

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SİNEMADA ORYANTALİST VE OKSİDENTALİST SÖYLEM:
FATİH AKIN FİLMLERİ ÖRNEĞİ

ZİYA SÜRMEİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

AKADEMİK DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. ADEM YÜCEL

ORDU – 2017

TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün **14530600018** numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Ziya SÜRMEİİ ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "**Sinemada Oryantalist Ve Oksidentalist Söylem: Fatih Akın Filmleri Örneği**" başlıklı tezini aşığıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur. Bu çalışma Sinema ve Televizyon Anasanat Dalında **Yüksek Lisans** Tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ad-Soyad-Üniversite</u>	<u>İmza</u>
Başkan (Danışman) :	Yrd.Doç.Dr. Adem YÜCEL	İmza: 
Jüri Üyesi :	Yrd.Doç. Ufuk UĞUR	İmza: 
Jüri Üyesi :	Yrd.Doç.Dr. Serkan ÖZTÜRK	İmza: 

Savunma Tarihi: 08/06/2017

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum "Sinemada Oryantalist Ve Oksidentalist Söylem: Fatih Akın Filmleri Örneği" adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların "Kaynakça" bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

08/06/2017

Zeynep SÜRMELE

14730600018

ÖZ

[SÜRMEİLİ, Ziya]. *[Sinemada Oryantalist Ve Oksidentalist Söylem: Fatih Akın Filmleri Örneği]*, [Yüksek Lisans Tezi], Ordu, [2017].

Avrupalı düşünürlerin 18. yüzyıldan itibaren dünyayı iki bölgeye ayırmasıyla, dünyanın en çok meşgul olduğu sosyo-ekonomik konulardan biri Doğu-Batı karşıtlığı olmuştur. Doğu ve Batı sadece coğrafi bir yön değil, belirli bir bakış açısını ve dünya görüşünü simgeleyen bir fikirdir. Batı 13. yüzyıldan itibaren ürettiği Oryantalizm kavramıyla, kendi egemenliğini kurmak adına Doğu'yu metinselleştirip, küçültücü özellikler yükleyerek, bir söylem olarak yeniden yaratmıştır. Oksidentalizmin ortaya çıkmasında etkili olan oryantalistin uzun bir geçmişe sahip olmasına karşılık, oksidentalizmin tarihi kısadır. Doğunun Batı'ya bakışını ele alan yeni bir dal olan Oksidentalizm kavramı 1992'de bir bilim dalı olarak ortaya çıkmıştır.

Batı, sinema öncesi bilim ve sanat dalları aracılığıyla, Doğu'ya ilişkin yaratmak istediği algı ve sahip olduğu kalıplaşmış görüşleri doğrultusunda ortaya koyduğu ürünlerle, daima merkez ve iktidar konumunda olduğunu göstermiş ve pekiştirmiştir. Buna hizmet eden en önemli sanat ve iletişim araçlarından biri olan sinema, geniş izleyici topluluklarına iletilen mesajlarla biçimlenmesi amaçlanan Doğu-Batı algısı açısından, ideolojik olarak oldukça önemli bir işlev kazanmıştır.

“Sinemada Oryantalist Ve Oksidentalist Söylem: Fatih Akın Filmleri Örneği” başlıklı bu araştırmada, Türk-Alman sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Fatih Akın'ın filmleri ekseninde, sinemada oryantalist ve oksidentalist söylemlerin hangi bağlamda gerçekleştiğinin ortaya konulması hedeflenmiştir. Oryantalizm ve oksidentalizm kuramları ayrıntılarıyla incelenmiş, tarihsel süreç içerisinde değişen anlamları üzerinde durulmuştur. Bu iki kuramın sinema ile ilişkisi ele alınarak, bu kuramların bir söylem olarak sinema aracılığıyla nasıl üretildikleri incelenmiştir. Literatür tarama yoluyla elde edilen bulgular ışığında, eleştirel söylem analizi metoduyla, araştırmanın örneklemini oluşturan “Kısa ve Acısız”, “Temmuz'da”, “Solino”, “Duvara Karşı”, “Yaşamın Kıyısında”, “Aşka Ruhunu Kat”, ve “Kesik” filmleri, kronolojik sırayla, oryantalist ve oksidentalist söylemler açısından ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Oryantalizm, Oksidentalizm, Sinema, Fatih Akın, Film

ABSTRACT

[Ziya SÜRMELE]. [*The Orientalist and Occidental Discourse in Cinema: Sample of Fatih Akin Films*], [Master Thesis], Ordu, [2017].

As European thinkers have divided the world into two regions since the 18th century, the East-West opposition has been one of the socio-economic contexts in which the world is most engaged. East and West are not only a geographical direction, but an idea that symbolizes a certain point of view and world view. By the concept of Orientalism that the West has produced since the 13th century, it has recreated the East as a discourse by textualizing and downplaying the East in order to establish its sovereignty. While the orientalism, which is effective in the emergence of occidentalism, has a long history, the history of occidentalism is short. The concept of Occidentalism, a new branch examining Orientalism, emerged as a science branch in 1992.

Through the pre-cinema science and arts branches, with the perception it wants to create with regard to the East and through the products in accordance with its own stereotyped views, the west has shown and reinforced that it has always been in the center and the leading position. Cinema, efficacious as one of the most important means of art and communication tools, has gained an ideologically important function in terms of the East-West perception that has been intended to be shaped by the messages conveyed to a wide audience.

In this research titled "Orientalist and Occidental Discourse in Cinema: A Sample of Fatih Akin Films", it is aimed to show in what context the orientalist and occidental discourses in the cinema are realized in the context of the films of Fatih Akin, one of the leading names of Turkish-German cinema. Theories of orientalism and occidentalism have been studied in detail and their meanings that have changed in historical process have been emphasized. By discussing the relationship between these two theories, it has been examined how these theories have been produced as a discourse through cinema. In the light of the findings obtained through the literature review and by the critical discourse analysis method, films that are the sample of the research; "Kurz und Schmerzlos", "In July", "Solino", "Head On", "The Edge of Heaven", "Soul Kitchen" " The Cut " have been taken up in chronological order and in terms of orientalist and occidental discourses.

