eserlerde yer almıştır. Fakat Hollywood bu eserlerinde o toplumların yaşantılarına uymayan niteliklere yer vererek algı oluşmasında herhangi bir sorun görmemiştir. Önemli olan yaratılmak istenen algının gerçekleşmesidir. Said oluşturulan olumsuz imajı kitabında şu şekilde aktarmaktadır:

“Sinema ve televizyon, Arab’ı müsrif ve savruk yahut kanlı bir cani olarak göstermekte yarış ediyorlardı. Çizilen tabloda görülen şekil çok akıllı bir seks manyağı idi. Belki karışık entrikalar konusunda bu tabloda yer alan çizgiler doğru idi, ancak onun sadist ve aşâğılık olduğu biraz abartılmış sayılamaz mıydı? Esir tüccarı, deveci, kaçakçı ve serseri. Sinemada geleneksel Arap’a verilen rollerden sadece birkaçıydı. Ayva hırsızlarının önderi korsanların reisi yahut başkaldıranların elebaşı olarak Arap Emiri’nin beyazperdede tutsaklarına bağıırken daima görebilirdiniz. Bu sırada Batılı kahraman ve kolundan sürükleyerek canilerin elinden kurtardığı sarı saçlı sevgili ortaya çıkarak tabloyu tamamlayacaklardı” (Said, 1998: 388).

“İlerlemeye engel, durağan, saldırgan, soyguncu, yamyam, beceriksiz, batıl inançlı, hantal, zekâ yoksunu, şehvet düşkünlüğü ve otantik bir şekilde Doğuluların imajı çizilerek Doğu-Batı ayrımı Afrika’da sınırların cetvelle çizilmesi gibi çizilmiştir” (Yıldırım, 2016: 7). Bu durum Batılıların Doğu üzerinde her türlü etkinliklerinin meşrulaşmasına ve istediğı gibi karar alabilmesine sebebiyet vermiştir.

Ortadoğu, Hollywood tarafından betimlenmekte, Ortadoğulu kendini Hollywood sineması sayesinde tanımaktadır. Oryantalizm düşüncesinin sinemadaki öncüleri olan senaristler, yönetmenler Doğu’yu istedikleri gibi ele alıp yenilediler, yinelediler ya da üretip seyircinin beğenisine sundular. Fakat bu sunum çıkarların gölgesinde gerçekleştiğinden genellikle yanıltıcı ve çarpıtıcı olmuştur. Böylece Ortadoğu, Amerikan sinemasının sunumuyla kendini tanıtmak zorunda kalmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HOLLYWOOD SİNEMASINDA ORTADOĞU'YU TEMSİL EDEN FİLMLERİN ANALİZİ

3.1. Çalışmanın Teorik Çerçevesi

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle çalışmanın varsayımları, amacı, varsayımları, hipotezleri, sınırlılıkları, önemi ve yöntemi hakkında bilgi verilecektir. Sinemada oryantalizmin temsili teorik çerçeveyi, Hollywood sineması bağlamında Ortadoğu konulu filmler ise çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu bölümde örneklem olarak seçilen *The Thief of Bagdad* (1924), *Rambo 3* (1988) ve *The Kingdom* (2007) filmleri söylem analizi yöntemiyle incelenecektir. Ancak bunu yapmadan önce söylem analizinin ne olduğuna dair bilgilendirme metni yazılacaktır.

3.1.1. Çalışmanın Varsayımları

Kitle iletişim araçları toplumları etkilemede önemli güce sahiptir. Bir asrı aşkın süredir varlığını sürdüren ve sürekli gelişmekte olan sinema ise, bu kitle iletişim araçları arasında hatırı sayılır bir teknolojik devrimin önemli bir dönüşüm noktasıdır. Çekilen ve gösterime giren filmler tarihsel gelişimi sırasıyla büyük değişimlere konu olmuştur. Sinema tarihinin başlangıcında neredeyse birkaç saniyeden oluşan film kareleri günümüzde yerini, gerçekliği sorgulanan ve izleyiciyi etkisi altına alan algısal anlatılara bırakmıştır.

Ülkeler ve kıtalar sinemanın etkileyici gücünü keşfetmekte geç kalmamış ve kitlelere iletmek istedikleri mesajların kullanımında, öyküsel anlatıları kendi emellerine uygun şekilde tasarlamıştır. Amerikan sineması da filmlerin kitleleri etkilemedeki büyümlü gücünü erken görüp, sinemayı geniş kitlelere ulaşmada bir araç olarak kullanmıştır. Sinema teknolojisinin gelişimi, televizyon ve internet ortamlarının yaygınlaşması ile Amerikan sineması, sahip olduğu gücü artırmış ve daha geniş kitleleri etkileyebilecek güce erişmiştir.

Bu açıklamalar çerçevesinde Amerikan sinemasının Ortadoğu ülkeleri üzerine nasıl bir bakış açısı sunduğu, bu bölgeyi ve öğelerini nasıl temsil ettiğine dair varsayımlar oluşturulmuştur. Çalışma hakkındaki örnek varsayım cümlelerinden birkaçı şunlardır:

- 1- Amerikan sinemasında Ortadoğu temsilleri, oryantalist bir bakış açısıyla gerçekleştirilmektedir.
- 2- Hollywood sinemasının çektiği filmlerde Ortadoğu, ağırlıklı olarak olumsuz nitelermeler ile aktarılmaktadır.
- 3- Oryantalist bakış açısı ile birlikte Doğu'nun işgal edilişi meşru zemine oturtulmaktadır.

3.1.2. Çalışmanın Amacı

Çalışmada Amerikan sinemasında Ortadoğu'nun nasıl temsil edildiği konusu üzerinde durulacaktır. Amerikan ya da Hollywood sineması, sinema teknolojisini etkili kullanarak yeni bir endüstri haline getirmiştir. Bu endüstri ya da sanat dalını kitleleri etkilemede kullanmaktadır. Bu bağlamda çalışmada Amerikan sinemasında Ortadoğu'nun kitlelere nasıl aktarıldığı sorusu üzerinde durulacaktır. Böylece Amerikan sinemasında Ortadoğu temsillerinin nasıl gerçekleştirildiği ve oryantalist bakışın nasıl oluşturulduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu temel sorulara cevap ararken Hollywood sinemasında Ortadoğu üzerine çekilmiş örnek filmlerden yararlanılacaktır.

3.1.3. Çalışmanın Hipotezleri

Amerikan sinemasında oryantalist bakışın nasıl yansıtıldığı ve Ortadoğu üzerine yapılan temsillerin nasıl gerçekleştirildiği, aşağıda belirtilen hipotezler üzerinden değerlendirilmiştir.

- 1- Sinema teknolojisinin gelişimi ve endüstri haline gelişi ile oryantalizm düşüncesi, kendini aktarabilecek yeni bir saha bulmuştur.
- 2- Ortadoğu üzerine film yapan Batılı yönetmenler yeni tip oryantalistler olarak görülmektedir.
- 3- Hollywood sineması gerçekleştirdiği filmler ile kitleler üzerinde ortak bilinç oluşturacak kalıp yargılara yer vermektedir.
- 4- Hollywood sinemasında çekilen Ortadoğu filmleri objektif değildir ve bu filmler ile Doğulular ötekileştirilmektedirler.
- 5- Amerikan sineması, Ortadoğu'daki insanları ve İslam dinini terörizm ile eşdeğer olarak gösteren yapımlara yer vermektedir.

- 6- Amerikan sineması Ortadoğuluları, kendi kendilerini yönetemeyen ve Batı'nın yardımına muhtaç olan bireyler olarak göstermektedir.

3.1.4. Çalışmanın Evreni ve Sınırlılıkları

Amerikan sinemasında oryantalist bakış ve Ortadoğu temsili adlı bu çalışmanın evreni olarak Hollywood sineması seçilmiştir. Bu bağlamda Hollywood sinemasındaki Ortadoğu'yu temsil eden filmler incelenecektir. Örneklem olarak ise *The Thief of Bagdad* (1924), *Rambo 3* (1988) ve *The Kingdom* (2007) filmleri söylem analizi yöntemiyle incelenmek üzere seçilmiştir. Ortadoğu'ya dair çeşitli temsil kalıpları içermesi sebebiyle bu filmler çalışmaya dâhil edilmiştir. *The Thief of Bagdad* filmi oryantalizm üzerine gerçekleştirilen en eski kaynaklardaki betimlemeleri içermesi ve sinema tarihinin ilk dönemlerinden bir film olması sebebiyle seçilmiştir. *Rambo 3* filmi oryantalizm hakkında sıklıkla danışılan isimlerden olan Edward Said'in kitabını yazdığı döneme yakın olması sebebiyle seçilmiştir. *The Kingdom* filmi ise Ortadoğu'ya olan görüşlerin radikal şekilde değişmesine sebep olan 11 Eylül saldırıları sonrası yapılması sebebiyle seçilmiştir. Çalışmanın sınırlılıklarını ise çalışma başlığı çerçevesinde Ortadoğu ülkelerini konu edinen ya da içerisinde Ortadoğu ülkeleri bulunan Hollywood yapımları oluşturmaktadır. Böylelikle tüm doğu ülkeleri değil; sadece Ortadoğu ülkelerinin yer aldığı filmler hedeflenmiştir.

Filmler, Doğu ile Batı arasındaki zıtlıkları gösteren ve dolaylı olarak tanımlamalar yapan öğeler içermeleri sebebiyle seçilmiştir. Bu öğeler, filmler içerisinde Doğu ile Batı'ya dair birçok özelliği vurgulayan görsel ve işitsel unsurlardan oluşmaktadır. Genel anlamda Doğu'dan kasıt Batı ve Batılılardan olmayan yerler ile alakalı iken, çalışma özelinde ise İslam coğrafyasına yönelik ve ağırlıklı olarak Müslümanların yaşadığı ülkeleri belirten yapıdadır. Bundan dolayı Ortadoğu coğrafyasını temsil eden Bağdat, Afganistan ya da Birleşik Arap Emirlikleri gibi ülke ve şehirler, örneklem olarak seçilen filmlerde görülen ve işlenen tematik ortamlardan bazılarını oluşturmaktadır.

3.1.5. Çalışmanın Önemi

Sinema, kitleleri etkilemek için kullanılabilen önemli ve etkili bir kitle iletişim aracıdır. Uzun yıllar sonucu ortaya konan filmler ise bu aracın zamanla bir sanat dalına dönüşmesine yol açmıştır. Sinemanın çekim olanakları ile ilgili teknolojik gelişmelerin yaşanması bu sanat dalının daha fazla kapsama alanı oluşturmasına sebep olmuştur.

Çalışmada Doğu ve Batı'ya yönelik, oryantalizm kavramı çerçevesinde birçok kalıp yargı ve tanımlamalar mevcuttur. Oryantalizm kavramı çerçevesinde Doğu ve Batı'ya yönelik tanımlamaların neler olduğuna değinilen çalışma önem taşıyan niteliklere sahiptir. Dolaylı olsa dahi kesin ithamlar taşıyan bu yargıların olumsuz olanları Doğu'yu hedef almaktadır. Bu bağlamda, Doğu'ya yapılan olumsuz yakıştırmaların film gramerine nasıl yansıdığı ve Hollywood sınırlılıkları çerçevesinde nasıl ele alındığının gösterilmeye çalışılması, çalışmayı önemli kılan başat unsurlardandır.

Gittikçe izleyici sayısını artıran ve diğer teknolojik aygıtlar ile etkileşim alanını genişleten sinema ve sinema eserleri, zamanla toplumları ve bireyleri olumlu ya da olumsuz olarak etkilemeyi başarmıştır. Ülkelerin ticari veya siyasi çıkarları çerçevesinde gerçekleştirilen eylemlerin meşru zemine oturtulması konusunda sinema, zamanla etkili bir araç haline gelmiştir. Bu çalışmada da sinemanın bu gücüne odaklanılmaktadır. Özellikle Amerikan sineması kapsamında incelenen filmlerde Ortadoğu'nun nasıl temsil edildiği ve oryantalist bakış açısının nasıl gerçekleştirildiğinin cevabı aranmaktadır. Bu bağlamda Doğu ve Batı ayrılığının nasıl oluşturulduğu ve bunun sinema filmleri ile nasıl sistematik olarak ortak bilinç haline getirildiğinin saptanması, çalışmayı önemli kılan unsurlardandır.

Oryantalizm düşüncesi kapsamında yazılan edebi eserler ya da çekilen filmler, ulaşılabilir oldukları sayı kadar etkilidirler. Sinemanın yaygın ve kapsama alanı geniş bir kitle iletişim aracı haline dönüşü ile yeni bir oryantalizm sahası oluşmuştur. Böylece Doğu üzerine yazan oryantalistlerin okuyucu kitlesi, Doğu üzerine çekim yapan yönetmenlerin izlenme kitlesine kıyasla geride kalmıştır. Bu durum etkileşimin ve oluşturulmak istenen bilinç yapısının ortamının değişimi

açısından önemlidir. Çalışma da, bu değişimin kronolojik olarak betimlenişi ve örneklem olarak seçili filmler üzerinden incelenişi açısından önem taşımaktadır.

Oryantalizmin Hollywood filmleri bağlamında ele alınışına dair Türkçe kaynak bulmadaki zorluklar, çalışmayı önemli kılan bir diğer unsurdur. Bu bağlamda *The Thief of Bagdad* (1924), *Rambo 3* (1988) ve *The Kingdom* (2007) filmleri, Doğu ve Batı zıtlığının oluşumunda temsillerin nasıl yapıldığına dair analiz edilecektir. Böylece filmlerde gerçekleştirilen temsillerin arkasındaki bilincin nasıl oluşturulduğu, söylemler üzerinden açıklanacaktır.

3.1.6. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın bu bölümünde “*The Thief of Bagdad*” (1924), “*Rambo 3*” (1988) ve *The Kingdom*” (2007) filmleri söylem analizi yöntemiyle incelenecektir. Genel olarak söylem analizi başlığında incelenen örneklem filmler, Teun A. van Dijk modeli eleştirel söylem analizi yöntemi ile ele alınmıştır. Doğaçlama olmayan, belirli bir yazılı senaryonun anlatımına dayanan sinema eserleri de van Dijk’ın eleştirel söylem analizi yöntemine uyarlanabilir yapıda incelenebilir. Bu bağlamda filmler makro ve mikro yapılar göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir. Bu filmler Amerikan sinemasının bir ürünü olduğu ve Ortadoğu’yu Batılı bir bakış açısı ile yansıtması sebebiyle seçilmiştir. Seçili filmlerde Doğu Batı ayrılığı, bu ayrılık üzerine yapılan tanımlamalar, dinsel betimlemeler, cinsiyet kalıpları ve mekânsal birçok temsil öğeleri mevcuttur. Ancak bu temsillere geçilmeden önce söylem ve söylem analizinin ne olduğuna dair açıklama yapılacaktır.

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre söylem “söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz” gibi anlamlara gelmektedir. Söylem hakkında, dilin herhangi bir eserdeki kullanımını ya da “Söylem, bilgi, ideoloji ve güç ilişkilerini ortaya çıkaran bir bilgi formudur” (Sözen, 1999: 92) şeklinde tanımlamalar yapılabilir. “Diskors aslında, karşılıklı-konuşma, konuşmada bir cümleden fazla sözel ifade, bir cümleden fazla dilbilimsel birim, yazılı veya sözlü iletişim; dili amaçlı olarak kullanmadır” (Aktaran, Erdoğan, 2012: 122). Söylem yalnızca söylenen ya da aktarılan mesajların kapsamını değil, o mesajları kimin söylediğini, kime söylediğini, nasıl söylediğini ve neyi amaçladığı gibi unsurları da içermektedir. Söylem analizi ise

kullanılan dilin “yapısının, işlevlerinin ve kullanılma kalıplarının incelenmesidir” (Marshall, 1999: 692). Bu unsurlar söylemin analiz edilmesiyle ortaya çıkacaktır. Söylem analizi ise anlatılar, konuşmalar, mesajlar gibi iletişim aktarımlarının anlamlandırılabilme yöntemidir. Söylem analizi, gösterilen ya da anlatılanlar ile aslında neyin anlatılmak istendiğini çözümlene yöntemidir. Bu analiz yöntemi aslında çıkarımlar bütünüdür. Örtülü olan mesajın ne olduğuna ilişkin yapılan analizdir.

Söylem analizi içerisinde birçok disiplini barındırır. Medya, iletişim, sosyoloji, psikoloji ve edebi çalışmalar ile iç içe geçmiş bir çözümlene yöntemidir. Bu sebeple söylem analizi farklı disiplinler ile bütünleşik bir yapıdadır ve analizler bu farklı disiplinlerden yorumları barındırabilir. Söylem analizi ile birlikte farklı içeriklerdeki dilin kullanımının incelenmesi amaçlanmaktadır. Verilen mesajların ardında yatan söylemin ne olduğu analiz edilmektedir.

Söylem üzerine dair birçok görüş mevcuttur. Faucault ve van Dijk bu konuda sıklıkla başvurulan yönetsel kaynaklardır. Erdoğan kitabında (2012: 128) “Faucault için, söylem dilden geçerek güç/bilgi üretmeyi içeren temsiller sistemidir; söylem dışında hiçbir şey yoktur” açıklamasını yaparak, Faucault’un söylem hakkındaki görüşünü bildirir. Sosyal bilimlerde yaygın olarak başvurulan söylem kavramı, Faucault ile önemli bir temele dayandırılmıştır. Söylem analizini, sistematik bir yöntem haline getirmeye çalışan bir diğer önemli isim ise Van Dijk’dır (Coşkun, 2011: 86). Van Dijk söylem kavramını üç temel boyuta ayırmıştır. Bunlar: dil kullanımı, inançların iletilmesi ve toplumsal durumlardaki etkileşim boyutlarıdır (Evre, 2009: 108). Teun A. van Dijk’in söylem analizi yöntemine göre incelenen örneklemeler, makro ve mikro yapılar göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Bu bağlamda makro yapılar incelenirken filmlerdeki ana tema ve diğer tematik unsurlar gön önünde bulundurulacakken, mikro yapılarda ise kelime ve cümlelerin anlatıya kattığı anlamlarda üzerinde durulacaktır. Anlatılanların ya da söylenenlerin bu kadar katmanlı bir yapıda incelenmesini van Dijk, eleştirel söylem analizcilerinin daha spesifik bir araştırma yapmak istemeleri ve söylemin hayati rolü hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak istemelerine bağlamaktadır (Van Dijk, 1993: 253).

Söylem analizi yazılı ya da sözlü olan aktarımın yorumlanma yöntemidir. Yorumlanarak açıklanan söylemdeki üstü kapalı olan iletişimin öznel aktarımıdır. Bu yöntem ile ele alınacak filmlerde de kurgusal karakterlerin iletişimleri, davranışları, olay ve nesnelere karşı tutumları hakkında örtülü olan söylem ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Sadece film konusu bağlamında değil, yönetmenin neyi nasıl ifade ettiği ve ifadelerinin toplumlara nasıl anlamlar yüklediği hakkında yorumlara yer verilerek söylemler analiz edilecektir. Film sahnelerindeki kişiler, bu kişilerin giyim kuşamları, kendilerini ifade edişleri etraflarındaki nesnelere, bu nesnelere bulunduğu yer ve mekânlar, dekorasyon, yapı ve binalar gibi türlü öğeler incelenen filmlerde dikkat edilecek unsurlardandır. Bu unsurlar ile oluşturulan söylemlerin ne olduğu ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Böylece Doğu ve Batı ayrılığındaki öğelerin karşılaştırılması, açıklanması ve yorumlanması analiz edilecektir.

3.2. The Thief of Bagdad Filminin Künyesi

Yapım Yılı: 1924

Yönetmen: Raoul Walsh

Tür: Macera, Aile, Fantastik

Senaryo: Lotta Woods, Douglas Fairbanks

Oyuncular: Douglas Fairbanks, Snitz Edwards, Charles Belcher, Julianne Jonstone

3.2.1. The Thief of Bagdad Filminin Konusu

Bu film, filme adını veren ve Bağdat sokaklarında yaşayan bir hırsızın başından geçen olayları anlatmaktadır. Başroldeki Bağdat Hırsız karakteri yaşamını çok zeki ve becerikli oluşuna borçludur. Sahip olduğu ince zekâ sayesinde sürekli hırsızlık yaparak hayatını geçirmektedir. Bağdat sokaklarında insanların paralarını, eşyalarını ve yemeklerini çalarak hayatını sürdüren hırsız, mutlu bir yaşantıya sahiptir. Bir gün pazar yerinde sihirbazlık gösterisi yapan bir sihirbazın sihirli ipini çalar. Bu ipin özelliği, istendiğinde havada asılı olarak durabilmesidir ve Bağdat Hırsız bu ipi Halife'nin sarayına girip gizli hazineleri çalmak için kullanacaktır.

Filmin devamlılığını sağlayan bir diğer konu ise Moğol prensinin Bağdat'ı fethetme isteğidir. Aynı zamanda bekâr olan Bağdat prensesine taliplileri ziyarete

gidecektir ve Moğol prensi Bağdat'ı fethedebilmek için bu ziyareti araç olarak kullanacaktır. Bu esnada, Halife'nin sarayında verilecek şölen için yük taşıyan hamallar arasına gizlice karışan Bağdat Hırsızı, saraya girmeyi başaracaktır. Gece sihirli iple sarayın duvarlarını aşan hırsız, türlü maceralar atlatarak saraydaki görevlilerden kurtulur. Aradığı sandığa ulaştığında ise prensesi görür ve ona âşık olur. Bu yüzden saraydan eli boş ayrılır. Prensese duyduğu aşk, çalma arzularının önüne geçer. Günlerini prensesi tekrar görebilmek için geçirir. Aynı zamanda prensesin taliplilerinin saraya geleceği gün yaklaşır. Prensese kimi seçmesi gerektiği konusunda fal bakar ve bahçedeki gül ağacına dokunan ilk prensi seçmesi gerektiğini öğrenir. Bu fal prensesin taliplisini bulmada başvuracağı yol olur.

Zengin prensler saraya girerken, Bağdat Hırsızı da prens kılığına girerek prensesin huzuruna çıkmaya gider. Sırayla gelen prenslerin geçişini gizlice takip eden prenses, güle kimin dokunacağını sabırsızlıkla beklemektedir. Kendiliğinden gelişen olaylar sonrası güle Bağdat Hırsızı dokunur ve prenses de ona âşık olur. Ancak sonrasında prensin aslında bir hırsız olduğu ortaya çıkar ve Halife tarafından cezalandırılarak kırbaçlanmaya gönderilir.

Ne olursa olsun *Bağdat Hırsızı* ile evlenmek isteyen Prensese, babası olan Halife'nin seçtiği adamla evlenmemek için, zaman kazanmak amacıyla yeni bir şart koşar. Yedinci ayın sonunda kim en iyi hediye getirse onunla evleneceğini belirten prensesin isteği doğrultusunda, talipli olan prensler diyardan diyara dolaşmaya başlar. Hapisten kaçan Bağdat Hırsızı da prensesin tekrar güvenini kazanmak ve onunla evlenebilmek için arayışlara girer.

Moğol prensi bu esnada arayışlarını sürdürürken, diğer taraftan da gizlice Bağdat'ta asker toplamaktadır. Saray duvarları içerisinde yirmi bin asker toplatılan Moğol prensi sarayı ele geçirir. Ardından Halife ve diğer prensleri esir alır. Bu sırada yedinci ayın sonu yaklaşmaktadır ve Bağdat Hırsızı mucizevi zorluklardan kurtularak istediğini ele geçirmiştir. Sihirli sandığa sahip olan Bağdat Hırsızı zengin olmuştur ve kendini saygın bir prene dönüştürmüştür. Saraya döndüğünde Bağdat'ın işgal edildiğini görür ve sihirli güçleri sayesinde toprağa serptiği tozlardan yüz bin kişilik ordu kurar. Bu ordu ile Bağdat'ı Moğollardan kurtaran Bağdat Hırsızı, prensleri ve prensesi de özgürlüklerine kavuşturur. Prensese ve halkın güvenini kazanan "başrol

kahramanı”, prensesini uçan halıya koyar ve Bağdat toprakları üzerinde uçarak gözden kaybolurlar.

3.2.2. The Thief of Bagdad Filminin Eleştirel Söylem Analizi

Bu başlık altında *The Thief of Bagdad* filminin eleştirel söylem analizi yapılacaktır. Bunu yaparken van Dijk yöntemine göre, filme konu olan unsurlar makro ve mikro yapıları göz önünde bulundurularak konu bütünlüğüne göre incelenecektir. Filmin makro yapısal analizinin yapılacağı başlıkta konu, film öyküsü ve karakterler üzerinde durulacakken; mikro yapısal analizin ele alındığı başlıkta ise önemli görülen diyaloglar incelenecektir. Film içerisinden alınan görseller ile zenginleştirilecek olan analiz kısmında ağırlıklı olarak Doğu-Batı ayrılığına atıfta bulunan ve önemli görülen diyalog ve söylemler üzerinde durulacaktır.

3.2.2.1. The Thief of Bagdad Filminin Makro Yapısal Analizi

Tablo² 1: Karakterler ve üstlendikleri rollerdeki karşılıkları.

Karakterler	Filmdeki Rol ve Nitelikleri
Bağdat Hırsız	Batılı bir düşünce yapısına sahip, Doğularını küçümseyen ve hayatını hırsızlık yaparak geçindiren başrol kahramanıdır.
Prenses	Belirgin ve özgün özelliklerden yoksun, erkek egemen kültürde cinsel bir obje olarak gösterilen kadın karakterlerden biridir.
Moğol Prensi	Acımasız biridir ve Bağdat'ı ele geçirmek için prensesi araç olarak kullanmaktadır.
İmam	İslamiyet ile alakalı mistik ve gerçeküstü temsiller gerçekleştiren karakterdir.
Sihirbaz	Gerçeküstü sihir gösterileri ile insanlarda şaşkınlık uyandıran biridir.

The Thief of Bagdad (Bağdat Hırsız) filminin görsel olarak sunduğu ilk görüntü, oryantalizm üzerine yapılan çalışmalardaki en eski öğelerden olan mistik yapının kullanımı ile alakalıdır. Karanlık bir çöl ortamında yöresel giysileriyle kumların üzerinde oturan bir erkek ve onun kölesi gibi gösterilen, arzu nesnesi olarak işlenen bir kadın yerde uzanarak açılış sahnesine konu edinilmiştir. Oryantalist söylemde sıklıkla belirtilen mistik, egzotik ve fantastik öğelerin pekiştirildiği bu sahnede doğulu erkek karakterin gücüyle gökyüzünde yıldızlardan “*mutluluk kazanılmalı*” anlamı taşıyan İngilizce bir cümle belirlemektedir.

² Tablolar, analizi yapılan filmlerin içerikleri bağlamında oluşturulmuştur.

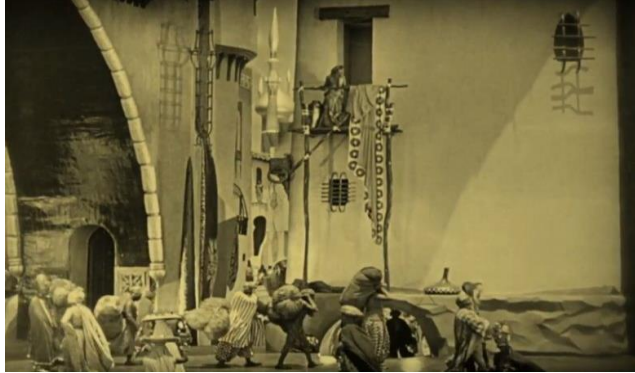
Görsel³ 5: Açılış sahnesindeki yıldızlarla oluşturulmuş mistik mesaj.



Olağanüstü bir durum Doğu'nun mistik havasında normalleştirilmektedir. Doğulu olan erkek karakterin gücü sayesinde Doğulu kadın ona taparcasına gösterilmektedir. Böylece yine oryantalist söylemde batılıların ahlaksızca gördüğü ve kendilerine yakıştırmadıkları bir durum, Doğu ve Doğulu karakter üzerinden işlenmektedir. Tül benzeri yarı çıplak bir kıyafet ile erkeğinin dizinin dibinde duran kadın yine bir cinsel objeye indirgenmiştir ve bu durum Doğululara dayatılmıştır.

Görüntülerin devamında İslamiyet'in kutsal kitabı Kuran'dan bölümlere yazılı olarak yer verilmektedir ve sonrasında olayların şekilleneceği Bağdat sokaklarına kamera geniş plan olarak odaklanmaktadır. Kamera ile yapılan bu geniş plan çekimde görüntüye konu olan öğeler, Doğu'ya ait birçok mesaj aktarmaktadır. Savruk askerler, köle tacirleri, hamallar, tek tip kıyafetler, sarıklı ve uzun sakallı karakterler, kılıç ve kırbaç gibi silahlar, yine bu öğelerin sergilendiği pazar yeri Doğu'yu betimlemek için kullanılan Ortadoğu temsilleri olarak göze çarpmaktadır.

Görsel 6: Filmin açılış sahnesindeki pazar yeri.



³ Bu ve devamındaki filmlere dair görseller, analizi yapılan filmler içerisinde alınmıştır.

Birkaç saniyeden oluşan bu plan, sayfalarca açıklamanın özeti niteliğinde gibidir. Bu sahnenin devamında filmin adına konu olacak olan *Bağdat Hırsızı* karakteri işlenmeye başlamaktadır.

Amerikan yapımı olan filmde rol alan çoğu karakterler de Batılıdırlar ve başroldeki *Bağdat Hırsızı* karakteri Doğuluları kolayca kandırabilen, onlardan sürekli çalan biri olarak gösterilmektedir. Karakter aynı zamanda başrol olarak ideal ölçülerde yansıtılmaktadır. Her ne kadar Doğulu bir karakteri canlandırsa da esasında Batılıdır ve karakterin yansıtılışında bu unsurlara dikkat edilmiştir.

Alt giyim olarak sadece pantolon tarzında bir kıyafet giyen başrol karakteri üstsüz dolaşmaktadır. Üstsüz olması sebebiyle kaslı ve sportif vücut görüntüsü sıklıkla yakın çekimde gösterilmektedir. Diğer Doğuluların aksine temiz yüzlü ve bakımlıdır. Rol olarak aynı tarafta olsalar bile Batılı bir aktarımın ürünü olan başrol ile Doğu-Batı zıtlığı işlenmektedir.

Görsel 7: Tematik yapıda, başrol karakterinin temsil ediliş görselleri.



Batılı düşünce tarzına sahip başrol karakteri film boyunca Doğululardan farklı giyim tarzı ve düşünüş şekliyle filmdeki ötekileştirmenin ana unsuru olarak işlenmiştir. Çok akıllı ve zeki olan *Bağdat Hırsızı*, diğer doğuluları bir basamak gibi kullanarak kendi çıkarları için sürekli çalmaya devam eder.

Görsel 8: Elle yemek yeme ve sihirbazlık gösterisi.



Bu sırada diğer Doğuluların ve genellikle Doğulu yaşantısının betimlemeleri gerçekleştirilmektedir. Acıktığı için yemek çaldığı bir sahnede, doğuluların yemek kültürü ile dalga geçilen bir görsel hazırlanmıştır. Pilav benzeri bir yiyeceği elleriyle tüketen *Bağdat Hırsızı*, bu eylemi ile kültürel bir aktarım gerçekleştirmekte ve doğuluları kaba, pis, görgüsüz olarak temsil etmektedir. Bu sahnenin devamında Doğu ile ilgili mistik ve esrareniz oryantalist söylemi işlenmeye devam etmektedir. Sihirbaz gösterisi ile sepet içerisindeki birine bıçaklar saplanmakta ve doğaüstü durumlar Doğu'nun mistik havası ile normalleştirilmektedir.

Bireysel temsiller de bu sahnede işlenmeye devam etmektedir. Sıklıkla diğer Doğulu erkek karakterler bakımsız, sakallı, siyah tenli, kirli ve çirkin olarak gösterilmekte, böylece başroldeki karakterin yakışıklılığı pekiştirilmektedir. Dolaylı olarak Doğu-Batı zıtlığındaki öteki unsuru oluşturulmaya devam etmektedir. Bu sırada ezan okunmaya başlar ve Doğulular birden secde etmeye yönelirler. Temiz ya da kirli, sihirbaz ya da hırsız fark etmeksizin birden anlamsız hareketler ile namaz benzeri eylemler gerçekleştirmeye başlarlar. Bu hareketler İslam dinine yönelik olumsuz aktarım olarak görülebilir. Doğu tekrar olduğu gibi değil Batılıların aktarmak istediği gibi işlenmiştir. Bu sırada sihirbazın ipini de çalmak isteyen hırsız, ezan vaktinden faydalanarak bu eylemi gerçekleştirmeye çalışır ve başarılı olur. İslam dini böylece hile ve riyakârlıkla temsil edilmiştir. Dinin olumsuz özellikler ile temsili sıklıkla kendini göstermektedir. Camide imamın cemaate seslenişini dinleyen *Bağdat Hırsızı*, imamı yalancılıkla, İslamiyet'i de aynı şekilde gerçek olmayan şeylerin savunucusu olarak dışlar. Yine İslamiyet zulüm ve saldırganlığın meşrulaştırılması ile gösterilir. Kırbaç cezası dini öğelerden biri olarak işlenir.

Görsel 9: Namaz kılarken hırsızlık yapan başrol karakteri.



Oryantalizmdeki coğrafi özelliklerden çöl bu filmde de Doğu'yu tasvir etmek için kullanılan bir mekânsal tasvirdir. Eşek ve deve kullanımı Doğu'nun coğrafyasını pekiştirmek için kullanılan öğeler olarak bu filmde sıklıkla betimlenmektedir. Oryantalist eserlerdeki aktarımlar ile doğru orantılı olarak yaygın kullanılan bu öğeler filmde sürekli gösterilmektedir.

Filmde Doğuluların mantıksız ve rasyonel olmayan durumlarla ilişkilendirilmesi veya temsil edilmesi devam etmektedir. Prensesin fala göre taliplisini araması bu duruma örnek bir sahnedir. Doğulular üzerine gerçekleştirilen cinsiyet temsilleri yaygın oryantalist söylem ile örtüşen özellikler taşımaktadır. Gerçek hayatta dini bir amaç ile kullanılan peçe, bu filmde kadınları fantezi nesnesi olarak aktarmak için kullanılmaktadır. Kullanılan bu bez parçası, filmde çoğu karakter tarafından arzulanan prenses ile özdeşleştirilerek tüm Doğu'yu temsil etmektedir.

Görsel 10: Köleleri tarafından serinletilen ve fal baktıran peçeli prenses.



Film, daha önce de belirtilen yemek kültürüne ait detaylı görüntülerin yer aldığı başka bir sahne ile devam etmektedir. Yer sofrasında Doğulular medeni olmayan bir şekilde elleriyle yemek yemektedirler. Abartılı ölçülerde yemek çeşitleri ile Doğu'nun eski ihtişamlı günleri temsil edilmektedir. Doğu'nun, zenginliklerin kaynağı olarak görüldüğü bu yıllar abartılı olarak görselleştirilmektedir. Yemekler, giyim tarzları, aksesuarlar, dekorasyon ve diğer öğeler bu abartılı görselleştirmelere konu olmuştur.