Key Words: Orientalism, Occidentalism, Cinema, Fatih Akin, Film

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı :	Ziya SÜRMEİ
Doğum Yeri ve Tarihi :	Amasya/Merzifon 18.01.1972
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi :	Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği
Yüksek Lisans Öğrenimi :	Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller :	İngilizce
Bilimsel Etkinlikleri :	<p>1. Sürmeli K.,Sürmeli Z. (2007). “Ayla Çınaroğlu'nun Veli Dizisi'nin Grafik Tasarım İlkelerine Göre Değerlendirilmesi”.Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Yasayan Yazarlar Dizisi Ayla Çınaroğlu Sempozyumu, 337-341.</p> <p>2. Sürmeli K.,Sürmeli Z. (2010). “Gülsüm Cengiz'in Küçük Uğurböceği, Sanatçı Köstebek ve İki Küçük Kurbağa Adlı Kitaplarının Grafik Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi”. Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Yasayan Yazarlar Dizisi Gülsüm Cengiz Sempozyumu, 291-297.</p> <p>3. Sürmeli K.,Sürmeli Z. (2012). “Babamın Sihirli Küresi Kitabının Biçimsel Yönden İncelenmesi”. Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yasayan Yazarlar Dizisi Aytül Akal Sempozyumu, 535-540.</p>

	<p>4. Sürmeli K.,Sürmeli Z. (2014). “Sihirli Yosunlar ve Bahar Perisinin Gizemi Kitaplarının Biçimsel Yönden İncelenmesi.” Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yasayan Yazarlar Dizisi Nur İçözü Sempozyumu, 117-121.</p> <p>5. Sürmeli K.,Sürmeli Z. (2016).Fatih Erdoğan’ın “Memo’nun Hayatı ve Eserleri Serisinin Görsel Tasarım İlkelerine Göre Değerlendirilmesi” Çukurova Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yasayan Yazarlar Dizisi Fatih Erdoğan Sempozyumu (Basım aşamasında).</p>
İş Deneyimi	
Projeler:	Comenius Projesi: Okul Ortağı Hollanda/Oss Mondrian Lisesi İle Dil Projesi
Çalıştığı Kurumlar:	Milli Eğitim Bakanlığı/Görsel Sanatlar Öğretmeni (1996-Halen)
İletişim	
E-Posta Adresi :	ziyasurmeli55@gmail.com
Cep:	05053135152
Tarih ve İmza:	... /... /2017

TEŞEKKÜR

Sinemada oryantalist ve oksidentalist söylemlerin, Türk Alman sinemasının önemli isimlerinden biri olan Fatih Akın'ın filmleri ekseninde ortaya koyulmaya çalışıldığı bu araştırma konusuyla ilgili fikirlerimin olgunlaşmasında, araştırma sürecinde ve sonrasında bilgi ve birikimlerinden faydalandığım, öncelikle danışmanım Yrd. Doç. Dr. Adem YÜCEL'e ve Yrd. Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK'e, lisans ve lisansüstü öğrenimim boyunca yetişmemde emeği olan tüm hocalarıma ve sabırla beni destekleyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

Ziya SÜRMEİ

İÇİNDEKİLER	<i>Sayfa</i>
ONAY SAYFASI	ii
BİLDİRİM	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
ÖZGEÇMİŞ VE TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ.....	01
1.1. Problem	02
1.1.1. Alt Problemler.....	02
1.2. Amaç.....	02
1.3. Önem.....	02
1.4. Varsayımlar.....	03
1.5. Sınırlılıklar.....	03
1.6. Tanımlar.....	03
2. YÖNTEM.....	05
2.1. Araştırma Modeli.....	05
2.2. Evren ve Örneklem.....	05
2.3. Veriler ve Toplanması.....	05
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	05
3. ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZM.....	06
3.1. Oryantalizm Nedir?.....	07
3.2. Oryantalizmin Tarihi Gelişimi.....	09
3.3. Oksidentalizm Nedir?.....	24
3.4. Oksidentalizmin Tarihi Gelişimi.....	28
4. SİNEMADA ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZM.....	32
4.1. Sinema ve Oryantalizm.....	37
4.2. Sinema ve Oksidentalizm.....	46

5. FATİH AKIN FİLMLERİNDE ORYANTALİST VE OKSİDENTALİST SÖYLEM.....	51
5.1. Fatih Akın Kimdir?.....	51
5.2. Fatih Akın Sineması.....	52
5.3. Oryantalist Ve Oksidentalst Söylemler Açısından Analiz Edilen Fatih Akın Filmleri.....	58
5.3.1. Kısa ve Acısız.....	59
5.3.1.1.Filmin Künyesi.....	60
5.3.1.2.Filmin Konusu.....	61
5.3.1.3.Filmin Değerlendirilmesi.....	61
5.3.2. Temmuz'da.....	70
5.3.2.1.Filmin Künyesi.....	70
5.3.2.2.Filmin Konusu.....	71
5.3.2.3.Filmin Değerlendirilmesi.....	72
5.3.3. Solino.....	79
5.3.3.1.Filmin Künyesi.....	80
5.3.3.2.Filmin Konusu.....	80
5.3.3.3.Filmin Değerlendirilmesi.....	81
5.3.4. Duvara Karşı.....	87
5.3.4.1.Filmin Künyesi.....	89
5.3.4.2.Filmin Konusu.....	89
5.3.4.3.Filmin Değerlendirilmesi.....	90
5.3.5. Yaşamın Kıyısında.....	101
5.3.5.1.Filmin Künyesi.....	102
5.3.5.2.Filmin Konusu.....	103
5.3.5.3.Filmin Değerlendirilmesi.....	105
5.3.6. Aşka Ruhunu Kat.....	115
5.3.6.1.Filmin Künyesi.....	116
5.3.6.2.Filmin Konusu.....	116
5.3.6.3.Filmin Değerlendirilmesi.....	117
5.3.7. Kesik.....	124
5.3.7.1.Filmin Künyesi.....	124

5.3.7.2.Filmin Konusu.....	125
5.3.7.3.Filmin Değerlendirilmesi.....	126
4. SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA.....	140



RESİMLER LİSTESİ:	Sayfa
Resim 1. Sardanapalus'un Ölümü.....	14
Resim 2. Büyük Odalık.....	14
Resim 3. Türk Hamamı.....	14
Resim 4. Kinetoskop.....	35
Resim 5. Sinematograf.....	35
Resim 6-7. Melies'in önemli filmlerinden "Aya Yolculuk"tan kareler.....	36
Resim 8. "Rocky IV" Film Afişi.....	41
Resim 9-10. Yeşilçam'ın kötü sarışın karakterlerinden Suzan Avcı ve Lale Belkıs.....	48
Resim 11-12. Gece hayatının kirliliğinde temiz kalmış kadın karakter temsilleri.....	50
Resim 13. Fatih Akın.....	51
Resim 14. "Kısa ve Acısız" Film Afişi.....	60
Resim 15. Yunan Costa.....	63
Resim 16. Sırp Bobby.....	63
Resim 17. Türk Gabriel (Cebail).....	63
Resim 18. Gabriel'in ağabeyi Cenk'in düğünü.....	63
Resim 19. Sigara İçen Gençler.....	64
Resim 20. Gabriel'in Odasındaki Türkiye Afişi.....	66
Resim 21. "Kısmet" Takı Dükkanı.....	66
Resim 22. Gabriel'in Çekirdek Yediği Sahne.....	66
Resim 23. Müslüm'ün Yeri.....	67
Resim 24. Dayak Sahnesi.....	67
Resim 25. Muhamer'in Barı.....	67
Resim 26. Neco'nun Evi.....	68
Resim 27. Gabriel Camide Cemaatle Birlikte.....	68
Resim 28. Gabriel ve Babasının Namaz Kılma Sahnesi.....	69
Resim 29. "Temmuz'da" Film Afişi.....	70
Resim 30. İsa ve Arabasındaki Nazar Boncuğu.....	72
Resim 31. Daniel ve Öğrencileri.....	73
Resim 32. Güneş Figürlü Yüzük.....	73
Resim 33. Melek.....	74

Resim 34. Juli.....	74
Resim 35. İstanbul Boğazı ve Ortaköy Camiinin Yer Aldığı Tablo.....	74
Resim 36. Hamburg’da Kumsalda Eğlenen Gençler.....	75
Resim 37. Filmdeki Sürrealist Sahnelerden Biri.....	75
Resim 38. Melies’e Saygı.....	75
Resim 39. Mekanın Egzotik Atmosferi.....	76
Resim 40. Macaristan-Romanya Sınırı Görevlileri.....	76
Resim 41. Türk Sınır Karakolu Nezarethanesi.....	77
Resim 42. Daniel’in Nezarethaneden Kaçışı.....	77
Resim 43. İsa’nın Karakoldaki Sorgusu.....	77
Resim 44. İstanbul Otogarı.....	78
Resim 45-46. İstanbul’dan Manzaralar.....	78
Resim 47. Ortaköy Meydanı’nda Daniel ve Juli.....	78
Resim 48. “Solino” Film Afişi.....	79
Resim 49. Solino’dan Bir Görünüm.....	82
Resim 50. Bar del Sole’de Müşteriler.....	82
Resim 51. Hurafelere Bir Örnek.....	82
Resim 52. Rosa’nın Yaşadığı Aidiyet Sorunu.....	83
Resim 53. Rosa ve Gigi Kilisede Dua Ederken.....	83
Resim 54. Solino Pizza Restoranı.....	84
Resim 55. Partide Uyuşturucu Kullanan Gençler.....	85
Resim 56. Romano’nun Çocuklarını Azarlaması.....	85
Resim 57. Çalışmaktan Yorgun Düşen Rosa.....	85
Resim 58. Romano’nun Sarışın Sevgilisi.....	85
Resim 59. Fotoğrafçının Gigi’ye Kamera Hediye Etmesi.....	86
Resim 60. Solino’da Yaşam.....	86
Resim 61. Sanayi Kenti Hamburg.....	86
Resim 62-63. Duvara Karşı Film Afişleri.....	88
Resim 64. İstanbul Boğazı’nın Kıyısında Alaturka Şarkılar Seslendiren Fasıl Heyeti...91	91
Resim 65. Otobüs Şoförü.....	92
Resim 66. Sibel ve Cahit’in Otobüsü Terketmesi.....	92
Resim 67. Türk Berberinde Tıraş Olan Cahit.....	93
Resim 68. Kız İsteme Sahnesi.....	93