Görsel 11: Yerde yemek yiyen Doğulular.



Tavsiyeler alındıktan sonra Doğu ile özdeşleşmiş bir diğer mekânsal temsil detayı şekillendirilmiştir. Prenslerin yolda dinlenmek için konakladığı kervansaray temsili gösterilmektedir. Çölün ortasında dev bir yamaca inşa edilmiş olarak devasa bir şekil şekilde temsili yapılan kervansaray örneği mevcuttur. Issızlığın ve belirsiz tehlikelerin ortasında tek başına dikilmektedir.

Görsel 12: Kervansaray tasviri.



Prensisi elde edebilmek için taliplileri çeşitli diyarlara doğru yola çıkmıştır. En nadide hediye bulan prens ile evlenecek olan prenses için Bağdat Hırsızları da mücadele eder. Prensese en iyi hediye bulabilmek için ıssız ve tehlikeli yıllara giren başrol kahramanı, eleştirilen Doğuluların korktuğu ve cesaret edemediği bir yola girer. Böylece bu sahnenin söyleminde Doğuluların çoğunun korkak olduğu mesajı verilmektedir. Tehlikeli mağara, vadi ve yollardan geçmek zorunda kalacağı belirtilen hırsızın bu sahnesinde Doğu tekrar anlaşılamayan, gerçeküstü ve akıldışı nesne veya mitlerle bağdaştırılmıştır. Bu sırada fonda çalan gizemli ve sesli sözsüz müzik ile görüntüler arasında anlam bütünlüğü oluşturulmaktadır. Sisli, puslu ve

ıssız yollardan geçen Bağdat Hırsızı'nın gösterildiği sahnelerde abartılı dekor ve efektler de kullanılarak Doğu'nun aşırılıklarına dikkat çekilmektedir.

Deve sırtında taşınan prenslerden biri, doğunun mistik yapısıyla özdeşleştirilmiş hediyelerden birini alır. Bu hediye eski oryantalist eserlerde sıklıkla anlatılan nesnelere uyan halidir. Bu esnada prensese hediye getirmek için arayışlarda bulunan Bağdat Hırsızı, canavarlar vadisinde zorlu bir ilerleyiştir. İlk ay ateş geçidinde, üçüncü ay ise canavarlar vadisinde mücadele eden başrol kahramanı, Doğu'nun ürkütücü, mistik ve egzotik unsurlarını peş peşe uygulayarak seyirciye aktarmaktadır.

Bir diğer prens olan Hindistan prensi de Doğu'da yine gizemli bir eşya olarak görülen sihirli kristali hediye olarak ele geçirir. Kölesini anıta bu hediyeyi alması için gönderen prens sabırsızlıkla beklemektedir. Köle anıttan ayrılırken düşer ve ölür. Fakat prens için önemli olan sihirli kristaldir ve bunun telaşına kapılır. Kristali alınca rahatlayan prens için kölesinin hiçbir değeri yoktur. Böylece Doğu ile alakalı bir diğer söylem oluşur. Kölelerin herhangi bir değeri yoktur; sadece efendilerine hizmet eden değersiz yaratıklardır.

Ateş çukurlarından geçen, vadilerde canavarlar ile boğuşan, denizin dibinde sandıktan anahtar çıkaran ve dev bir yaratığı yenen *Bağdat Hırsızı*'nin bir sonraki durağı "Kanatlı At'ın Evi"dir. Bu atın evi gökyüzündedir ve hırsız buraya tırmanarak çıkarak Doğu'nun gizemli havasına bir yenisinin daha eklenmesine yardımcı olur.

Görsel 13: Film anlatısındaki mistik unsurlara ait görsellerden birkaçı.



Gökyüzünde atın üzerinde giden başrol kahramanı, böylece hedefine yaklaşmaktadır. Vadileri aşar, denizlere dalar, ateş çukurlarından geçer, gökyüzüne tırmanır ve burada at sürer. Gizemli ve akıldışı birçok eylemi gerçekleştiren *Bağdat Hırsızı*, Doğu'nun egzotik havasında mistik ve esrarengiz birçok deneyimi temsil edecek aşamalardan geçer. Nihayetinde çölleri de aşarak prensesin sarayına yaklaşır.

Doğu'nun masalsı anlatısındaki zorlukları peş peşe atlatıp hedefine yaklaşan *Bağdat Hırsızı*, saraya yaklaştığı sahnede güneşin de doğuşu onunla birlikte aynı anda görüntü çerçevesinde gösterilmektedir. Moğolların ele geçirdiği Bağdat toprakları ve saraya kurtarıcı olarak gelen Başrol Kahramanı yine yaygın bir kurtarıcı rolü ile Doğu'yu kurtaran Batılı oryantalist söylemine konu olmuştur. Doğulu bir karakteri canlandırırsa da filmin başından beri doğululardan aykırı bir düşünüş tarzı benimsemesi sebebiyle dolaylı olarak Batı'nın gücünü ve aklını yansıtmaktadır. Yirmi bin Moğol askerini yine Doğu'nun mistik ve mantıkdışı açıklanamayan güçleriyle alt edecek olan Bağdat Hırsızı, toprağa serpiştirdiği sihirli tozlarla kendi askerlerini oluşturmuştur. “*Yüz bin kişilik büyümlü bir ordu*” ile şehri kuşatan Bağdat Hırsızı, Moğolları yenilgiye uğratmıştır. Yaptığı bu sihir ve oluşturduğu güç ile hakkındaki olumsuz düşünceleri kıran başrol kahramanı, halkın gözünde kurtarıcı bir prens haline gelmiştir.

Filmin sonuna doğru başrol kahramanı prensesi kurtarır. Film başlangıçtaki ilk sahnede olan cinsiyetçi yaklaşımın benzeri şekilde sona doğru ilerler. Bağdat Hırsızı ve prenses uçan halıya binerler. Erkek karakter ayakta ve prenses onun ayaklarının dibinde oturur vaziyette halkı selamlayarak gözden kaybolurlar. Böylece Doğuluların kurtuluşu Batı'nın kuvvetine bırakılmıştır. Sahip olduğu görüşler ile Doğululardan farklı düşünen başrol kahramanı, eylemleri ile Doğu'yu fethederek yine oryantalizmin gerekliliklerini yerine getiren söylemi oluşturarak Batı'nın emellerini gerçekleştirir. Devamında filmin başındaki çöl sahnesi ve sihirli bir eylem ile gökyüzünde oluşan “Mutluluk kazanılmalı” yazısı ekranda belirir. Mutluluk, Batı'nın istediği şekilde kazanılır mesajı örtülü de olsa Amerikan sineması sayesinde tekrar verilmiştir.

Görsel 14: Filmin kapanış sahnelerindeki uçan halıdaki karakterler.



Film aynı zamanda, oryantalist söylemin yaygın betimlemelerinden olan erkek egemen kültürü yansıtacak görseller ile sonlanmıştır. Kendini korumaktan aciz olan prensesin Bağdat Hırsızı tarafından kurtarılışı, uçan halı sayesinde gökyüzündeki seyahatleri esnasında onun himayesinde oluşu gibi betimlemeler ile bu durum yinelenmiştir. Aynı şekilde filmin açılış sekansına referansta bulunan benzer bir sahne ile film sonlanmıştır.

3.2.2.2. The Thief of Bagdad Filminin Mikro Yapısal Analizi

Günlerini Bağdat sokaklarında hırsızlık yaparak geçiren bir karakterin başından geçenleri anlatan film, sessiz sinema döneminin bir ürünüdür. Kısıtlı diyaloglar görüntüye yazı olarak yansıtılmaktadır. Bir Batılı tarafından canlandırılan Bağdat Hırsızı karakteri filmin henüz ilk sahnelerinden itibaren Doğu-Batı ayrılığını tasvir eden diyaloglar içerisine girmiştir. Bunlardan ilki Doğulu bir vatandaşın pazar yerinde para kesesini çalması, haksız olduğu halde Batılı rasyonel zekâsını kullanarak hile ile kendini aklaması üzerinedir.

Görsel-15: Sihir numaraları gerçekleştiren bir sihirbaz.



Devam sahnelerde oryantalist söylemdeki mistik unsurlardan olan sihir ve sihirbazlık gösterisi hakkında bir diyalog geçmektedir. Sihirbazlık gösterisi yapan bir Doğulu, bakımsız ve kirli kıyafetleriyle Doğu ile özdeşleşmiş tavır ve hareketlerde bulunarak insanları kandıran bir yapıda betimlenmektedir. Oryantalist söylemdeki Doğu'nun mantıksız unsurlar ile ele alınışına dair diyaloglardan ilki şu şekilde ekrana yansımaktadır:

Sihirbaz: *İsfahan'ın sihirli ipi, Cinin mağarasındaki bir cadının saçından örülmüştür.*

Sonraki sahnede ezan okunur ve insanların camideki görüntüleri eşliğinde imam ve Bağdat Hırsızları arasındaki Doğu-Batı zıtlığına dair diyaloglardan biri gerçekleşir.

İmam: *Bu kutsal camide toplanmış gerçek müminler, mutluluğunuzu Allah'ın adıyla kazanın. Çok çalışın. İnsan yaşamının tatları çok çalışmakta bulunur.*

Bağdat Hırsızları: *Seni yalancı! Cennet, bir aptalın rüyasıdır ve Allah bir efsanedir!*

Doğu ve Batı ayrılığının temel unsurlarından biri olan din olgusu bu filmde kendini filmin henüz ilk sahnelerinden biri olan bu diyalogda göstermiştir. Batılı bir göz ile olan biteni uzaktan izleyen Bağdat Hırsızları, imamın yukarıdaki sözlerini aşağılamış ve karşı çıkmıştır. Devamında imama yaklaşan başrol karakteri, imamın enerjisinden etkilendiği için ondan uzaklaşır. Buradaki örtülü söylem Doğu'yu mistik ve akıl almak unsurları ile bağdaştıran yapıdadır. Aynı zamanda İslamiyet'i ötekileştiren unsurlar bu sahne ile dışa vurulmaktadır.

Doğu'nun Doğululara bırakılamayacak önemli bir hazine olduğu söylemi, filmin devam sahnelerinde asıl temayı oluşturacak şekilde gösterilmeye başlamaktadır. Doğu, fethedilmek için üzerinde savaşların yapıldığı,engin bollukların bölgesidir ve uğruna her şey göze alınabilir olarak oryantalist söylemde yaygın olarak betimlenmektedir. Bunun bir örneği olarak Moğol Prensi'nin sözleri gösterilebilir.

Moğol Prensi: *Bağdat Halifesi'nin Sarayı. O benim olacak. Ne istersem alırım.*

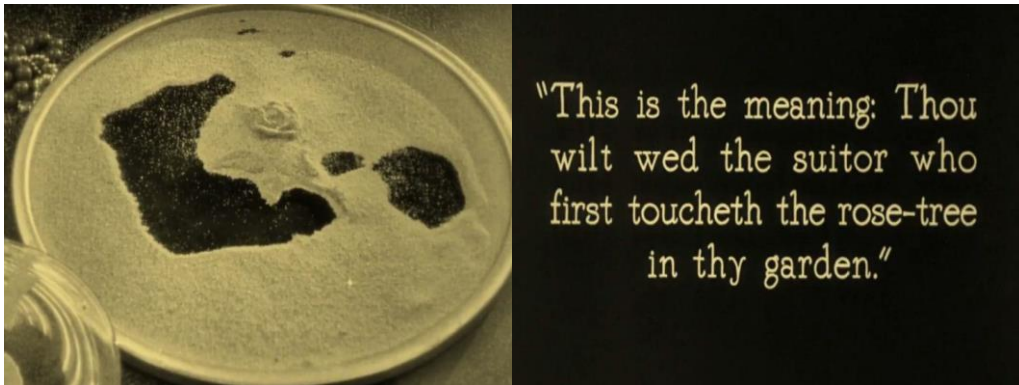
Yardımcısı: *Kutsal majesteleri, gelecek ay talipler kraliyet prensesiyle evlenmeye çalışmak için Bağdat'a gidecekler.*

Moğol Prensi: *Bağdat'a prenses için bir talipli gibi gideceğiz.*

Bir Doğu toprağı olan Bağdat'ı ele geçirebilmek için kadın bedeninin ele geçirilişi, bir araç olarak gösterilmektedir. Oryantalist söylemde kadınlara yönelik değersiz bir eşya gibi yapılan sunum bu diyalog ile betimlenmektedir. Aynı zamanda çeşitli diyarlardan zengin taliplilerini bekleyen prenses için çeşitli Doğu ülkelerinden prensler gelmiştir. Prensese bile olsa bir kadının Doğu'da eşya gibi alınıp satılması sözel ve görsel olarak belirtilen bir durumdur. Moğol prensin "*Bağdat'a sahip olmak için şimdi iki kat sebebim var*" sözlerinin muhatabı bir kadındır ve kadınlar sahip olunacak bir eşya gibi filmde Doğu'nun temsil edilmesinde kullanılmaktadır.

Prensese talip olmak üzere çeşitli diyarlardan gelen zengin prensler arasından seçim yapılması gerekilecek olan sahnede prenses, Bağdat Hırsızını seçer. Prens kılığına girmiş hırsız, prensesin batıl inancının gereği koşullu olarak seçilmiştir. Bahçedeki gül ağacına dokunduğu için prenses tarafından eş olmaya layık görülen hırsız-prens bu sahnesi, Doğu'nun birçok gizem ve mistik unsurlarıyla temsil edilmektedir. Mantıksız ve rasyonel olmayan sebep-sonuç ilişkileri bu sahnelerde sıklıkla Doğu ile bağdaştırılmaktadır.

Görsel 16: Prensese falı ve faldaki rasyonel olmayan mesaj.



Tablo 2: Karakterler ve oryantalist söylemdeki karşılıkları.

Karakter	Amacı	Girişimleri	Temsil Ettiği Anlayış
Bağdat Hırsız	Prensesin kalbini kazanabilmek için prens olmaya çalışmak ve yardıma muhtaç Doğu'yu kurtarmak	Prenses ile evlenebilmek için imkansız görevleri yerine getirmek.	Doğu'nun mistik ve egzotik varlıklarını muhafaza etmek.
Prenses	Doğru insanı bulup evlenmek için seçim yapmak	Taliplilerini en güzel hediyeyi seçmeleri için birbirleriyle yarıştırmak	Erkek egemen kültürün bir uzantısı olarak cinsel bir obje gibi betimlenmektedir.
Moğol Prensi	Zenginliklerin kaynağı olan Doğu'yu ele geçirmek ve Prenses ile evlenmek	Çeşitli düzenbazlıklar ile Bağdat şehrini ele geçirmek.	Oryantalist söylemde Doğu'yu işgal edecek olan Batılı anlayışa ortam hazırlamak.
İmam	Oryantalist söylemdeki dini öğeleri çarpıtarak aktarmak.	İslamiyet'i ötekileştirici aktarımlar gerçekleştirmek.	İslamiyet'i olumsuz öğeler ile temsil eden yozlaşmış kişi.

Devamındaki sahnelerde hırsızın gerçek kimliği ortaya çıkacak ve Halife tarafından işkenceye gönderilecektir. Daha sonrasında gerçekten âşık olduğu için çare aramaya başlayan hırsız önceki sahnelerde saçmalık olarak gördüğü İslami öğeler ve imamı tekrar ziyaret edecektir. İmamdan tavsiyeler alan hırsız yeniden yola koyulurken, imamın İslamiyet ile bağdaşmayan sihirli ve gizemli şeyleri tavsiye etmesi dikkat çekicidir. Din temsili tekrar, Batılıların gerçek dışı betimlemeleri ile yansıtılmıştır.

3.2.3. The Thief of Bagdad Filminin Değerlendirilmesi

Oryantalizm üzerine gerçekleştirilen çalışmaların en eski aşamalarında Doğu, oryantalistler tarafından mistik, egzotik, esrarengiz ve gerçeküstü unsurlar ile ele alınmıştır. Doğu abartılı durumların, şatafatın, bolluk ve zenginliklerin bulunduğu bir yer olarak gösterilmiştir. *The Thief of Bagdad* filmi de oryantalizmin bu dönemini betimleyen, sinema tarihinin ilk dönem eserlerinden biri olarak görülebilir. 1924 yapımı bu film Amerikan veya Hollywood sinemasının Doğu'yu ve Doğuluları

olduğu gibi değil masallar diyarında anlatıldığı gibi aktardığı bir film olmuştur. Gerçeküstü, akıldışı, olağan olmayan durumların aktarıldığı filmde Doğu, yine Batılılar tarafından aktarılmıştır.

Geçtiği çevre Doğu olan ve Doğu'ya ait temalar işleyen film tamamıyla Batılı bir gözle gerçekleştirilmiştir. Doğu, Batılıların anlayış ve algılayışına hapsedilmiştir. Oryantalist söylemde yaygın kullanılan bu objektiflikten uzak olan taraflılık, kendini bu filmde, dönemin de tiyatro benzeri ve abartılı sahneleyiş anlayışına bırakmıştır. Doğu'nun zenginlikleri ve şatafatı, dönemin de sinemadaki dışavurumculuk akımı ile örtüşmüş bir yapıda işlenmiştir. Dışavurumculuk akımının getirdiği devasa dekorların kullanımı anlayışı, bu filmde Doğu'nun mistik yapısıyla farklı diyarlara uzanmış ve kendini burada yinelemiştir.

Diğer Doğululardan farklı olan, görünüşü, bedensel hareketleri, kostümü ve düşünüş tarzı ile bunu belli eden başrol karakteri Bağdat Hırsızını'nın çevresinde gelişen olaylar filme konu olmuştur. Bu karakter üzerinden filmin söylemi ve oryantalist bakış açısı oluşturulmaktadır. Çevresindeki diğer doğuluların yaşantısı ve hareketleri sayesinde genelleme yapılarak tüm doğu temsil edilmektedir.

The Thief of Bagdad filmi bireysel karakterlere isim verilmeyen, unvanları ya da lakapları kullanılarak filme çekilmiştir. Prens, prenses, Bağdat Hırsızını gibi unvan ve lakaplar filmdeki karakterleri tanımlamada kullanılan yöntemdir. Doğu ve doğuluları kimlikten arındırmış ve dışlamış bu yöntem oryantalist söylemin Doğu'yu ötekileştirmesiyle orantılı olarak düşünülebilir.

Oryantalizm düşüncesinde erkeklerin kirli, pasaklı ve çirkin olmaları özellikleri bu filmde de kendini göstermiştir. Hilekâr, sahtekâr yapıda olan erkekler, içten pazarlıklı bir karakterde yine oryantalist söylemin gerekliliklerini yerine getirmektedirler. Kadın karakterler ise filmin ele aldığı dönemin fantezi unsurlarını taşıyan yapıdadırlar. Kadınlar, erkeklerin dizinin dibinde, onların istediği her şeyi koşulsuz şartsız yapacak şekilde resmedilmektedirler. Batı'nın ayıpladığı ve ahlaki bulmadığı özelliklerin Doğu'ya yakıştırılması özelliği bu karakterlerde tekrar can bulmuştur. Kadınların arsız, peçeli, yarı çıplak gösterilişi Doğu'nun bu dönemini yansıtan oryantalist söylem ile örtüşür yapıdadır.

Filmde oryantalizmin aktarımlarından Doğu'nun gerçeküstü durumlar ile yansıtılışı da yaygın örnekleri ile ele alınmıştır. Sihir, büyü, canavarlar, uçan atlar gibi mantıksız ve olağanüstü durumlar filmde sürekli betimlenerek Doğu'nun mistik yapısı pekiştirilmektedir. Batılılarca saçma görülen bu öğeler, Doğu'da normalmiş gibi gösterilmekte ve Doğu kendini bu karakterler vasıtasıyla tanımlamaktadır.

Coğrafi ve mekânsal kalıpların kullanımı ise oryantalizmdeki genel algı ile benzer şekilde işlenmiştir. Pazar yerleri, develer, ıssız çöller Doğu'nun betimlenişindeki kesin yargılar içeren kalıp unsurları oluşturmaktadır ve filmde sıklıkla kullanılan öğeler olmuşlardır. Nihayetinde Batılı bir bakış açısıyla Doğu ve Doğuluları aktaran, yansıtan ve yineleyen bu film oryantalizmin içerisinde barındırdığı nesnel olamayan, tek taraflı algı oluşturucu çoğu özelliği betimlemektedir. Doğuluların kendini savunma hakkı bulamadığı söylem tarzı bu filmde de kendini tekrar göstermiştir.

3.3. Rambo 3 Filminin Künyesi

Yapım Yılı: 1988

Yönetmen: Peter MacDonald

Tür: Aksiyon, Macera

Senaryo: David Morrell, Sylvester Stallone

Oyuncular: Sylvester Stallone, Richard Crenna, Marc de Jonge, Kurtwood Smith, Spyros Fokas, Sasson Gabai

3.3.1. Rambo 3 Filminin Konusu

John Rambo eski bir askerdir. Yıllarını Vietnam'da Amerika Birleşik Devletleri için savaşarak geçirmiştir ve ardından bu mesleği bırakmıştır. Tayland'da Budistlere yardım ederek hayatını devam ettiren Rambo, sakin bir yaşamı seçmiştir. Aynı dönemde Sovyetler Afganistan'ı işgal etmiştir ve bu işgalden kurtulabilmek için Amerikalıların yardımı beklenmektedir. Afganistan'da iyi bir askerin yardımına ihtiyacı olan Albay Trautman ise bu görev için Tayland'a giderek Rambo'yu ikna etmeye çalışır. Rambo'yu bulduğunda bu isteği Rambo tarafından geri çevrilir ve onsuz Afganistan'a döner. Ancak Albay, Sovyetler tarafından esir olarak ele geçirilir ve bu durum Rambo'ya iletilir. Eskiden komutanı olan albayı kurtarmak için Rambo,

yerel sivil halkla işbirliğine girer ve Sovyet karargâhına saldırı düzenler. Yüzlerce Sovyet askerinin arasına tek başına giren John Rambo, albayı ve esirleri kurtararak yeni bir direniş başlatır. Filmin sonlarına doğru yaklaştıkça amacına emin adımlar ile ulaşan Rambo, yerel halkın takdirini kazanır. Kalması ve Doğulular ile savaşa devam etmesi ısrar edilen Rambo, bu isteği gitmek zorundayım diyerek geri çevirir. Çünkü fethetmesi gereken başka topraklar olduğu mesajı alt metinde işlenmektedir.

3.3.2. Rambo 3 Filminin Eleştirel Söylem Analizi

Seçili örneklemelerin ikincisi olan *Rambo 3* filmi, van Dijk'ın makro ve mikro yapıları göz önünde bulundurularak incelenecektir. Filmin makro yapısal analizinin yapılacağı başlıkta konu, film öyküsü ve karakterler üzerinde durulacakken; mikro yapısal analiz ele alındığı başlıkta ise önemli görülen diyaloglar incelenecektir. Film içerisinden alınan görseller ile zenginleştirilecek olan analiz kısmında ağırlıklı olarak Doğu-Batı ayrılığına atıfta bulunan ve önemli görülen diyalog ve söylemler üzerinde durulacaktır.

3.3.2.1. Rambo 3 Filminin Makro Yapısal Analizi

Tablo 3: Karakterler ve üstlendikleri rollerdeki karşılıkları.

Karakterler	Filmdeki Rol ve Nitelikleri
John Rambo	Batı'nın temsilcisi olarak Doğululara yardım etmeye gitmiştir. Batılı bir göz ile Doğu'yu tek başına fethedebilecek yapıda bir rol üstlenmektedir.
Albay Trautman	Rambo'nun eski komutanıdır. Rambo'yu Afganistan'da işgalleri önlemesi için yardıma çağırır ancak kendisi rehin alınana dek Rambo bu teklifi kabul etmez.
Griggs	Rasyonel düşünce yapısına sahip, temiz giyimli Batılı bir diplomat rolündedir. Amerika'nın çıkarları için çalışmaktadır.
Mousa	Batılı kahraman olan Rambo'ya yardım eden, Doğulu karakterdir. Oryantalist söylemdeki istisna olan iyi Doğulu karakteri temsilen filmde yer almaktadır. Kirli kıyafetleri ve bakımsız hali ile klişeleşmiş Doğulu algısının tasvirlerindedir.

Görsel 17: Filmin açılış sekansından sahneler ve Doğu-Batı zıtlığı.



Rambo 3 filmi, başlangıcında Amerikan bayrağının gösterildiği bir açı ile izleyiciyi karşılamaktadır. Alt açıda konumlandırılmış kamera, ABD bayrağına görkemli bir anlam kazandırmayı amaçlayacak şekilde çekimini sürdürmektedir. Tayland'daki Amerikan elçiliğinin gösterimiyle yapılan bu açılış sahnesinde öteki unsuruna dair birçok örtülü söylem bulunmaktadır. Batıyı temsil eden elçiliğin modern binasından çıkış yapan Amerikalı yetkilileri santimetreler sonra ilkel bir sokak beklemektedir. Bu görüntüler Doğu ve Batı ayrılığının oluşturduğu ilkel-modern zıtlığına bir örnek olarak okunabilir.

Yine Amerikalı yetkililer sokağa çıktığında kötü giyimli bakımsız Doğuluların arasında Amerikalı bir şirket olan Coca Cola'nın kırmızı kamyonu simgesel olarak hazır beklemektedir. Aynı sahne içerisinde nesne ve bireysel olarak birçok ayrıştırıcı mesaj bu şekilde verilmeye çalışılmıştır. Böylece Doğu, modern olan ile Batı sayesinde tanıştırılmıştır. Kırmızı kola kamyonu, onlarca ilkel görünümlü Doğulunun arasında modern olarak temsil edilen tek nesnedir.

Giriş sahnesinde aynı zamanda, filme dair bilgilerin de akışının sağlandığı Doğu ve Batı ayrımı kendini yinelemektedir. Batılı yetkililer aradıkları kişi olan Rambo karakterinin fotoğrafını yerlilere göstermektedirler. Bu sahnede oryantalist söylemin kişisel temsil bağlamındaki yaygın kullanımlarından bir diğeri göze çarpmaktadır. Doğuluların esmer tenli oluşları bu söylemin sık kullanılan unsurlarından biridir ve filmde de aynı durum yaşanmaktadır. Doğulu yerel erkekler üstsüz bir biçimde sahneye konu edinilmişlerdir ve hepsi esmeri koyu tenli olarak gösterilmektedirler. Aynı sahne içerisinde Batılılar temiz kıyafetleri ve beyaz tenleriyle bu Doğuluları sorgulamaktadırlar.

Görsel 18: Rambo aranişı ve bu esnada Doğu-Batı ayrımına yönelik görsel söylemler.



Film, Batılı bir karakter olan Rambo ile Doğulu bir dövüşçünün, bahis oynatılan ilkel bir mekândaki dövüşü ile devam etmektedir. Yüzlerce Doğulunun bir arada bulunup öfkeli ve para kazanmak amacıyla anlamsız gürültüler oluşturarak seyrettiği mücadele, yine Doğu toprağında ve yüzlerce Doğulunun arasındaki tek başına olan Batılı Rambo karakterinin galibiyetiyle sonuçlanmıştır. Bu galibiyet, Batı'nın hiçbir zaman kaybetmeyeceği söylemini taşır niteliktedir. Ancak bu galibiyeti Rambo, öldürücü güç kullanarak değil, Batı'nın merhametini yansıtarak ve rakibine işkence çekirtmeden almıştır. Böylece rakibinin takdirini kazanmıştır. Bu sahne Batı'nın yüceliğini ve her koşulda insani yönünü öne çıkarma söylemini göstermektedir. Oluşturulan bu söylem çerçevesinde Doğu, tehlikeli ve öldürücüdür; Batı merhametli ve duyarlıdır mesajı iletilmektedir.

Görsel 19: Batılı karakter Rambo'nun Doğulu ile kavgası ve galip gelişi.



Afganistan'a Amerikalılarca girişin meşru zemine oturtulduğu sahnelerin devamında, Afganistan sınırına yakın olan Pakistan'dan bir kare verilir. Oryantalist söylemde gerçekleştirilen genellemelerden biri olan pazar yerleri bu filmde de kendini tekrar göstermiştir. Pazar ortamında kadın ve erkekler yerel kıyafetler ile resmedilmektedirler. Modern çizgilerden uzak olan Doğulu bireyler, tek tip kıyafete ve dekora indirgenmiştir. Kadınlar peçeli, sadece gözlerinin gözüktüğü uzun

kıyafetler ile gösterilirken; erkekler başlarında sarık, yöresel şalvar ve benzeri kirli eşyalar ile aktarılmaktadır.

Görsel-20: Pakistan'daki pazar yeri ve yerli kadın-erkek tasvirleri.



Pazar yeri olsa dahi silahlı erkekler sıklıkla normal hayatın bir parçası gibi filme konu edinilmişlerdir. Ancak içlerinde sadece Rambo'nun gözüktüğü bu sahne bile Doğu ile Batı ayrımını kolaylaştıran tanımlamaları oluşturmaktadır. Batılı tarzda gömlek, pantolon ve aksesuarlar kullanan bu karakter karşısında yüzlerce Doğulu kirli ve ilkel kıyafetler ile oryantalist söylemin oluşturulmasına yardımcı olmaktadır. Pazar yerinde sırayla silahlı, güvenilmez, esmer tenli ve kirli Doğulular gösterilirken, her birinin ardından John Rambo karakteri tam zıttı anlayış oluşturacak şekilde görüntüye yerleştirilmektedir.

Coğrafi özellikler olarak oluşturulmak istenen söylem ise diyaloglardaki dekor ve detay görüntülerindeki göstergeler ile sağlanmaktadır. Kurak topraklar, uçsuz bucaksız ovalar ve kavurucu sıcak, filmin temasına yardımcı öğeler olarak işlenmektedir. Ele geçirilen Amerikalının sorgulanış sahnesindeki vantilatör ve sürekli dönen pervane ile karakterlerin terli vücutları bu mesajın verilmesinde yardımcı göstergelerdir.

Görsel 21: Ortadoğu ile özdeşleşen kurak topraklar ve kavurucu sıcak betimlemelerine dair görseller.



Ancak bu sahnenin devamında Batılı olan Rambo karakterinin orada bulunması tekrar meşru zemine oturtulacaktır. Rusların helikopterler ile masumların üzerine gerçekleştirdiği ölümcül saldırı sahnesi, Rambo'ya orada bulunmasını haklı gösterecek yeni sebepler verecektir. Helikopter saldırısına karşılık veremeyen Doğululara Rambo çare olacaktır. Tek başına bir helikopteri düşüren Rambo, yüzlerce Doğuluya bedel olduğunu bu sahne ile tekrar göstermiştir.

Görsel 22: Kapanış sahnesinde Batılıların Doğu'da güven kazanıp ülkelerine dönüşü.



Onlarca Doğulu cesedi yerlerdedir fakat Rambo'ya hiçbir şey olmamıştır. Batı'nın güçlü temsilcisi, herhangi bir sürprize olanak tanımamıştır ve bu kargaşadan sağ salim çıkmıştır. Bu sahne dolayısıyla Batılıların güçlü, Doğuluların zayıf yapıda oldukları söylemi bir kez daha kendini göstermiştir.

3.3.2.2. Rambo 3 Filminin Mikro Yapısal Analizi

Batı kendini bu filmde, Rambo karakteri ile ete kemiğe büründürmüştür. Eski bir asker olan John Rambo'dan Afganistan'daki Rus işgalini sona erdirmesi için yardımcı olması istenmektedir. Bu konuşma Batı'nın Doğu'da kendi emellerini gerekçesiyle işgal hareketleri oluşturmasının meşru zemine dayatılması söylemine

örnek olarak okunabilir. Doğu kendi kendini müdafaa edebilecek güce ve akıla sahip olmadığı için başkasının gücüne ve yardımına muhtaçtır. Bu gücü, Batılı olan Amerikalılar sağlamalıdır ve Hollywood sineması bu mesajın verilmesinde aracı olacaktır. Bu sebepten ötürü, ünlü bir karakter olan kurgusal kahramana bu filmde önemli bir görev yüklenilmiştir. Rambo karakteri sayesinde milyonlarca kişiye Amerikan güçlerinin Afganistan'a adalet ve barış için gittiği mesajı verilecektir.

Görsel 23: Ruslar tarafından yaralanmış çocuk fotoğrafı.



Tablo 4: Karakterler ve oryantalist söylemdeki karşılıkları.

Karakterler	Girişimleri	Temsil Ettiği Anlayış
Rambo	Albay Trautman'ı kurtarmak için Sovyet karargâhına tek başına saldırır. Ardından Afganistan'daki Sovyet zulmüne son verir.	Doğuluların kendi çıkarlarını korumak için Batılı bir güce ihtiyaç duymaları söylemini destekleyen kişi olarak filmde dir.
Albay Trautman	Sovyet baskınlarını sonlandırabilmek için Afganistan'dadır. Rambo'nun yardımını ister ancak olumsuz yanıt alır.	Doğu'ya yapılan girişimleri meşru gösteren sebepleri oluşturan Batılı karakterdir. Temiz kıyafetleri ve düşünce şekliyle Batı'nın temsilcisidir.
Mousa	Para karşılığı illegal girişimlerde bulunur. Film anlatısında bu durum, Batılılara yardım ettiği gerekçesiyle olumlanır.	Batılılara yardım eden, bu sebeple istisna olarak görülen sınıftaki iyi Doğululardandır.
Sovyet Komutan	Afganistan'ı yağmalayan Sovyetlerin yetkili bir personelidir. Afganistan'ı ele geçirme arzusu taşıyan bir düşünüşün aracıdır.	Doğu üzerine gerçekleştirilen yayılmacı ve fetih amacı güden anlayışı temsil etmektedir.

Filmin başlarındaki görsel aksiyonların sonrasında, Doğu'daki Batılı girişimlerin sebebini ortaya çıkaracak olan diyaloglar gerçekleşmektedir. Batılı karakterlerin Doğu'da bulunuşlarını meşru zemine oturtmak isteyen kurgusal öykü, karşılıklı konuşma çerçevesinde ilk olarak şu şekilde gerçekleşmiştir:

Griggs: *John, şu resimlere bir göz atmanı istiyorum. Afganistan hakkında ne bildiğinizi bilmiyorum. Çoğu insan Afganistan'ı harita üzerinde bile gösteremiyor. Çoğunluğu çiftçi aileleri üzere iki milyondan fazla insan Rus Ordusu tarafından öldürüldü. Çok sayıda yeni geliştirilmiş silah ve kimyasal silahlar bu insanları yok etmek için kullanılıyor. Oradaki Rus komutanı fotoğraflarda görüldüğü gibi çok merhametsiz birine benziyor. Bu nedenle sorunu doğrudan halletmek istiyoruz.*

Rambo: *Bunun benimle ne ilgisi var?*

Albay Trautman: *Gidiyorum ve senin de benimle gelmeni istiyorum John.*

Hollywood sinemasının bir ürünü olan bu filmde, henüz ilk diyaloglardan biri yaşanmasına rağmen Doğu aciz, kendini savunamayan ve korunmak için cesur bir Batılıya muhtaç şeklinde gösterilmeye başlanmıştır. Muhtemel Doğu “seyahati” ilk sahnelerden görsel ve işitsel olarak izleyiciye meşru bir girişim olarak alıştırılmaya çalışılmaktadır.