Resim 69. Gelin-Damat Masası.....	94
Resim 70. Düğünde Varolan Geleneksel Unsurlar.....	94
Resim 71. Nikah Öncesi Karşılama Töreni.....	94
Resim 72. Cahit'in Sibel'in Kuzeni Tarafından Tehdit Edilme Sahnesi.....	95
Resim 73. Sibel'in Hazırladığı Geleneksel Türk Sofrası.....	96
Resim 74. Sibel ve Niko.....	96
Resim 75. İstanbul Sokaklarında Sibel'in Şiddete Uğraması.....	98
Resim 76. Sibel'in Gençlerin Masasına Oturduğu Sahne.....	99
Resim 77. Cahit ve Sibel'in Buluştukları Otel Odası.....	100
Resim 78. Cahit'in Yolcu Olduğu Mersin Otobüsü.....	100
Resim 79. “Yaşamın Kıyısında” Film Afişi.....	102
Resim 80. Türkiye’de Bir Benzinlik.....	105
Resim 81. Almanya’dan Kent Görünümü.....	105
Resim 82. Ali ve Yeter.....	106
Resim 83. Otobüste Yeter’in Tehdit Edilmesi.....	106
Resim 84. Nejat ve Komiser.....	107
Resim 85. Nejat ve Kuzeni.....	107
Resim 86. Kitabevi Sahibi Markus.....	107
Resim 87. Örgüt Evi.....	108
Resim 88. Almanya’daki Kahvehane.....	108
Resim 89. Ayten ve Lotte.....	109
Resim 90. Ayten ve Lotte’nin Annesi Susanne.....	110
Resim 91. Türk Hapishanesinde Görüş Günü.....	111
Resim 92. Satranç Oynayan Kadın Mahkumlar.....	111
Resim 93. Lotte ve Tinerci Çocuklar.....	112
Resim 94. Lotte’nin Çocukları Araması.....	112
Resim 95. Lotte’nin Tinerci Çocuklar Tarafından Öldürülmesi.....	112
Resim 96. Lotte’nin Kaldığı Otel.....	113
Resim 97. Susanne’nin Kaldığı Otel Odası.....	113
Resim 98. Nejat’ın Susanne’yi Götürdüğü Meyhane.....	113
Resim 99. Pişmanlık Yasasından Faydalanan Ayten’in Tepki Görmesi.....	114
Resim 100-101. İstanbul Sokaklarında Düzensiz Tabelalar ve Afişler.....	114
Resim 102. “Aşka Ruhunu Kat” Film Afişi.....	115

Resim 103. Zinos ve Neumann'ın Karşılaşmaları.....	118
Resim 104. Zinos'un Nadine'in Ailesiyle Akşam Yemeği.....	118
Resim 105. Alman Hapishanesi.....	119
Resim 106. Zinos ve Illias.....	119
Resim 107. Müşterilerin Yemeklere Tepkisi.....	120
Resim 108. Shayn'ın Tepkisi.....	120
Resim 109. Illias ve Socrates'in Tavla Sahnesi.....	120
Resim 110. Özel Yemekleri Beğenen Müşteriler.....	120
Resim 111. Afrodizyaklı yemekleri Tüketen Müşteriler.....	121
Resim 112. Neumann ve Vergi Memuru.....	121
Resim 113. Zinos ve Illias'ın Yunan Müziği Eşliğinde Yerel Dansları.....	121
Resim 114. Kemikkıran Kemal'in Zinos'u Tedavi Metodu.....	122
Resim 115. Kemikkıran Kemal'in Evindeki Detaylar.....	122
Resim 116. Kemikkıran Kemal'in Evindeki Bekleme Odası.....	123
Resim 117. "Kesik" Film Afişi.....	124
Resim 118. Küba Sokakları.....	126
Resim 119. Osmanlı Topraklarında Ermeni Kampı Sahnesi.....	126
Resim 120. Ermeni Kadının Tecavüze Uğrama Sahnesi.....	127
Resim 121. Amerikalı İşçinin Kızılderi Genç Kıza Tecavüz Girişimi.....	127
Resim 122. Amerikalı Demiryolu İşçileri.....	128
Resim 123. Edelman'ın Fabrikası.....	128
Resim 124. Arap Bir Kadının İslamiyet Vurgusu.....	128
Resim 125. Türklerin Halep'ten Çıkarılması.....	129
Resim 126. Ermeni Kadınların Çalıştığı Genelev.....	129
Resim 127. Küba'da Bir Kilise.....	130
Resim 128. Hagob'un Evinde Akşam Yemeği.....	130
Resim 129. Nazaret'in Evinde Akşam Yemeği.....	130

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Sinema, başlangıçta sıradan insanların boş zamanlarını dolduran bir halk gösterisi ya da eğlencesiydi. Geniş kitlelere yönelik filmler yapma düşüncesi, sinemada başlangıcından beri daima varolmuştur. Sinema, yirminci yüzyılın tüketim toplumu ile birlikte gelişmiş, sinema endüstrisi kapitalizmin kurallarına göre şekillenmiştir (Güçhan, 1997:1).

Teknolojik gelişmelerle birlikte, sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi güçlenmiş, sinemaya eklenen her tür teknik yenilik –ses, renk, üç boyutluluk vb.- insanın doğal yaşamında karşılaştığı dünyanın, birebir beyaz perdeye yansıtılmasına zemin hazırlamıştır. Ancak diğer taraftan sinemadaki mizansen ve senaryo unsurları, sinemanın aynı zamanda bir tür düş fabrikası olduğunu da ortaya koyarken, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ince çizgi gittikçe muğlak bir yapıya dönüşmüştür. Bu belirsizlik içinde görüntülere maruz kalan hedef kitle, izlediğinin gerçeklikle olan ilişkisini kabullenerek, kendisinden beklenen özdeşleşme sürecine girmektedir. Sinemada “özdeşleşme” ile karşılık bulan bu kabullenme, televizyon, gazete ve diğer kitle iletişim araçlarında “ikna olma, inanma ve onay verme” şeklinde kendisini gösterir. Görüntü ve görüntünün hakim olduğu sinema sanatı, gerçekle gerçek olmayan arasındaki ince çizgiyi ideolojik serüvenlerle donatarak, mensubu olduğu, temsil ettiği iradeyi ve düşünce şeklini izleyiciye aktarmaktadır (Öztürk, 2015:337).