Peş peşe sıralanan görüntülerin ardından Rambo karakteri, esir düşen Amerikalı albaya ulaşabilmek için kendisine yardım edecek olan Doğulu karakter ile buluşur. Bu Doğulu karaktere başka bir Amerikalı yetkili referans olmuştur. Mousa adlı Doğulu karakterin Rambo’ya “*Griggs’in daha önce gönderdiği adamlara benzemiyorsun*” tepkisi, alt metinde Amerikalıların sürekli olarak başka ülkelerin iç işlerine karışmak üzere, gizli ajan göndermelerine atıf yapan bir söylem taşımaktadır. Rambo’ya yardım eden Doğulu ile konuşması sırasında başka bir Doğulu onları gizlice dinlemektedir. Oryantalist söylemdeki sinsiz Doğulu karakteri bu sahneden kendini göstermiştir.

Afganistan’daki zulümlere rağmen oraya gitmeyi emekli olduğu gerekçesiyle reddeden Rambo, eski komutanı olan Albay Trautman’ın esir düşmesi sonucu fikrini değiştirir. Oryantalizm düşüncesindeki, bir Batılının hayatı birçok Doğulununkinden önemlidir söylemi, bu şekilde kendini yinelemiştir. Aynı sahnede Doğu-Batı ayrılığına dair birçok tanımlama mevcuttur. Rambo’nun Albay’ı kurtarmak için yerli bir militanla yaptığı görüşmede bu durum kendini göstermektedir.

Mousa: *Bizimle kaç kişi daha geliyor?*

Rambo: *Kurtarma ekibi falan yok. Sadece ben varım.*

Mousa: *Bu delilik! Bir kişi yetmez, daha fazla adam lazım.*

Bu konuşmalar, yine Batılıların yüzlerce kişiye bedel olduğuna yönelik izler taşımaktadır. Aynı zamanda Batılı birinin birçok Doğuludan daha cesur olacağına yönelik filmde dolaylı olarak açıklama getirilmiştir.

Görsel-24: Uçsuz bucaksız coğrafi mekân tasvirleri oryantalist söyleme örnek oluşturacak şekilde filmde sıklıkla yinelenmektedir.



Mousa: *Burası Afganistan. Büyük İskender burayı fethetmek istiyordu. Sonra Cengiz Han, İngilizler ve şimdi de Ruslar burayı fethetmek istiyor. Ama Afgan halkı asla yenilmez.*

Mousa karakteri ise Doğu'nun gizemi ve heybetini bu sözlerle belirtmiştir. Tarih boyunca Doğu'ya gerçekleştirilen akınlardan ve buna bağlı olarak Doğu'nun cazibe merkezi oluşu görüntüdeki uçsuz bucaksız topraklar ile gösterilmeye çalışılmıştır. Coğrafyaya dair betimlemeler ve oryantalist söylemdeki Doğu'nun tek tip özelliğe indirgenişi bu sahne ile tekrarlanmıştır.

Oryantalist söylemde Doğululara yapılan şiddet ve terör yakıştırması bu filmde de kendini göstermektedir. Çocuk veya yetişkin fark etmeksizin herkesin şiddet yanlısı olabileceği filmde yinelenen unsurlardandır. Bu durum Mousa ve Rambo arasındaki diyalogda da görülmektedir.

Mousa: *Bu ovadaki en son köy ve yaklaşık 100 kişi yaşıyor.*

Rambo: *Çok çocuk var.*

Mousa: *Evet ama onlar da iyi savaşçılardır.*

Oryantalizm düşüncesindeki Doğu'nun mistik, rasyonel olmayan, doğüstü öğelere yüklenen anlamların çokluğuna dair olan söylem Rambo 3 filminde de kendini göstermiştir. Aynı sahnede Doğu-Batı ayrılığına yönelik yerli ve yabancı erkek betimlemesi de gözükmemektedir. Buna göre yerli erkekler kalabalık bir yığını oluşturup tek tipe indirgenirken, Batılı karakter John Rambo onlardan farklı olarak görüntüde yer almaktadır.

Masoud: *Bu savaş, bizim için kutsal bir savaş. Bir Mücahit için ölüm yoktur çünkü biz önceden barışımızı Tanrı ile yaptık ve kendimizi ölü olarak görüyoruz. Ülkemiz ve Tanrı yolunda ölüm bizim için onurdur.*

Filmde Doğuluların mantıksız, akıldışı davranışları, geleneksel bir oyun ile yinelenmektedir. At binerek, ölü bir koyunun halkanın içerisine taşındığı oyunda Doğu ve Batı ayırımına ilişkin birçok mesaj verilmektedir. Bizzat Doğulu karakterin ağzından söylenenlere göre bu oyunu savaş ya da barış ortamı fark etmeksizin senelerdir oynadıkları belirtilmektedir. Böylece Doğu'nun rasyonel olmayan mantıksız zihinsel yapılı ve vurdumduymazlığı bu sahne ile pekiştirilmiştir. Batı'nın içerisinde bulunduğu koşullara çevikliği ve üstün zekâsı sayesinde hızlı uyum sağlaması ise yine bu geleneksel oyun sahnesinde gösterilmektedir. Bu oyunu bilmeyen Batılı John Rambo, ilk denemesinde kazanır ve dolaylı olarak sürekli kazanan Batı söylemi tekrar kendini gösterir.

Ani baskın sonrası Rambo, hedefine daha büyük bir hırsla yönelir. Güçlü Batılı, Rusların karargâhına tek başına yönelir. Batılıların kendini yüceltişi ve Batı karşıtı olanlara karşı olan güçleri belirtilmiştir. Rambo'nun gizlice giriş yaptığı Rus karargâhında işkence sesleri yükselmektedir. Batılı Rambo merhameti ve gücüyle zulüm altındaki Doğuluları kurtarmaya çalışacaktır. Doğu topraklarındaki Doğuluların, kurtarılmak için Batılılara el açması söylemi kendini tekrarlamıştır.

John Rambo Batı'nın temsilcisi olarak, Batı'yı Doğu topraklarında temsil etmektedir. Oryantalist söylemde Batı'nın mağlubiyetine yer yoktur ve bu filmde de bu durum pekiştirilecektir. Zorlu çatışmalar sonrası Doğululara yardımcı olup Sovyet işgalini sona erdiren Rambo'ya kalması konusunda ısrar edilir fakat Rambo tarafından "Gitmek zorundayım" cevabı iletilir. Bu yanıt, filmin genel söylemi bağlamında sıradan bir cevap değildir. Çünkü Rambo'nun temsil ettiği Batılı güçlerin başka topraklarda da koruması ve kurtarması gerektiği Doğulular olduğu, alt metinde okunabilecek bir mesaj olarak örtülü söylemde sıklıkla yinelenmiştir. Akabinde devam eden filmin son sahnesinde, Batılı olan Amerikalılar, onlarca Doğulunun hayran bakışları arasında ortadan kaybolurlar. Batı böylece evinden binlerce kilometre uzakta, sadece insanlık için yardıma muhtaç kişilerin imdadına koşmuş gibi sunulmuştur.

3.3.3. Rambo 3 Filminin Değerlendirilmesi

John Rambo karakteri gözü pek, cesur, atletik ve karizmatik bir Amerikalı olarak filme dâhil edilmiştir. Batı'nın gücünü temsil etmektedir. Afganistan topraklarındaki Rus işgaline son vermek amacıyla, ikna edilerek kendini bu bölgede bulmuştur. Filmin hikâyesinde gelişen konular sayesinde, istemese de bu bölgede zorunlu olarak savaşmakta olduğu gösterilmektedir. Oryantalizmdeki Doğuluların kendini koruyamaması üzerine gerçekleştirilen Batılı söylem tarzının bir ifadesi olarak Rambo karakteri Afganistan'da bulunmaktadır. Doğuluların kendilerini savunmakta yetersiz oluşları ve Batılı bir güce ihtiyaç duymaları teması filmde sıklıkla yinelenen unsurlardandır.

Oryantalist söylemdeki birçok kalıp yargı bu filmde kendini göstermektedir. Doğuluların kendi başının çaresine bakamaması, onlara yardıma gelen Batılı imajı, bu çerçevede cinsiyet, din, kimlik ve coğrafya üzerine yapılan ayrıştırıcı öğeler bu filmde de kendisini göstermiştir. Erkek karakterin görünüş olarak tek tip giyinişleri, kirli, mantıksız ve güvenilir olmamaları Doğu ile ilgili cinsiyetçi kalıplardan olup, sıkça bu filmde de gösterilmiştir. Kadınların peçeli, uzun elbiseli ve toplumda sözü geçmeyen yaratıklar olarak gösterilmesi, filmde varlıklarının bile hissedilmemesi işlenen detaylardandır. Oryantalist söylemin Doğu'ya dayattığı bu düşünüş tarzlarının kullanımı, bu filmde de kendini göstermiştir.

Mekânsal betimlemeler de aynı şekilde oryantalist söylemin gerekliliklerini yerine getirmede ayrıntılarıyla işlenmiştir. Pazar yerleri, anlamsız ve karışıklık içerisindeki topluluklar, uçsuz bucaksız çöl ve düzlükler, aynı sahnede Batılı ve Doğuluların bulunmasıyla keskin kalıplara sokulan temalar oluşturulmuştur. Rambo filmi bu öğeleri dönemin siyasi politikalarını meşru gösterecek şekilde sinemada temsil etmiştir. Toplumsal konuların sinemaya uyarlanmasında ve kitlesel olarak toplu bilinç oluşturulmasında Rambo filmi de oryantalist söyleme hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır.

3.4. The Kingdom Filminin Künyesi

Yapım Yılı: 2007

Yönetmen: Peter Berg

Tür: Aksiyon, Dram, Gerilim

Senaryo: Matthew Michael Carnahan

Oyuncular: Jamie Foxx, Chris Cooper, Jennifer Garner, Jason Bateman, Ashraf Barhom

3.4.1. The Kingdom Filminin Konusu

The Kingdom filmi 1932 yılına yapılan bir flashback (geri dönüş) açılışıyla başlamaktadır. Suudi Arabistan krallığının kuruluşu hakkında belgesel niteliğindeki görüntülere yer verilen bu açılış sahnesi, Amerika Birleşik Devletleri ve Suudiler arasındaki iş ortaklığının başlangıcından bahsetmektedir. Ortaklığı konu edinen ve filme konu olacak olan merkez üssünün açılışından bahsedilen jenerik (tanıtım yazısı) görüntülerine yer verilmiştir. Bu kısa süreli jenerik, 1933 yılında bulunan petrolün daha sonrasında ülkeler arası yaşanacak olacak çatışmaların sebebi olacağını vurgular niteliktedir.

1938 yılında başlayan ABD-Arap ortaklığı sonrası oluşturulan Batılı tarzdaki yerleşim yeri filmde sonraki sahnelerde gelişecek olayların merkez üssü haline gelir. Batı ve Doğu'nun dolaylı olarak ve çıkarlara dayalı zoraki birleşmesi 11 Eylül saldırıları sonrasında çıkmaza sürüklenmiştir. El Kaide mensubu teröristlerin bu yerleşkeye gerçekleştirdikleri saldırı sonrası ABD'den olayı aydınlatması amacıyla yetkili bir ekip gelir.

Kısa sürede olayı aydınlatması gereken Batılılara süreç boyunca birkaç Doğulu yardım edecektir. Yüzden fazla ölü ve iki yüzden fazla taralı olduğu belirtilen olayda üst düzey Amerikalı yetkililer de hayatını kaybetmiştir. İki tarafın yani Doğulu ve Batılıların yaşamları, kültürleri ve kimlikleri hakkında karşılaştırmalı olarak örtük ve açık mesajların verileceği bir araştırma evresi filmin konusuna işlenerek verilmektedir.

Filmin ilerleyişi kurgusal olarak devam ederken kötü ve hilekâr olarak gösterilen doğular, Amerikalı yetkililerin olayı aydınlatmasına engel olmaya

çalışacaktır. Olay yerindeki delilleri karartmaya çalışan terör yanlısı Doğulular, filmin genelinde bu anlayışa sahip şekilde gösterileceklerdir. Ülkesindeki terör olayının aydınlatılmasını isteyen Arap prensin verdiği izin ile süreci hızlandıran Amerikalı yetkililer filmin sonuna doğru çatışmanın doruk noktaya ulaşacağı aşamaya geleceklerdir.

Araç konvoyu halinde ilerleyen Batılılara yolda bombalı saldırı düzenlenmiştir. Bu saldırıda can kaybı yaşamayan Batılılardan biri olay yerinde rehine olarak ele geçirilir. Kamera karşısında infaz edilmek üzere oradan kaçırılır ve filmin son anlarına değin Doğulu ve Batılılar arasında kovalamaca sahnesi yaşanır. Arkadaşlarını kurtarmak isteyen Amerikalılar bu sırada birçok terörist ile sıcak çatışma yaşar. Bu sırada mekân dini motiflerle doludur ve İslamiyet'in terörizmle eşdeğer olduğu mesajı açıkça filmin başından beri verilmektedir.

Filmin sonuna gelindiğinde Amerikalılar kaçırılan arkadaşlarını kurtarır ve saldırılardan sorumlu olan *Ebu Hamza* adlı karakteri ölü olarak ele geçirir. Doğu-Batı ayrılığının ve oryantalizm düşüncesinin içerisinde barındırdığı birçok unsuru yansıtan film, bu zıtlığın daha uzun yıllar süreceğini belirten sözel vurgu ile sonlanır. Doğulu ve Batılıları paralel kurgu ile gösteren iki ayrı sahnenin ortak mesajı "*Hepinizi öldüreceğiz*" olarak dile getirilmektedir.

3.4.2. The Kingdom Filminin Eleştirel Söylem Analizi

Bu başlık altında ise örneklem olarak seçilen filmlerin sonuncusu olan *The Kingdom* filminin eleştirel söylem analizi yapılacaktır. Teun van Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemine göre ele alınacak filmde makro ve mikro yapılar incelenecektir. Filmin makro yapısal analizinin yapılacağı başlıkta konu, film öyküsü ve karakterler üzerinde durulacakken; mikro yapısal analizin ele alındığı başlıkta ise önemli görülen diyaloglar üzerinde durulacaktır. Diğer örneklerde de olduğu gibi film içerisinden alınan görseller ile zenginleştirilecek olan analiz kısmında ağırlıklı olarak Doğu-Batı ayrılığına atıfta bulunan ve önemli görülen diyalog ve söylemler üzerinde durulacaktır.

3.4.2.1. The Kingdom Filminin Makro Yapısal Analizi

Tablo 5: The Kingdom filmindeki karakterler ve üstlendikleri rollerdeki karşılıkları.

Karakterler	Filmdeki rol ve nitelikleri
Ronald Fleury	Vatansever bir askerdir. Suudi Arabistan'da düzenlenen saldırının faillerini ortaya çıkarmak için çalışır.
Grant Sykes	Faili meçhul saldırıyı gerçekleştirenleri bulmak için ekipte yer alan bomba uzmanıdır.
Janet Mayes	Amerikalı ekibin tek kadın üyesi rolündedir. Cesur bir doktor olarak Arabistan'a faili meçhul olayı aydınlatmaya gidecektir.
Adam Leavitt	Arabistan'a giden ekibin bir diğer üyesidir.
Faris	Amerikalılara eşlik eden Arap komutandır. Filmde çoğu Doğulunun aksiyeye Batılılara yardım eden, onları koruyan yapıda biri olarak gösterilmektedir.

Giriş jeneriğindeki belge nitelikli bilgilerin gösterilişi sona erdiğinde filmin kurgusal yapısı işlemeye başlamaktadır. Batılılara tahsis edilen bölgede beysbol oynayan ve modern giyime sahip Amerikalılar görülmektedir. Aynı sırada, dışarıda terörist olarak betimlenen Doğulular ve yanlarında aynı giyim tarzında bir çocuk resim yaparken, suikast hazırlığı yapıldığını niteleyen sahneler betimlenmektedir. Çocuk dahi olsa, potansiyel terörist tehlikesi sayılabilecek olması söylemi yaratılan karakter, geleneksel çizgilerle aktarılmaktadır. Eş zamanlı olarak Batılı bir okulda başka bir çocuk, modern giyimli aile bireyleri ile birlikte gösterilerek Doğu-Batı ayrılığının, toplumların yapı taşı olan aile bireyleri kapsamında örneklendirilmesi yapılmaktadır.

Görsel-25: Doğu topraklarında beysbol oynayan Batılılar.



11 Eylül saldırıları sonrasında oluşan terörist algısı kendini bu filmde de gösterecektir. Esmer tenli ve sakallı, mantıklı düşünemeyen, Arapça konuşan ve son sözlerinde İslamiyet'e çağrışım yapan terörist canlı bomba betimlemesi kendini yinelemiştir. Patlama sonrası ölen ve yaralanan kişilerin gösterilmesi, devamında Amerika'dan FBI'ın çağırılışı ve ardından bir çocuk şapkasının gösterilişi ile filmde devam sahnelerinde olası Batı işgallerinin meşru zemini atılmaktadır. Birçok oryantalist eser Batı yayılcılığını haklı gösterebilme temasına sığınır ve bu durum filmde baştan beri sıklıkla işlenen unsurlardan biridir.

Doğu tasvirlerinde masum, terörist, sivil, yaşlı veya genç karakterlerin giyimleri benzerlik göstermektedir. Detaylara indirgenmeyecek şekilde tekdüzeliklerin mevcut olduğu bireyler bu şekilde ötekileştirilmekte ve aktarılmaktadır. Normal yaşantıda kandura⁴ giyen, kefiye⁵ takan erkek karakterler yaygındır. Filmde bu görseller Doğulu ve Batılı karakterlerin peş peşe gösterilmesi sonucu iletilmektedir. Böylece düzensiz ve kirli olarak gösterilen Doğulu giyimi karşısında modern ve temiz giyimlerle Batılı karakter gösterilecektir. Batılı ve Doğulu kimliği oluşturulurken cinsiyet temsilleri bu şekilde işlenmeye devam etmektedir.