Radyo, televizyon ve diğer medya kültürü ürünleri gibi sinema da, “biz” ve “onlar” algısını şekillendirmeye yarayan materyaller sunmaktadırlar. Bu medya gösterileri, egemen, güçlü, güçsüz ve aciz olanı ortaya koymaktadır. Sinema, günümüzde sömürgecilik anlayışının ve mutlak iktidar isteğinin gerçekleşmesinde önemli bir araç olarak görülmektedir. Özellikle Hollywood sineması, oryantalizmin, Batılı izleyici için oldukça başarılı bir araç olabileceğini, yarattığı Doğu anlatılarıyla belirlemiştir. Önceleri mistik ve egzotik bir yer olarak gösterilen Doğu, sonradan terör eylemleri ve teröristlerle gündeme gelen bir korku coğrafyası haline gelmiştir.

İçinde bulunduğu dönemin koşullarına göre böyle bir değişime uğrayan Doğu tarafından sinema, uzun yıllar bir sanat formu ya da siyasi bir söylem aracı olarak görülmediği için, oksidentalizm olarak tanımlanan karşı tavrın sinemaya yansımaları, yani sinemanın oksidentalizmi bir söylem aracı olarak kullanması, Batı'nın oryantalizmi kullanmasına göre oldukça sığ boyutta kalmıştır.

1.1.Problem:

Sinema sadece bir görüntü sanatı değil, aynı zamanda geniş kitleleri etkisi altına alabilen, “ben” ve “öteki” algısını şekillendiren ideolojik bir araçtır. Köklü bir geçmişe sahip olan oryantalizmin ve yakın bir geçmişe sahip oksidentalizmin sinema ile ilişkisi incelenmiştir. Türk-Alman sinemasının önemli isimlerinden Fatih Akın'ın, hem Batı hem de Doğu kimliğine sahip olduğu da düşünüldüğünde, filmlerindeki oryantalist ve oksidentalist söylemlerin neler olduğu ve nasıl inşa edildiği incelenmeye değer bulunmuştur.

Bu araştırmanın problem cümlesi; Fatih Akın'ın yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı filmlerde oryantalist ve oksidentalist söylemler nelerdir?

1.1.1. Alt Problemler:

1. Sinema ve oryantalizm ilişkisi nedir?
2. Sinema ve oksidentalizm ilişkisi nedir?

1.2. Amaç:

Bu çalışmada, sinemanın oryantalizm ve oksidentalizm kuramları ile ilişkisi ele alınarak, literatür tarama sonucunda elde edilen bulgular ışığında, Fatih Akın'ın yönettiği “Kısa ve Acısız”, “Temmuz'da”, “Solino”, “Duvara Karşı”, “Yaşamın Kıyısında”, “Aşka Ruhunu Kat”, ve “Kesik” filmlerindeki oryantalist ve oksidentalist söylemlerin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

1.3. Önem:

Literatür incelendiğinde, köklü bir geçmişe sahip olan oryantalizm üzerine çok sayıda çalışmanın olduğu görülürken; oksidentalizm ile ilgili çalışmalar ise henüz yeterince olgunluğa ulaşmadığı için, az sayıdadır. Sinemada oryantalist söylemin

incelendiği çalışmalara rastlanmışsa da, oksidentalist syilemin incelendiği çalışmaların çok az ve yetersiz sayıda olduğu görülmektedir. Bu araştırmanın, oryantalist ve oksidentalist syilemleri bağlamında incelenen Fatih Akın filmleri aracılığıyla, alana katkı sağlayabilmesi ve bu alanda benzer çalışmalara ışık tutabilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar:

Araştırma sürecinde yararlanılan alanyazından elde edilen veriler geçerli ve güvenilirdir. Bu araştırma, örnekleme oluşturan Fatih Akın filmlerinin oryantalist ve oksidentalist syilemler içerdiği varsayımına dayanmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar:

Fatih Akın'ın yönetmenliğinin yanı sıra, yapımcılığını, senaristliğini ve oyunculuğunu üstlendiği pek çok filmi bulunmaktadır. Ayrıca kısa filmleri, belgeselleri ve müzik videoları da mevcuttur. Bu araştırma Fatih Akın'ın tek başına yönettiği uzun metrajlı filmlerle, konuyla ilgili literatür tarama sonucunda elde edilen kitaplar, makaleler, tezler, süreli yayınlar ve internet taraması sonucunda ulaşılan kaynaklar ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar:

Film: 1) Sinemada gösterilen film. 2) Fotoğraf görüntüleri saptamak için kamerada, saptanmış görüntüleri perdeye yansıtılmak için de projektrde kullanılan, asetat tabanlı, bir yanı duyar tabaka kaplanmış, hareketini sağlayan tamburlardan geçmesi için kenarları delikli şerit (Singleton, 1969:36).

Mizansen: Film analizinde en çok kullanılan terimlerden biri olan mizansen, "sahnelemek" veya "sahneye koymak" anlamına gelmektedir. Terimin kökeninde tiyatro vardır ve sahne üzerindeki her şeyi –sahne tasarımı, ışığı ve karakter hareketlerini- anlatmaktadır (Buckland, 2013:3).

Oksidentalizm: Batı'nın Doğu tarafından yorumlanması olarak tanımlanmaktadır. Oksidentalist syilemin içeriğinde, nc dünya milliyetliğinin belirgin izleri vardır. Politik tecrübeler temele alınarak tanımlanan "emperyalist Batı", "hunhar Batı" ile teknolojik ve kültürel gelişmeler temele alınarak tanımlanan

“benzersiz Batı” imajları bu söylem biçiminin temel eksenini şekillendirmiştir (Arlı, 2014:12).

Oryantalizm: Ondokuzuncu yüzyılda gelişen bir bilim dalı olan oryantalizm, genel anlamda, Doğu insanların, dillerinin, dinlerinin, tarihlerinin ve kültürlerinin incelenmesi, kısaca Doğu araştırmaları şeklinde kullanılmaktadır (Uluç, 2009:144). Oryantalist söylem, Doğu’yu sadece zihinsel olarak kuran ve onu tanımlayan bir çerçevenin dışında, daha derin bazı yapısal/kültürel bağlantıların ve mikro-makro iktidar ve hiyerarşi ilişkilerinin de inşa edildiği temel bir politikanın uzantısıdır (Arlı, 2014:16).