⁴ Ortadoğu'da erkekler giydiği yöresel bir kıyafet.

⁵ Ortadoğu'da erkeklerin taktığı başörtüsü.

Görsel 26: Batılılara ders vermek için ölüm emri veren biri ve bu uğurda intihar bombacısı olan asker görünümlü Doğulu görselleri.



Cihat anlayışı Ortadoğu üzerine yapılan filmlerde kullanımı yaygın olan bir diğer özellik olarak görülmektedir. Yetkili bir teröristin genç ve çocuklara ülkelerini korumak ve düşmanlardan kurtulmak için savaşmayı ve gerekirse canlı bomba olmayı aştığı sahneler yaygın betimlemelerdendir. Bu sahneler sürekli benzer şekillerde görülürken bu film de bu durumdan faydalanarak algı oluşturma yoluna giden sahnelere yer vermektedir.

The Kingdom filminde coğrafya temsili oryantalist söylemle doğru orantılı olarak işlenmektedir. Çöl benzeri yerler ve anayollar dahi sarımsı renk tonlarıyla betimlenmekte, buralarda araçlarla birlikte develerin de geçişi gösterilmektedir. Bu durum Doğu'nun medeniyetten uzak bir havada ve ortamda yaşadığı söylemiyle ilişki içerisindedir. Doğuyla alakalı ve Ortadoğu'nun betimlenişinde develer önemli ve zorunlu unsurlarmışçasına gösterilmektedir. Çöl yahut şehir merkezi fark etmeksizin bu kullanım yaygındır.

Görsel 27: Doğulu ve Batılı erkekler üzerinden oluşturulan görsel farklılıklar.

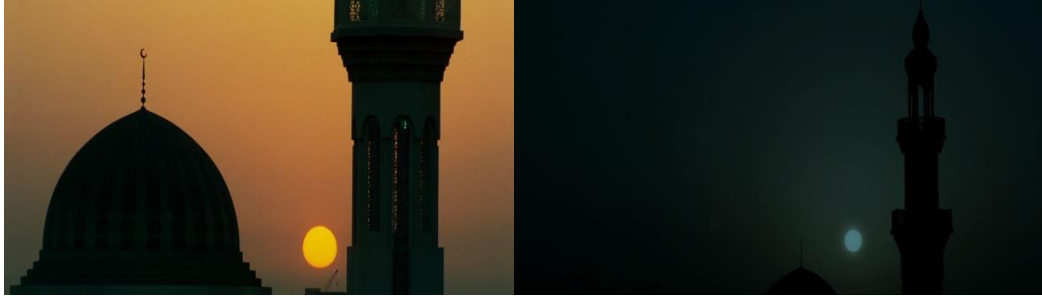


Tekrar cinsiyet ve kimlik açısından çözümlemelere dönecek olursak Doğu ile Batı arasındaki fark söylemsel değil göstergesel açıdan daha net olarak

işlenmektedir. Doğuluların ele alındığı sahnelerde esmer ve kirli tenler, yöresel bakımsız kıyafetler ile ele alınırken; batılılar temiz ve düzenli takım elbiseler ile gösterilmektedir. Oluşturulmak istenen algılar sözel olarak değil, filme konu olan öğelerin aktarılış şekilleriyle daha sık bir şekilde gerçekleşmektedir. Doğuluların bulunduğu sahneler filmde tabiat temalı pastel renkler ve kahverengi toprak tonlarda işlenirken; batılılar tıraşlı ya da makyajlı yüzler ve açık renkler ile betimlenmektedir. Bu tonların kullanımı şehirli ve köylü ikileminden doğan olumlu ve olumsuz nitelermelere kadar uzanmaktadır.

Mekânsal özelliklerden ise cami kullanımı Doğu’da yaygın olarak görülen bir öğedir. İslamiyet’i simgeleyen camiler ve Arapça ezan ile dua seslerinin terör ve teröristlerle eşleştirildiği sahneler sıklıkla yinelenmektedir. Böylece Doğu’nun terörizmle ilişkisi filmin neredeyse her sahnesinde canlı tutulmaktadır. Harabeye dönmüş evler ve bu harabelerin çatışma ve bombalar sonucu gerçekleştiği ya da doğululardan kaynaklı olduğu gösterilmektedir. Böylece Batı’nın “masumiyeti” sıklıkla pekiştirilen unsurlardan olmuştur.

Görsel 28: Farklı zaman dilimlerinde ve genellikle güneşin batışı ile betimlenen cami görselleri.



Cinsiyete yönelik temsiller filmde bir dayatma unsuru gibi gösterilmekte ve Doğu topraklarında Batılının ve yetkili olan Doğulunun bir arada gösterildiği sahnelerde ise Doğu’nun despot yüzü görülmektedir. Filmin başında, patlamanın gerçekleştiği yere televizyon kanallarına açıklama yapmak için gelmiş bir prensin olduğu sahnede Doğu-Batı kültürel ayrılığından kaynaklı bir cinsiyetçi yaklaşım örneği tekrar ele alınmaktadır. Bu sahnede üst düzey Doğulu birinin olduğu mekânda bir kadının zorla bastırılması ve sindirilmesini niteleyen, Batılı olmasına rağmen çarşaf giydirilen Batılı asker görülmektedir. Aynı sahne Doğu ve Doğuluların baskıcı

ve hoşgörüsüz oluşlarını niteleyen bir söylemi beraberinde getirmektedir. Bu sahneyle birlikte Doğu'nun "müsamahasız" yönü betimlenmiş ve ötekileştirilmiştir.

Doğu'nun tekinsiz ve tehlikeli bir yer olduğu algısı oryantalist söylem ile doğru orantılı olarak genellikle filmin her sahnesinde yinelenmektedir. Prensi Batılılarla tanıştırmak için orada bulunan başka bir yetkili, Amerika'dan gelen ekibi sürekli tehlike içinde oldukları ve geri dönmeleri gerektiği konusunda uyararak, Doğu'nun terörizm ile olan ilişkisi algısının canlı tutulmasını sağlamaktadır.

Filmde oryantalist söylemi oluşturan etmenlerden bir diğeri olan din temsili ise sıklıkla ele alınan unsurlardandır. Doğulu askerlerin çimenlerin üzerinde ayakkabı ve kirli kıyafetler ile namaz kılmasının gösterilmesi, camilerin etrafında askeri helikopterlerin uçuşu gibi unsurlar İslamiyet'i şiddet yanlısı gösteren öğelerle ilişkilendirmektedir.

Görsel 29: Silahlı bir sahnede gelişigüzel olmayan bir yerleştirme ile Muhammed yazısının aynı anda gösterilmesi.



Hollywood sinemasında Ortadoğu yaşantısıyla alakalı ele alınan yaygın kullanımlardan olan pazar yeri, bu filmde de sıkça gösterilen mekân tasvirlerindedir. Çağ dışı ve düzensizliğin temsili olarak sıklıkla gösterilen ve algı oluşturulmaya çalışılan pazar yerleri, şehir merkezinde sıradan bir şekilde kullanılan öğelerden biri olarak filme eklenmiştir. İlkel olarak sunulan pazar yerine Batılılar lüks araçları ile medeniyeti getirmişçesine iştirak ederler ve Doğu-Batı zıtlığı bu sefer kendini mekânsal tasvirlerden olan pazar yerinde gösterir. Olay yeri incelemesi yapmak için gelen Batılılar ve onlara yardım eden az sayıdaki doğulu karakterlerin bulunduğu sahnede iki Doğulu asker tartışır ve Batılı olan araya girerek üstünlüğü ele geçirdiği hamleyi yapar. Bu hamle oryantalizmin savlarından olan Doğuluların kendilerini korumak için Batılı bir yardıma ihtiyaç duyması anlayışıyla orantılı

olarak okunabilir. Böylece iki Doğulunun tartışmasında bile batılı bir gücün kudreti, istemeden de olsa orada bulunmalı mesajı verilmektedir.

Sonraki sahnede cinsiyet temsiline ilişkin örnekler yinelenmektedir. Tek başına bir Doğulu erkek yanında dört çarşafly kadın ile sokakta dolaşmaktadır. Muhtemelen eşleri olduğu düşünülen bu kadınlar sadece gözleri açıkta bırakan siyah geleneksel çarşaflardan giymişlerdir. Bu kadınların her biri aynı özelliklere sahipmiş gibi kameraya alınmakta ve izleyicilere aktarılmaktadır. Böylece kadın bedenini sıradanlaştıran, çeşitli özelliklerden azat eden bir genellemeye varılabilir. Bireysel olarak ele alınabilecek özelliklerden uzak olarak işlenen kadın teması genelleştirilmiştir ve Doğulu kadın sadece bir erkeğin metası olmaya indirgenmiştir.

Görsel 30: Tek tipe indirgenmiş Doğulu kadınlar ve sahipleri gibi gösterilen yerli erkek.



“Terörizm Doğu topraklarının değişmez kötülüklerinden biridir.” Bu çıkarım cinsiyet ve yaş gözetmeksizin incelenen bu filmde sıklıkla görülen unsurlardandır. Doğululara dayatılan bir özellik olarak Hollywood sinemasında sıklıkla kullanılan bir özellik olarak görülür. Filmin ilk sahnelerinde gösterilen Doğulu çocuğun bile teröristle ilişkilendirildiği sahne filmin ortalarında daha belirgin olarak kendini göstermektedir. Ev yapımı bombaların yapıldığı bir eve yapılan baskın sırasında ölü olarak ele geçirilen çocuklar terörist gibi işlenmektedir. Terörist olmaları sebebiyle duygusal algıya izin verilmemekte ve ölümleri hak edilmiş bir son gibi gösterilmektedir.

Doğuluların disiplinden ve mantıksal düşünüşten uzak oluşları filmin sonlarına doğru ortaya çıkan Doğulu ve Batılı çatışmasında kendini tekrar göstermektedir. Kalabalık olarak terörist Doğulular sadece üç kişi olan Batılılara

karşı pasif durumdadır. Dağınık, kalabalık, kirli kıyafetleri ve saçma hareketleri olan Doğulular azınlıktaki Batılılara direnmekte güçlük çeken bir vaziyette gösterilmektedir. Orta alanda ve sokaktaki Batılı askerler, dağınık olan ve gizlenen doğuluları kolayca yenilgiye uğratabilme kabiliyetlerine sahiptirler. Bu sahne aynı zamanda cinsiyet temsili ile ilgili birçok mesaj barındırmaktadır. Olay yerinde çarşafı kadınlar kaçıırken, batılı olan kadın asker cesurca savaşmaya ve mücadele etmeye devam etmektedir. Bu sahne birden çok temsile örnek olarak verilebilir. Hem doğulu ve batılı kadınların temsili açısından, hem de Batı'yı temsil eden Hıristiyan bir kadının Doğu'yu temsil eden Müslüman kadınlara karşı üstünlüğü alt metniyle dinin temsili söylemsel olarak gerçekleşmektedir. Batı'nın temsili bir kadın karakter tarafından gerçekleşirken Doğu ve Batı zıtlığında cinsiyetin ulusal kimlikteki yansımaları bu şekilde ele alınmaktadır.

Doğulu ve Batılı arasındaki cinsiyet farklılığı ile aynı cinsiyetteki karakterlerin arasındaki coğrafya farkından kaynaklanan üstünlüğün belirtilmesi, filmin devam sahnelerinde de geçerliliğini korumaktadır. Ele geçirilen ve kamera karşısında infaz edilmesi beklenen erkek Batılı karakter, bir diğer Batılı kadın asker olan arkadaşı tarafından kurtarılır. Bu sırada kadın karakter erkek olan bir Doğulu ile fiziksel olarak mücadele eder ve üstün gelir. Bu sahne ile “Batılı kadın dahi Doğulu erkekten üstündür” mesajı verilmeye çalışılmıştır. Görsel imajların ardı ardına sıralandığı bu sahnede dini ve terör unsurları tekrar bir arada kullanılmaya devam eder. Yardıma gelen diğer Batılıların olduğu çerçevede, duvarda asılı olan Arapça “Muhammet” yazısı dikkat çekmektedir. Olaylar yatıştığında masum olan bir ailenin evine giren batılıların ağlayan çocuklara şeker uzatması ve yardım için orada bulduklarını belirten tema, müziğin dinginleşmesi ile sağlanmıştır. Bu şekilde terörist olan doğululardan kurtulan doğulu aile, Batı'nın getirdiği adalet ve barışın gölgesi altında temsil edilmektedir.

Batılılara yardım eden ve istisna olarak “iyi” gösterilen Doğulu karakter, çatışma esnasında bir çocuk terörist tarafından öldürülür. Batılılara yardım etmek için yan rolde olan bu karakterin görevi sonlanmıştır. Batı tekrar iyi yüzünü çıkarları için göstermiştir ve Batılı aktarmalarda seyrek olan bu “iyi Doğulu” örneği, varlığını Batı'nın hükümranlığının sürmesi için armağan etmiştir.

3.4.2.2. The Kingdom Filminin Mikro Yapısal Analizi

Tablo-6: The Kingdom filmindeki karakterler ve oryantalist söylemdeki karşılıkları.

Karakterler	Amacı	Girişimleri	Temsil Ettiği Anlayış
Fleury	Suudi Arabistan'da gerçekleştirilen saldırının faillerini bulmak.	Arabistan'daki tehlikeli bölgelere korkusuzca gidip operasyonlar gerçekleştirmek.	Gözü pek Batılı bir Amerikalının çoğunluk içerisinde bile güçlü olacağı söylemini yansıtmak.
Janet Mayes	Saldırının faillerini bulmak ve tıbbi yardım amaçlı Suudi Arabistan'a gitmiştir.	Arabistan'da cesetler üzerinde otopsi yapmak ve ekibine yardım etmek.	Film anlatısı içerisinde ön planda olan tek Batılı kadındır. Oryantalist söylemin yaygın öğretilerinden olan Doğulu kadının arka planda kalışının tam tersi olarak sürekli aksiyonların içerisinde bir isim olarak rol almaktadır.
Faris	Amerikalıların ülkede kaldığı süre boyunca onların güvenliğini sağlamak.	Filmin başlarında Amerikalılara zorluk çıkarsa da daha sonra onlara yardım etmiş, hatta onlar için hayatını kaybetmiştir.	Filmde Amerikalılara iyi davranan, yardımcı olan tek Doğulu karakterdir. Bu bakımdan oryantalist söylemde bir "Doğulunun iyi olması için Batılılara yardım eden niteliklere sahip olması gerek" söyleminin temsilcisidir.

Film, animasyon ve belge niteliğindeki röportaj görüntülerinden oluşan kısa bir jenerik ile başlamaktadır. Bu jenerik içerisinde daha en baştan olmak üzere oryantalist söylem kendini göstermektedir. "*Ateşli, Batı düşmanı vahabiler*" cümlesi ile dış ses konuşturulmaktadır ve aynı esnada Vahabileri niteleyen, namaz kılan Müslümanlar gösterilmektedir. Devamında Doğu ve Batı işbirliği ile kurulan

ARAMCO (Arabian American Oil Company) şirketinin yönetimi hakkında bilgi verilir. Bu sırada Batı üstünlüğü belirtilmek için oryantalist söylem tekrar hazırda bekler ve bu şirketin iştirakten doğan ortaklık yapısında disiplinini sağlamak amacıyla Suudi bölgesinde kurulan Batı tarzı sitelerin inşa edildiği, dış ses tarafından vurgulanır. Batının üstünlüğü, barınılan yerlerde bile kabullendirilmeye çalışılırken, bu durum görüntülerdeki modern yapıları binalar ile pekiştirilir. Binalara imgesel anlamlar da yüklenmektedir. Bunu “*duvarların dışındaki katı İslami kurallar içeride uygulanmaz*” sözleriyle dış ses belirtmektedir.

Bu şirketin kuruluşu Doğu ile Batı'nın bir araya gelişi olarak nitelendirilirken, “İbn Suud'un” Amerika'yı, koruma görevi üstlenmesi için istedikleri belirtilmektedir. Doğu'nun Batı'ya ihtiyaç duyduğu, onun korumasına muhtaç olduğu hakkındaki yaygın oryantalist öğretisi, böylece henüz film başlayalı iki dakika dahi olmadan tekrar yinelenerek kendini göstermektedir.

Jenerik kısmının devamında Doğularla ilgili kimlik temsili yapılarak öteki unsuru şekillendirilmeye devam edilmektedir. Seçkin ve zengin olan Suudiler hakkında yapılan betimlemeler olumsuz ölçekte ele alınarak aktarılmaktadır. Bu kişiler için müsrif ve varlıklarını har vurup harman savurduğu genellemesi yapılarak algı oluşturulmaktadır. Zengin olan Doğular hakkındaki bu algı filmin geneline hâkim bir aktarış şekli olarak göze çaracaktır.

Filmin giriş bölümünde verilen bir diğer mesaj ise Batılıların Doğu'ya karşı olduğunun bir ittifak gibi gösterilmesiyle alakalıdır. Bu mesajda Amerikan bayrağındaki bir yıldızın İsrail bayrağındaki Davut yıldızı ile örtüşmesi gösterilmektedir. Bu görseli nitelendirmek için 1970'lerdeki Arap-İsrail savaşında ABD'nin İsrail'i desteklediği savı kullanılmakta ve Batılı olan ABD'nin, Batılı bir destekle büyüyen İsrail ülkesine yardımı nitelendirilmektedir. Fakat ABD'nin bu yardımı sebebiyle onlara karşı duran Vahabilerin petrolü ABD ile paylaşmak istememesi “*petrolü kontrol edenler Batı'yı esir tutuyor*” dış sesiyle açıklanmakta ve Amerikalıların kendilerini savunması için meşru ortam yaratma fikri, filmin başında izleyiciye dayatılmaktadır.

Benzin fiyatlarının dört katına çıkışından bahsedilerek Batılıların Ortadoğu'ya olası müdahalesinin zemini oluşturulmaktadır. Bu esnada, animasyon ve grafik içerikli giriş bölümündeki kısa jenerik devam etmektedir. Görüntülerde Batı'nın Doğu üzerindeki işgalinin meşrulaştırılması kapsamında görseller oynatılmaktadır ve bunlardan en önemlisi Usame bin Ladin karakteri etrafında şekillenmektedir. Usame bin Ladin görselinde, Ladin tehditkâr jest ve mimiklerle görünmekte, uzun sakalı ve örtüsüyle betimlenmektedir. Ardından gösterilen Ortadoğu ve ABD haritaları görüntüleri üzerinde animasyon olarak patlamalara yer verilmekte, böylece Müslüman olan Ladin üzerinden terörist unsurlar işlenerek filmin alt metni oluşturulmaktadır.

Aile karşıtlığının devamında terörist girişimi aktarılmaktadır. Amerikan yerleşkesi Suudi ve Amerikan askerlerinin birlikte koruduğu bir alandır. Bu durum oryantalist söylemdeki “kötü olmayan Doğulular”ın, Batılı karakterlere yardım ettiğinden ötürü istisna olarak iyi sayılması durumuna örnek olarak verilebilir. Bu örnek Doğuluların kendi içerlerinde ayrışmasına sebep olmaktadır. Amerikan yerleşkesini koruyan Doğulu karaktere, saldırıyı düzenleyen ve kendisine silah doğrultulan Doğulu karakter tarafından söylenen “*kendinden utanmalısın*” deyişi bu ayrışmanın saniyelik bir sekansa indirgenmiş halidir. Devamında Ortadoğu temalı yapımlarda Doğulu karakterlere dayatılan terörist algısının tipik örneği gösterilecek ve Arapça sözler eşliğinde Doğulu bir figüran canlı bomba olarak kendini patlatacaktır.

Kimlik ve cinsiyet bağlamında yapılan temsillerden birine örnek olarak saldırı sonrasında Suudiler tarafından sorgulanan başka bir Suudi askerinin sahnesi örnek olarak ele alınabilir. Ağır şiddet altında sorgulanan askerinin masum olduğu ortaya çıkınca, araç kullanırken yaralandığı mazeretini uydurması gerektiği ona bildirilmektedir. Böylece Doğulu karakter tekrar şiddet yanlısı, sahtekâr, riyakâr ve mantıksız hareket eden biri olarak ötekileştirilmektedir.

Bu sırada ABD, olay yerine yetkili kişileri gönderebilmek için meşru zemin oluşturmaya çalışmaktadır. Sürekli diyalogların yaşandığı sahnede teröristlerin bir Amerikalı öldürebilmek için kendilerinden 10 kişiyi kaybetmeyi göze aldıkları

aktarılır. Bu diyalog, Batı ve Batılı karakterin Doğu ve Doğulu karakterden katbekat önemli olduğu algısının yaratılmasında önemli bir söylem içermektedir.

“*Düşmanınızı korumak için ölmeyi mi seçiyorsunuz?*” sorusunun muhatabı yine Doğulu askerdir. Başka bir asker olan arkadaşı tarafından sorulan bu soru Batılılar için istisna olarak iyi gösterilen Doğulular örneklerinden biridir. Çalışma içerisinde bahsedilen, istisna olarak iyi gösterilen bazı Doğulu örneklerinden birini betimleyen bu sahnede Batılılara yardım eden Doğulu asker vardır ve bu sebeple iyi olarak gösterilmektedir. Çünkü genel olarak, Doğulular kötü ve zararlı karakterler olarak gösterilirken, sayıları az da olsa iyileri de bulunmaktadır ve bunun sebebi Batılı karakterlere yardım etmelerinden dolayıdır.

Ancak bu filmde yaygın kullanımda olduğu gibi iyi olarak gösterilen Doğulu sayısı azdır ve olay yerinde delilleri karartmaya çalışan Doğulu askerler sayıca fazladır. Böylece yozlaşmış ve kötü olan Doğulu betimlemeleri alt metinde sıklıkla işlenmektedir. Filmin süre olarak yarısına gelindiğinde bu kötü karakterlerin aktarılış dozu artmaktadır ve olayı Batı işgalinin meşru zeminine sürekli yeni mazeretler eklenmektedir. Örtülü söylem böylece oluşturulacak ve Doğu topraklarında Batılı işgalinin zemini hazırlanacaktır.

Her ne kadar olayın geçtiği yer Doğu toprakları olsa ve kontrol Doğulu yetkililerde gözükse dahi görsel ve sözel olarak tam zıttı izlenimler oluşturulmaktadır. Mantıksız ve akıldışı sözel hareketler Batılıların onayından geçmemekte; kararlar dolaylı da olsa Batılıların aldığı şekilde uygulanmaktadır. Görsel olarak filmin yaygın kompozisyonlarından bir diğeri de, görüntülerde Batılıların ön planda gösterilmesidir. Sadece dört kişiden oluşan Amerikalı ekip, onlarca Doğulunun görsel olarak önünde ve ortasında, dikkat çekici bir noktada betimlenmektedir. Bu sırada gün batımının, güneşin alçalışının cami minaresinin arkasından gösterilişi yine İslamiyet ile alakalı olumsuz bir göndermenin yapılması olarak ele alınabilir. Karanlığın çöküşünün cami ile betimlenmesi bu sonucu çıkarmada etkili bir görsel mesaj olarak okunabilir.

Leavitt: *Orası nasıl?*

Sykes: *Biraz Mars gibi.*

Leavitt: *Mars mi? Uygun giysiler almamışım.*

Mayes: *Orada olduğumuz sürece bana kötü gözle bakacaklar.*

Üstteki diyaloglar ile Doğu üzerine gerçekleştirilen yapımlardaki ötekileştirmenin cinsel ve dinsel betimlemesi görülebilmektedir. Leavitt karakteri gidecekleri Doğu toprağını merak ederken Sykes karakteri dünya dışı bir yermiş gibi açıklama yaparken, ekibin tek kadın karakteri olan Mayes ise Suudi kadınlara benzemediği için ötekileştirileceğini düşünmektedir. Bu durum filmin ilerleyen sahnelerinde gerçekleştirilecek olan şu diyaloglar ile doğrulanacaktır:

Faris: *Bu gece sarayda yemek yiyeceğiz. Bayan Mayes gelemez. Sadece erkekler.*

Fleury: *Sadece erkekler mi?*

Faris: *Gelenekler böyle.*

Dini öğretiler filmde bir kez daha Doğu ve Batı ayrılığının pekiştirilmesi açısından gösterilmiştir. Batılı olan doktor kadın, Müslüman olan Doğulu bir erkek cesedine otopsi yapmak istediğinde yetkililer dinen yasak olduğu gerekçesiyle buna izin vermezler. Kadın doktor böylece Müslüman olmayan bir cesede yönelir. Bu durum Doğu ve Batı ayrılığındaki dinsel ve cinsel öğelere göre yapılan ayrımın filmdeki tipik bir örneğini oluşturmaktadır.

Suudi Asker: *Müslümanlara dokunamazsın. Ne yapılacağını söyle, ben yaparım.*

Janet Mayes: *Buraya gel, şunu al.*

Filmin son sahnesinde Doğu ve Batı ayrılığının ezeli ve ebedi oluşunu betimleyen diyaloglar dikkat çekicidir. Paralel kurgu ile gösterilen bu diyaloglar Batı'da ve Doğu'da aynı anda yapılan konuşmaların kopyası niteliğindedir. İki ülkede de aynı düşüncenin hâkim olduğu aynı cümle ile ifade edilmektedir. “*Hepsini öldüreceğiz*”. Doğulu çocuk annesine bu sözleri kurarken, aynı esnada da batılı karakter arkadaşlarına bu cümleyi söyler. Bu cümle Doğu ve Batı arasındaki bitmek tükenmek bilmeyen mücadelenin uzun yıllar daha süreceğinin habercisidir. Ancak aradaki en büyük fark, mücadeleye devam edilmesinin sebeplerinin Batı'dan kaynaklı oluşunda saklı olmasıdır. Batı'nın öldürme arzusunun altında yatan gerçek,

ekonomik çıkarları iken; Doğulular da bu durum kendini savunmadan kaynaklı olarak görülmektedir.

3.4.3. The Kingdom Filminin Değerlendirilmesi

The Kingdom filmi, 11 Eylül saldırıları sonrasında çekilmiş, Ortadoğu konulu filmler arasındadır. Saldırıları sonrasında ABD'nin nefsi müdafaa olarak gerçekleştirdiğini savunduğu girişimlerin bir etüt çalışması niteliğinde düşünülen film, Doğu-Batı ayrılığının, üstünlük oluşturma ve algı yaratma çabalarının önemli bir örneği olarak ele alınabilir.

Film dinsel, cinsel, coğrafi ve kimlik olarak birden çok ögenin ele alındığı ve detaylı incelemesinin yapıldığı unsurlardan oluşmaktadır. Bu öğeler Batılı görüş tarafından tasarlanarak filme yerleştirilmiştir. Objektif ya da nesnel görüşten uzak olan bu öğelerin temsilleri Amerikan sinemasının yetkilileri tarafından film gramerine yanlı ve tek taraflı olarak geçirilmiştir.

Filmde Doğuluların da kullanılışı objektifliği yaratmaktan çok, Batı'nın haklılığını ve işgallerin meşru zemine oturtulması ile ilişkili olduğu görülmektedir. Yaygın oryantalist söylemin örneklerinden hareketle Batılılar “iyi”, “güzel”, “yakışıklı”, “bakımlı”, “akılcı düşünen”, “temiz giyimli” kişiler olarak işlenmiştir. Batıların bu şekilde kullanılışı aynı zamanda onların zıt anlam taşıyan doğuluları karşıt tanımlamalarda ele almayı gerektiren ötekileştirme zeminini oluşturmaktadır. Böylece Doğulular “kötü”, “çirkin”, “terörist”, “bakımsız”, “kirli” ve “mantıksız kişiler” olarak filmde gösterilir. Doğulu ve Batılı karakterlerde cinsiyete yüklenen roller de, Doğulu ve Batılı olarak ayrıştırılmaktadır. Doğulu erkek ve kadınlar zayıf ve kötü özelliklerin vücut bulmuş hali olarak gösterilirken, batılılar tam tersine bu özelliklerin zıttı olarak iyi ve olumlu özellikler ile işlenmektedir.

Coğrafya temsili de yaygın oryantalist söylemler ile ortak benzerlikler taşıyan unsurlara sahiptir. Uçsuz bucaksız çöller, şehir merkezi olsun olmasın her yerde hazır bekleyen pazar yerleri, otoyollarda dahi görülen develer yaygın kullanım örneklerindedir. Filmde bu görüngülere sıklıkla yer verilmektedir. Kişi ve gruplarla alakalı olan kimlik temsilleri ise birçok tasviri beraberinde getirmektedir. Erkek ve kadınlarda geleneksel kıyafetlerin kullanımında esneklik tanınması, tek tipe

indirgenmesi gibi unsurlar bu filmde de kendini göstermektedir. Erkeklerin bakımsız, kirli, sakallı ve yöresel, ilkel kıyafetler kullanmaları yaygın benzerliklerdendir. Sadece esmer ve koyu tene sahipmiş gibi gösterilen erkekler oryantalizm anlayışı çerçevesinde tarihsel imaj olarak kendilerini devam ettirmektedirler. Çocuk ya da yetişkin olduklarına bakılmaksızın erkeklerin terörist olarak ötekileştirilmesi bu filmde yaygın kullanımlardandır.

Kadınlar ise kendi bedenlerinde dahi söz sahibi olamayan varlıklar olarak film kompozisyonunda yerini almıştır. Sadece gözleri görünen ve kıyafet tek tipine indirgenmiş varlıklar olan kadınların filmde özsel herhangi bir özellikleri bulunmamaktadır; Konuşma hakları yoktur. Peçe ve çarşafa indirgenmiş kadınlar batılı bir kadının özgür ve kuvvetli özerkliğinden uzak olarak filmde sıklıkla aciz bir şekilde gösterilmektedir.

Özet olarak, 2007 yapımı bu film oryantalist söylem ile alakalı tarihsel süreçte gerçekleşmiş genel aktarımlardaki yargı kalıplarının çoğunu içerisinde barındırmaktadır. Bu yargı kalıpları Doğulu kadın ve erkek kimlikleriyle, coğrafya ve mekânsal özellikler ile din unsurunun varlığı ile ve ulusal kimliğin ele alınış şekilleriyle iç içedir. Temsil edilen bu unsurlar ağırlıklı olarak Doğulu karakterler üzerinden işlenirken, Doğu ve Doğulunun sınırları ile tanımlamaları yapılmakta, aynı zamanda dolaylı olarak zıtlık bağlamı içerisinde olumlu özellikleri ile Batı ve Batılının da tanımlamaları gerçekleştirilmektedir.

SONUÇ

Doğu'yu keşfetme, inceleme, açıklama, tanımlama, betimleme ve yeniden üretme anlamları taşıyan oryantalizm düşüncesi köklü bir geçmişe sahiptir. Çeşitli kaynaklara göre yaklaşık olarak on yüzyıldır varlığını sürdürmeyi devam ettirmektedir. Başlangıcında ağırlıklı olarak Doğu'nun kültürel mirasını tanımlama ve Doğu hakkında bilgi toplama amacı güden oryantalizm çalışmaları, tarihsel dönüm noktaları ile farklı bir boyut almıştır. Ağırlıklı olarak dini öğelerin etkilediği bu dönüm noktaları ile Doğu sahip olduğu gücü kaybederek hâkimiyetini yitirmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde de ele alınmış şekliyle Batı'nın Doğu'yu tanımlayışı önemli görülen tarihi dönüm noktaları ile açıklanmıştır. Oryantalizm konusu hakkında yapılan birçok çalışmaya kıyasla, bu tezde kronolojik tarihsel detaylardan tekrara düşmemek amacıyla kaçınılmıştır. Bu sebeple oryantalizm düşüncesinin gelişimine katkısı olduğu ya da Doğu-Batı ayrılığının tarihçesi bakımından önemli sayılan olay ve kişiler başlıklara ayrılıp çalışmaya eklenmiştir. Marco Polo'nun seyahatnamesinde Doğu diyarları hakkında yorum ve betimlemeleri, Haçlı Seferlerindeki Doğu-Batı çatışmaları, Osmanlı Devleti'nin Doğu'da ortaya çıkıp zamanla büyük bir güç haline gelişi ve bu gücü kaybedişi gibi unsurlar başlıklar halinde ele alınmıştır. Ayrıca Doğu ve Batı ayrılığının tarihsel nedenleri olarak görülen Hıristiyanlık, Musevilik ve İslamiyet dinleri Avrupa'da Rönesans hareketleri ve Doğu'daki yansımaları, yirminci yüzyıldaki Doğu-Batı ayrılığından kaynaklı büyük savaşlar ile son yüzyıla damga vuran 11 Eylül saldırıları gibi etkili olaylar bu bölümün alt başlıkları olarak oryantalizm özelinde irdelenmiştir. Ele alınan bu konular sonucunda, incelenen başlıklar ile oryantalizm düşüncesinde Batı'nın Doğu'ya olan üstünlüğünün zamanla nasıl gerçekleştiği ortaya koyulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise oryantalizmin sinema ile olan ilişkisine vurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda öncelikli olarak sinemanın gelişiminden bahsedilmiştir. Bunu yapmadan önce fotoğraf ve kamera gelişiminde yüzyıllar süren yeniliklere katkıda bulan kişi ve çalışmalara değinilmiştir. Ardından 19. yüzyılın sonunda sinemanın otoritelerce mucidi sayılan Lumiere Kardeşler'in çalışmalarına değinilmiştir ve bu alanda yapılan örnek çalışmalardan bahsedilmiştir. Etkili bir kitle iletişim aracı olan sinemanın bir sanat dalı ve endüstri alanına dönüşümü yine bu

bölümde ele alınmıştır. Daha sonra çalışmanın başlığı ve amacına atıf yapması sebebi ile temsil kavramı, sinema ile olan ilişkisiyle irdelenmiştir. Bu başlık altında sinemada dinin, cinsiyetin, kimliğin ve coğrafyanın nasıl temsil edildiği Ortadoğu üzerinden ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Oryantalist eserlerde Doğu'nun aktarılışı, açıklanışı ve betimlenişi tarihsel olarak değişiklikler göstermiştir. Aynı durum sinema eserlerindeki oryantalist temsil biçimlerinde de görülmektedir. Bu bağlamda Ortadoğu'nun nasıl temsil edildiği ve oryantalist bakış açısının temsilleri nasıl sunduğuna ilişkin çıkarımlar yapılmıştır. Bu çıkarımlardan biri, Ortadoğu'nun, sinema tarihinin ilk dönemlerinde zengin diyarlar olarak gösterildiğidir. Fakat bu gösterim, oryantalist aktarımlarda o zenginlikleri hak etmeyecek kadar “kaba”, “görgüsüz”, “pis”, “akılsız” gibi olumsuz nitelermelere maruz bırakılan Doğuluların temsili ile yapılmaktadır. Temsil biçimleri oryantalist düşüncesindeki oryantalist aktarımların söylemleri ile yakın anlamlar taşımaktadır. Doğulu erkeklerin “kaba”, “cahil”, “bilgisiz”, “pis”, “çıkarıcı” ve “şehvet düşkün” gibi tamamıyla olumsuz nitelendirmelere sahip oluşu ve Doğulu kadınların ise peçeli ve erkeğinin emirlerine amade olan cinsel bir obje gibi ele alınışı, ilk dönem oryantalist eserler ve bu dönemi yansıtan Amerikan sineması örnekleriyle örtüşen yapıda gözükmektedir.