Sanat: İnsanın kendini ifade etme yollarından biri olan sanat, biçimlidir. Estetik kaygı güdülerek gerçekleştirilen bu biçim vermede, sanat dallarına göre farklılık, biçim verilen malzemededir.

Sinema: Tarih, kültür, toplum yapısı, teknoloji, ekonomi gibi unsurlarla doğrudan bir etkileşim içinde olan ve içinde bulunduğu dönemin tanıklığını yapan sinema, farklı coğrafyaları ve insanları buluşturan, film arşivleri ile toplumların görsel belleğini oluşturan, gelecek tasarımlarını geniş kitlelerle paylaşan bir sanat dalıdır (Erkılıç, 2009:47).

Sinema yapıtı, zaman ve mekânı plastik bir malzeme olarak kullanabilen imgeler sistemidir. Sinema sanatı ise, görüntü diliyle yapılan bir tür anlatı sanatıdır (Demirbilek, 1994: 1).

Söylem: İçeriğin iletildiği araçlar, ifade edıştır. Anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, diyalogları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da içermektedir (Güçhan,1999:112-114).

Uzun Metrajlı Film: 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yarışma Yönetmeliğinde: “Uzun Metraj tanımlamasından süresi en az 60 dakika olan filmler anlaşılır” ifadesi yer almaktadır (2011). Singleton (1969:36) ise uzun metrajlı filmi en az 85 dakika süren sinema filmi olarak tanımlamıştır.

Yönetmen: Bir filmin, tiyatro veya televizyon gösterisinin tüm yaratıcı yönlerinden öncelikli sorumlu olan kişidir (Singleton, 1969:29).

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli:

Bir durum saptama çalışması olan bu araştırmada, genel tarama modeli kullanılarak, örnekleme oluşturan filmlerdeki oryantalist ve oksidentalist söylemlerin betimlenmesi amaçlanmıştır.

Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya ulaşmak amacıyla, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örnekleme üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir. (Karasar, 1999:79)

2.2. Evren ve Örneklem:

Araştırmanın evrenini Fatih Akın filmleri, örneklemini ise Fatih Akın'ın yönettiği uzun metrajlı filmlerden; "Kısa ve Acısız", "Temmuz'da", "Solino", "Duvara Karşı", "Yaşamın Kıyısında", "Aşka Ruhunu Kat" ve "Kesik" filmleri oluşturmaktadır.

2.3. Veriler ve Toplanması:

Araştırmada veri toplama yöntemi olarak, literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. İlgili kitaplar, süreli yayınlar taranmış, internette var olan güncel kaynaklar edinilmiş, üniversitelerin yayınları takip edilerek makaleler ve var olan tezler de incelenerek gerekli verilere ulaşılmış ve kuramsal çerçeve belirlenmiştir.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması:

Elde edilen bilgiler ışığında araştırmanın örneklemini oluşturan Fatih Akın filmlerindeki oryantalist ve oksidentalist yaklaşımlar ele alınmıştır. Örnekleme oluşturan filmlerin incelenmesinde, görünen anlamların ötesindeki yan anlamların ortaya çıkarılmasında etkin olan eleştirel söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan Fatih Akın filmleri, Van Dijk'in eleştirel söylem analizi metoduna göre, diyaloglar, mekânlar ve karakterler bağlamında incelenmiş ve elde edilen veriler analiz edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZM

Oryantalizm ve oksidentalizmin temelinde, kesin çizgilerle ayrılmış iki coğrafi bölge yatar: Doğu ve Batı. Doğu ve Batı terimlerinin, kelime anlamlarındaki temel belirleyici unsur, güneşin doğuş ve batış yönüdür. Doğu, sınırları kesin olmamakla birlikte, genellikle Eski Dünya’da büyük uygarlıklara sahne olan ve günümüzde de Batı kültüründen farklı kültürlerle sahip toplumların yaşam alanı olan ülkeler olarak tanımlanır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi,1986:3274).

1700-1850 yılları arasında Avrupalı düşünürler dünyayı iki karşı bölgeye ayırmıştır: Batı ve Doğu. Bu ayrıma göre Batı, Doğu’dan üstün görülmüştür. İkinci sınıf Doğu’nun sahip olduğu düşünülen değerleri, rasyonel Batı’nın değerlerine karşı bir tez olarak kabul edilmektedir. Özellikle Batı, eşsiz erdemlerle kutsanmış olarak hayal edilmiştir; akılcıdır, çalışkandır, üretken, fedakâr, tutumlu, liberal, demokratik, dürüst, otoriter, olgun, gelişmiş, becerikli, bağımsız, gelişime açık ve dinamiktir. Doğu ise Batı’nın karşısındaki “öteki”dir; akılcı olmayan, keyfi, üretmeyen, tahammüllü, cazip olduğu kadar egzotik ve karmaşık, despot, bozulmuş, çocuksu, geri kalmış, pasif, bağımlı ve durağandır (Hobson, 2004:23).

Oryantalizm ve oksidentalizm dünyayı anlama, algılama, açıklama ve tanımlamada iki farklı bakış açısidir. Temel olarak oryantalizm Batı’nın Doğu algısı, oksidentalizm Doğu’nun Batı algısıdır. Karşılıklı bu algılama sadece bir düşünceden ibaret değildir ve eylemi de beraberinde getirmektedir. Batı’nın, zayıf ve kendini yönetemeyen Doğu algısı işgal ve sömürüyle sonuçlanırken; Doğu’nun, güçlü ve disiplinli Batı algısı efendiye itaate sebep olmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Doğu kendi gücünü keşfetmeye başlarken, bu değişim oryantalizmden yüzyıllar sonra oksidentalizmin ortaya çıkış zeminini hazırlamıştır. Batı, sömürgeciliğinin keşif kolu olan oryantalizm vasıtasıyla elde ettiği bilgi ile Doğu üzerinde iktidarını kurar. 20. yüzyılda fiziksel işgal yerini zihinsel işgale bırakırken, iktidar da farklı bir boyuta taşınmıştır. Oksidentalizm, Batı’nın bu iktidarını yıkma, Doğu üzerindeki siyasal üstünlüğünü ortadan kaldırma girişimidir. Bu anlamda, Oksidentalizm bir özgürleşme hareketidir (Öz, 2013).

Carrier, oksidentalizm ve oryantalizm mantığını göstermeye karar vermiş ve bunu dört bölümde ele almıştır: 1. “Diğerleri” üzerinden “bizim” oluşturduğumuz tasavvur, oryantalizm; 2. “bizim” resmimizin arka planından “diğerleri”nin oluşturduğu tasavvur, Etno-Oryantalizm; 3. Bizim kendimize ait resmin arka planında “diğerlerinin” oluşturduğu tasavvur, Etno-Oksidentalizm; 4. Kendi üzerimizden “bizim” oluşturduğumuz tasavvur, Oksidentalizm. Carrier’in düşüncesindeki espri, Batı’nın kendi kendini onaylayan tasviri olan oksidentalizm, her zaman oryantalizmin bir parçası olagelmış klişe Doğu tasvirinde görülmektedir. Yani oksidentalizm, Carrier’in düşüncesini 1996 yılında ele alan Fernando Coronil’in sözleriyle, “Oryantalizm’in zıddı değil; onun muhtemel şartları ve (aynadaki gibi) karanlık tarafıdır.” (Endervitz, 2014).

Aldığı ödüller ve başarılarıyla dünya sinemasında önemli bir yer edinmiş olan, hem gurbetçi hem de göçmen olarak nitelendirilen ve iki kültürü de iyi ve kötü yanlarıyla yaşayan yönetmen Fatih Akın’ın filmlerindeki Doğu-Batı temsili araştırmaya değer görülmüştür.

3.1. Oryantalizm Nedir?:

Oryantalizm sözcüğü, Latince “Doğu” anlamına gelen “Oriens” kavramından gelmektedir. Batı’nın Doğu’ya bakışını anlatan oryantalizm, bir bilim dalı, bir söylem tarzı, bir siyasi ideoloji ya da bir dünya görüşü olarak değerlendirilebilen, akademik bir bilgi bütünüdür. Oryantalizmin temeli, “biz/onlar” kavramlarına dayanmaktadır.

Oryantalizm “Doğu dünyası bilimi”, eski tabirle Şark ilmi demektir (Derin, 2006:17). Oxford English Dictionary’e göre oryantalizm sözcüğü ilk kez akademik olarak Lord Byron tarafından, İngiltere’de 1811’de bir disipline dayalı “Doğu dillerinin bilgisi” şeklinde nitelendirilmiş, “Doğulu milletlerin nitelikleri, düşünce ve ifade tarzları, adetleri” biçimde tanımlanmıştır. Fransa’da Le Robert sözlüğüne göre, 1826’da oryantalizmin “Batılı halkların kökenlerinin, dillerinin ve bilimlerinin Doğu’dan geldiğini iddia edenlerin bilimi” olarak kullanıldığı, 1840’da ise bugünkü “Doğu’ya özgü şeylerin bilimi” halini aldığı belirtilmektedir (Timur, 2003:64-70).

Oryantalizm, kültürel hatta ideolojik açıdan, arkasında kurumlar, kelimeler, ilimler, tasvirler, öğretiler, kavramlar olan bir muhakeme şeklidir. Oryantalizm, Doğulu nesnelere inceleme, eleştirme, hüküm verme, disipline etme veya yönetme için başvuru kaynağı olan el kitabına yerleştirilen “Doğu bilgisi”dir (Sarı, 2008:3).

Kontny'ye göre (2005:121) oryantalizm; kendini Batı denilen siyasi-kültürel oluşuma ait hisseden birinin Doğu olarak betimlediği bir oluşumun öğeleri hakkındaki fikirleridir.

Oryantalizm, gelişmiş-barbar, ileri-ilkel, üstün-aşağı, rasyonel-sapkın gibi basmakalıp söylemlerle Doğu-Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik, ben ve öteki karşıtlığının simgesidir. Batılı araştırmacıların gerçekleştirdiği akademik bir disiplin olan oryantalizm, Batılı emperyalistlerin en pragmatik olanlarının güç kazanmak için yararlandıkları bir bilgi öbeğidir (Walia, 2004:47).

Oryantalist araştırmaların önde gelen isimlerinden olan Bernard Lewis de oryantalizmi şu şekilde tanımlamıştır: Birinci anlamında oryantalizm, Orta Doğu'yu, Kuzey Afrika'yı ziyaret etmiş ve gördüklerini veya hayal ettiklerini, çoğunlukla romantik ve abartılı bir tarzda resmetmiş, çoğunlukla Batı Avrupalı ressamların oluşturduğu bir resim ekolüdür. Daha yaygın kabul görmüş ikinci anlamında oryantalizm, ilkiyle bağlantısız olarak, akademik uğraşın bir dalıdır. Terim ve akademik bir disiplin olarak oryantalizm, Rönesanstan itibaren Batı Avrupa'da akademik çalışmalarda büyük patlama ile başlar. Grekçeyi inceleyen Helenistler, Latinceyi araştıran Latinciler, İbraniceyi araştıran İbraniciler bulunuyordu. İlk ikisine verilen ortak isim "klasikçiler"dir, üçüncüsü ise "oryantalistler" olarak adlandırılmıştır (Bulut,2004:5-6).