Oryantalistlerce gerçekleştirilen Doğu'yu ve Doğuluları bu tür yorumlama ve aktarma işlemleri genellikle nesnel olmayan yargıları içermektedir. İlk dönem oryantalist eserlerin aktarımında kitlelere ulaşma olanağı ile sinemanın gelişimi sayesinde kitlelere ulaşmanın arasındaki farklar gözetildiğinde, bu olumsuz ve öznel yargılar bilinç oluşturma ve algı yaratma hususunda önemli bir hal almaktadır. 11 Eylül saldırıları sonrasında ise oluşturulan algılara terörizm unsuru da eklenmiştir. Böylece oryantalist eserlerde Doğu'nun, kötülüklerin ve terörizmin yuvası olduğu sadece Batılı bir göz ile aktarılmaya devam etmiştir. Aktarımlarda şiddetin, terörün, kanın ve olumsuz nitelermelerin yaygınlığı, Ortadoğu'ya yönelik olumsuz düşünce biçimlerinin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu düşünce biçimleri yüzyıllardır sistematik olarak gerçekleştirilen oryantalist çalışmalar sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ortadoğu'da bir ülkeye hiç gitmeyen, o coğrafyayı hiç görmeyen ve insanlarıyla hiç iletişim kurmayan kişilerde dahi ortak bilinç ve benzer algılar

yaratması, çalışma genelinde önemli görülmüş ve bu durumların açıklaması tarihsel olarak yapılmaya çalışılmıştır. Böylece Doğu-Batı ayrılıklarının, Batı'nın Doğu'yu ve dolaylı olarak kendini tanımlayışı, sinema ve temsil kavramları özelinde bu bölümde ele alınmıştır.

Çalışmanın son bölümünde ise örneklem olarak seçilen *The Thief of Bagdad* (1924), *Rambo 3* (1988) ve *The Kingdom* (2007) filmler, eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu filmler belirli bir amaç doğrultusunda seçilmiştir. Sinema tarihinin öyküsel filmlerinde ilk dönem eserlerine yakın bir dönemde çıkmış olup, Doğu'nun görkemli zamanlarını yansıtmaları ile seçilen *The Thief of Bagdad* filminde Doğu, ilk dönem oryantalist eserlerdeki haline benzer betimlemeler sunması sebebi ile çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu filmde Doğu görkemli ve zenginliklerin diyarı olarak betimlenmektedir. Bireyler yine oryantalist söylemin yaygın betimlemeleriyle doğru orantılı olarak cahil, kaba ve görgüsüz yaratıklar olarak ele alınmıştır. Böylece Doğu'nun Doğululara bırakılmayacak kadar değerli olduğu söylemi oluşturulmaktadır. Doğulu prensesin Batılı bir düşünce tarzına sahip *Bağdat Hırsızı* ile mutlu sonu yaşaması gibi unsurlar ile Doğu'nun, Batılı bir gücün yardımına ihtiyaç duyduğu söylemi oluşturulmaktadır. Ortadoğu'nun mistik, egzotik ve büyü havasını yansıtan bir film olması sebebiyle seçilen bu eser, eski dönem oryantalizm düşüncesindeki birçok unsuru taşıması sebebiyle konu olarak incelenmiştir.

Oryantalizmin olumsuz öğelerine yönelen ve bunları ortaya koyan çalışmasıyla bu alanda önemli bir isim olan Edward Said, kitabını 1978 yılında yayımlamıştır. Vizyon tarihi bakımından bu döneme yakın olması sebebiyle daha önce bahsedilen unsurları taşıdığı için seçilen bir diğer film ise *Rambo 3*'tür. Amerikan siyasi ve politik çalışmalarını meşru zemine oturtmaya çalışan Hollywood sinemasının bir eseri olan bu filmde, bir Ortadoğu ülkesi olan Afganistan'daki Sovyet ve Amerikan çatışması ele alınmaktadır. Doğu ve Batı'ya dair birçok temsil içeren bu filmde, Amerika'nın binlerce kilometre uzakta ne işi olduğu sorusu Rambo karakteri üzerinden işlenmektedir. Doğu'nun kendi kendini idame ettiremeyeceği görüşü ve bu çerçevede Batılı bir güçten medet umuşu gibi mesajlar vermesi ile örnek bir oryantalist eser olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Afganistan'daki

Sovyet işgalini tek başına bitirecek bir Amerikalının hikâyesi çerçevesinde Batı sürekli yüceltilirken, Doğu olumsuz nitelendirmelerle sindirilmiş olarak gösterilecektir. Yine din, cinsiyet, kimlik ve coğrafya bağlamında birçok yargı kalıbı içeren ve sınıflandırmalara giden film, bu özellikleri barındırması sebebiyle çalışmaya eklenmiştir.

Örneklem olarak seçilen son film ise *The Kingdom*'dır. Oryantalizmde Doğu üzerine gerçekleştirilen çalışmalarda önemli bir dönüm noktası olarak görülen 11 Eylül saldırıları sonrasında ele aldığı için bu film seçilmiştir. Doğu'nun terörizm ile bağdaştırılışı ve kan, şiddet, katliam gibi öğeleri yaygın olarak işlemesi, bu filmi incelenmeye önemli kılan sebepler olarak görülmüştür. Tarihsel olarak oryantalist söylemdeki Doğu hakkında birçok yargı kalıbını içeren ifadeler bu filmde 11 Eylül saldırıları sebebiyle şiddetini artırmış bir şekilde görülmektedir. Ortadoğu ile eş anlamlı ifadelermişçesine gösterilen terörizm, kan, şiddet, akıl dışılık, cahillik, kirlilik gibi olumsuz nitelendirmeler ile Batı'nın Doğu'daki varlığı meşru zemine oturtulmaya çalışılmıştır.

Örneklem olarak belirli bir amaç doğrultusunda seçilen filmler olay örgüsüne göre ele alınmış olup, filmlerin konu bütünlüğü bozulmadan incelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda filmler, anlatıma konu edinilen olay sıralaması çerçevesinde söylem analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Bu yöntem kullanılırken görüntüdeki ses, diyalog, görsel aktarılar, betimlemeler ve nesnelere ayrı ayrı irdelenmiş olup, film gramerine işlenen detayların ardındaki örtülü söylemlerin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Filmlerdeki bu öğeler ele alınırken özellikle oryantalist bakış açısını yansıtan durumlar üzerinde durulmuştur. Bu sebeple anlatıma konu edinen her unsur üzerinde detaylıca durulmaya gerek görülmemiştir.

Seçili filmlerin ele alınışında dikkat edilen bir diğer unsur ise Doğu-Batı zıtlığı oluşturmaktadır. Filmlerde karakterler, zaman, mekân, dekor gibi unsurlar ile doğrudan olmasa dahi, Doğu ve Batı'nın arasındaki farklar betimlenmekte ve dolaylı olarak genellemelere varan tanımlamalar yapılmaktadır. Özet olarak bu filmler oryantalist düşüncesindeki farklı dönemlerin farklı anlayış ve aktarış kalıplarını içerdikleri bakımından önemli olarak görülüp, çalışma çerçevesinde incelenmiştir. Bizden olmayan herkesin öteki olarak görüldüğü Batılı anlayışı ile gerçekleşen

oryantalizm düşüncesi, zamanla Doğu'yu anlama ve aktarma çizgisinden Doğu'yu tek taraflı olarak, nesnel olmayan bir bakış açısıyla yorumlayıp çıkarlar çerçevesinde yeniden işleme anlayışına dönüşmüştür. Tarihsel olarak toplumsal gelişmelerde olumlu anlamda ivme yakalayan Batı medeniyeti bu gücünü zamanla çıkarları çerçevesinde kullanma amacı gütmüştür. Bu sebeple çalışmada, Batı'nın bu gücünün sinema ile nasıl kullanıldığı ve gerçek hayatta gerçekleştirmek istediği eylemleri filmler aracılığıyla nasıl meşru zemine dayandırdığı üzerinde durulmuştur. Böylece Batı, eylemlerini haklı gösterecek sebepleri sinematik evrende sıklıkla yineleyerek kitlelerde ortak bilinç oluşturulmasını sağlamıştır. Önemli olanın gerçekler değil, algı olduğu mesajı, böylelikle kendini çalışma özelinde de olsa yinelemiştir.



KAYNAKÇA

- ALCA, A. Nihan, Hollywood Filmlerinde Oryantalizmin Yeniden Üretimi, 2016.
- ALKAN, Cenan, Oryantalizm: Coğrafi Ayrımdan Söylemsel Ayrışmaya Türk Düşünce Hayatı Örneği, 2015.
- AKÇA, Gürsoy., & Hülür, Himmet, Osmanlı-Türk düşüncesindeki doğu-batı imgelerini küreselleşme tartışmaları bağlamında yeniden düşünmek, 2004.
- ATASEVER, Gülbahar, Doğu-Batı İlişkilerinde Bağlamında Oryantalizm, 2004.
- AYDIN, Mehmet, Batı ve Doğu Hıristiyanlığına Tarihi Bir Bakış, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 27 (1), 123-148, 1986.
- AYVAZOĞLU, Beşir, Fâtih, Bellini ve Rönesans, 2013
- BARKOT, Zeynep, Anaakım Hollywood Sinemasında Özne, Arzu ve Temsil İlişkisi: Temsil Krizinin Sınırları ve Alternatif Arayışları. İstanbul 2013.
- BERG, Peter, The Kingdom, 2007.
- BETTON, Gerard, **Sinema Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1990.
- BEYAZYÜZ, Selim, Oryantalizm ve Oksidentalizm Kavramları Çerçevesinde 11 Eylül Sonrası Hollywood Sineması ve Türk Sinemasında Öteki Temsilleri, 2017.
- BİBER, Ahmet Emre, Osmanlı İmparatorluğu'nun Dünya Sistemine Eklemlenme Süreci ve Azgelişmişliğinin Evrimi. Uluslararası İnsani Bilimler Dergisi, 6(1), 27-44. 2009.
- COŞKUN, Mesut, Savaş ve Barış Haberciliği Açısından CNN ve El Cezire Örnekleri: İkinci Körfez Savaşı Sırasında Savaş Haberlerinin Söylem Çözümlemesi, Kocaeli 2011.
- ÇETİN, Aybige Başeğmez, Türk Edebiyatında Oryantalizm, 2015.
- DUCA, Lo, **Sinema Tarihi**, Remzi Kitabevi, Ankara 1993.

ELSAESSER, Thomas. "European Culture, National Cinema, the Auteur and Hollywood [1994]." In *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, 35-56. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

ERBAŞ, Ali, *Protestan Reformu ve Martin Luther*, Dinler Tarihi Derneği Yayınları, Ankara 2002.

ERDOĞAN, İrfan, **Pozitivist Metodoloji ve Ötesi**, Erk Yayınları, Ankara 2012.

ERGÜN, Turan, **Fotoğraf: Belleği Olan Ayna, Sanat** - Tasarım Dergisi, 1 (2) , 19-24, 2014.

ERKAN, Hilal, **Hollywood Sinemasında Oryantalizm**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2009.

ESEN, Salihe, *Karşı Reform Hareketi ve Dominikenler*, Dini Araştırmalar, 20 (52), 111-130, 2017.

EVRE, Bülent, **Söylem Analizine Yönelik Farklı Yaklaşımlar: Bir Sınıflandırma Girişimi**. İ. Parlak içinde, *Medyada Gerçekliğin İnşası: Türk Medya Söylemine Eleştirel Bir Bakış* (s. 107-152), Çizgi Kitabevi, Konya 2009.

GÖKMEN, Mahmut, **Batı Medyasının Ortadoğu Tasavvuru Popüler Jeopolitik Oryantalizm ve Uluslararası İlişkiler**, İlke Yayıncılık, İstanbul 2012.

HALL, Stuart, *Representation: Cultural representations and signifying practices*, Sage Publication, London, 1997.

HİZMETLİ, Sabri, *Osmanlı Yönetimi Döneminde Tunus ve Cezayir'in Eğitim ve Kültür Tarihine Genel Bir Bakış*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 32(1), 1-21, Ankara 1991.

KIRPIK, Güray, *Oryantalizm ve Necip el-Akîki'ye Göre Oryantalizmin Bazı Önemli Temsilcileri*, Gazi Akademik Bakış, (03), 243-258. Ankara 2008.

LEWİS, Bernard, **Ortadoğu**, Arkadaş Yayıncılık, Ankara 2002.

MACDONALD, Peter, *Rambo* 3, 1988.

- MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999.
- MİLLER, Toby. **Hollywood Kültür Politikası Kalesi**, M. Wayne içinde, Sinemayı Anlamak, Marksist Perspektifler (s. 171-182), De Ki Basım Yayım, Ankara 2005.
- MİLLER, Toby., Govil, N., McMurria, J., Maxwell, R., & Wong, T. **Küresel Hollywood Ekonomi Politik**. Doruk Yayıncılık, İstanbul 2012.
- NAMAZ, Yunus, 11 Eylül Amerikan Sinemasında Ötekinin Sunumu, 2011.
- ÖZÇELİK, Tacettin Gökhan, Doğu ve Batı Dikotomisinin Yarattığı Gerçeklik: Oryantalizm-Oksidentalizm, 2015.
- ÖZUYAR, Ali, **Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.
- PARLA, Jale, **Efendilik, Şarkiyatçılık ve Kölelik**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- POLAT, İrfan, 11 Eylül Saldırıları ve Amerika Birleşik Devletlerinin Afganistan Müdahalesi, Isparta 2006.
- POLO, Marco, **Dünyanın Hikâye Edilişi**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2019.
- SADAKAOĞLU, Mustafa, Amerikan Sinemasında Dönemsel Kahramanın İnşası: Bir Eleştirel Temsil Analizi Çalışması, Yeni Medya Elektronik Dergisi, 2 (1), 16-25, 2018.
- SAID, Edward, **Oryantalizm Sömürgeciliğin Keşif Kolu**, İrfan Yayıncılık, İstanbul 1998.
- SAID, Edward, Edward Said ile Oryantalizm'e Dair (P. D. Jhally, Röportajı Yapan), 2016.
- SANDER, Oral, **Siyasi Tarih 1918-1994**, İmge Kitabevi, Ankara 1996.
- SANDER, Oral, **Siyasi Tarih İlkçağlardan 1918'e**, İmge Kitabevi, Ankara 2014.
- SEZEN, Tonguç İbrahim, Lumiere Kardeşler Öncesi Sinema, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, İstanbul 2012.

SÖNMEZ, Mehmet Ferhat, Televizyon Dizilerinde Dindarlığın Temsili: “Huzur Sokağı” Dizisi Üzerinden Bir İnceleme, Atatürk İletişim Dergisi , (7) , 113-126, 2014.

SÖZEN, Edibe, **Söylem**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.

ŞEN, Sebahattin, Kültürel Temsiller Oryantalizm ve Sinema: Türk Sinemasında Kürt/Doğu Temsilleri, 2009.

ŞENAY, Bülent, Avrupa Birliği'nin ‘Dînî Kimliği’ve Avrupa’da Dinler: Hıristiyanlık, Yahudilik, Hinduizm, Budizm ve İslam. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 11(1). 121-166, 2002.

TEKSOY, Rekin, **Sinema Tarihi Cilt 1**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2005.

TOPRAK, Seydi Vakkas, Osmanlı Yönetiminde Kuzey Afrika: Garp Ocakları, Türkiyat Mecmuası, 22(1), 223-237, 2012.

TURANLI, Gül, Edward Said’in Oryantalist Söylem Analizi, Şarkiyat Mecmuası, (30), 101-119, 2017.

TURNER, Bryan Stanley, **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm**, Anka Yayınları, İstanbul 2002.

USTA, Aydın, **Çıkarların Gölgesinde Haçlı Seferleri**. Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2016.

WALSH, Raoul, The Thief of Bagdad, 1924.

VAN DIJK, T. A. Principles of Critical Discourse Analysis, Discourse & Society, 4(2), 249-283, 1993.

YAVUZ, Hilmi, **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**, Boyut Kitapları, İstanbul 1998.

YERLİKAYA, Turgay, Oryantalizm: Türk Medyasında Self-Oryantalizm, İstanbul 2014.

YILDIRIM, Emine, Türk Televizyon Dizilerinde Oryantalizmin Etkisi: Muhteşem Yüzyıl Örneği, 2016.

YILDIZ, Süleyman, Kimlik ve Ulusal Kimlik Kavramlarının Toplumsal Niteliği, 2007.

YILDIZ, Selahattin, Sinema Dilinin Evrimi: Bireysel Sinema, İstanbul 2010

YILMAZOK, Levent, Ulusal Sinema: Ulus, Kültür, Kimlik ve Karakter Üzerinden Bir İnceleme, Beykoz Akademi Dergisi, 6 (1) , 136-151, 2018.



ÖZGEÇMİŞ

Trabzon'da doğdu. İlköğrenimini Trabzon Yavuz Selim İlköğretim Okulunda tamamladı. 2008 yılında Trabzon Anadolu İletişim Meslek Lisesinde lise eğitimine başladı ve 2012 yılında mezun oldu. Ardından, 2014 yılında Atatürk Üniversitesi Radyo ve Televizyon Programcılığı bölümünden, 2017 yılında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu. Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında 2018 yılında başladığı yüksek lisans eğitimini 2020 yılında tamamladı.