Edward Said, oryantalizm alanında öncü kabul edilen kitabında, oryantalizmi üç boyutta ele almıştır: Birincisi, en kolay tanımıyla, oryantalizm, akademik bir disiplindir. Bu açıdan bakılınca, Doğu üzerine yazı yazan ve ders veren herkes oryantalisttir ve yaptığı iş de oryantalizmdir. İkincisi, hayale dayanan oryantalizmdir. Bu, aralarında Aiskhylos, Victor Hugo, Dante ve Karl Marks'ın da bulunduğu geniş bir felsefeciler, şairler, romancılar, iktisatçılar topluluğunun, Doğu insanının örflerine, yazgılarına, düşünce dünyalarına, romanlarına, destanlarına ilişkin yazılarında ortaya çıkan Doğu-Batı ayırımına dayanan oryantalizmdir. Üçüncüsü ise, diğer ikisine göre biraz daha tarihi ve somut, fonksiyonu açıktan açığa farklı bir dünyayı algılamak, bazı durumlarda kontrol etmek, yönlendirmek hatta eritmek olan bir disiplindir. Said'in kitabı dikkatle incelendiğinde Şarkiyatçılık terimini, Batı'nın Doğu üzerinde egemen olma stratejisine hizmet eden bir düşünce şekli olarak yorumlamak mümkündür (Öztürk, 2015:338).

Oryantalist ise, Doğu ile ilgili incelemeler yapan, Doğuya ilişkin herhangi bir konuda uzmanlaşmış Batılı bilim adamını niteleyen bir kavramdır. Avrupa'nın doğusundan itibaren bütün bir Asya ve Afrika âlemini, yakın, orta ve uzak doğuyu; tarihleri, dinleri, coğrafyaları, dilleri, kültürleri ve edebiyatlarıyla inceleme işi olarak son derece geniş bir sahaya yayılır (Yıldırım, 2003:19).

3.1.1. Oryantalizmin Tarihi Gelişimi:

Oryantalizm, ilk olarak 14. yüzyılın başlarında Viyana Kilise Konseyi tarafından oryantal dillerin ve kültürlerin anlaşılmasını teşvik etmek için bir dizi üniversitede kürsü kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan bir bilim dalıdır. Oryantalizmi teşvik eden ana itici güç, ticaret, rekabet ve askeri çatışmadan kaynaklanmıştır. Bu nedenle Orient Bilgisi, Avrupa'nın Orta Doğu ve Asya'ya yayılımı tarihinden soyutlanamaz. Vasco de Gama tarafından 1498'de Ümit Burnu'ndan Asya'ya gidiş yolunun keşfedilmesi, oryantalizmin alanını büyük miktarda genişletmiştir. Ancak Avrupa'da detaylı oryantal toplum araştırmalarının yayınlanması ancak 18. ve 19. yüzyıllarda gerçekleşmiştir. Britanya'da 1784 yılında Asiatic Society'nin (Bengal) ve 1823 yılında Royal Asiatic Society'nin kurulması Batılı bakış açılarının gelişmesinde önemli yapı taşlarıdır. Benzer gelişmeler Fransa'da 1821'de Napolyon'un Institut d'Egypte ve Societe Asitique'siyle birlikte yaşanmıştır. Almanya'da ise ilk oryantalist dernek 1845 yılında kurulmuştur. Bu ve benzeri kurumlar aracılığıyla Doğu toplumları hakkında bilgiler, filoloji araştırmaları ve oryantal dillerde yeterlilik geliştirilmiş ve kurumsallaştırılmıştır. Genel anlayışta "Orient" yanlış bir tarifile Akdeniz'in Doğu kıyılarından Güneydoğu Asya'ya kadar uzanan bir coğrafik bölgeyi kapsıyorsa da, İslam ve İslam'ın asıl yerleşim bölgeleri, Doğu'ya ilişkin Batılı bakış açılarının oluşumunda önemli yer tutmuşlardır (Turner,2003:67-68).

Oryantalizmi derinlemesine ele alarak onu Batı hâkimiyetinin kurumsal bir disiplini olarak tanımlayan Edward Said'in düşünceleri oldukça önemlidir. Said'in oryantalizm analizi, Doğu ve Batı'nın sadece coğrafi bir yön değil, belirli bir bakış açısını ve dünya görüşünü simgeleyen bir fikir olduğunu tüm detaylarıyla ortaya koymuştur. Amerikan vatandaşı Hıristiyan Filistinli bir baba ile Hıristiyan Lübnanlı bir annenin Filistin'de dünyaya gelmiş iki çocuğundan biri olan Edward Said, Doğu'nun

Batı tarafından ve Batıda temsili konusunu, dönemin ünlü şarkiyatçı yazarlarının metinlerini kaynak olarak kullanıp analiz ettiği ve yorumladığı "Oryantalizm" (Şarkiyatçılık) adlı kitabını ilk olarak 1978 yılında yayınlamıştır. Şarkiyatçılık konusunu ele alışındaki titizliği ve incelediği metinler üzerindeki uzmanlığını birleştiren Said, bu temel eseriyle, birçok teorisyen için bu konuda çığır açmıştır. Günümüzün modernizm sonrası kültür teorilerine geçişten önce, kapitalizm ve emperyalizmin kök salma sürecine dair de önemli fikirler barındıran eser, Türkçe de dahil olmak üzere birçok dile çevrilmiş, yazıldığı günden itibaren tartışılmış ve günümüzde de halen tartışılmaktadır. Kitap, bu konuda ilham vermiş ve öne sürdüğü görüşlerle yeni bakış açıları ve yeni çalışmalar doğurmuş ve bunun sonucunda da oryantizm merkezli çok büyük bir literatür oluşmasında önemli bir temel oluşturmuştur.

Said, oryantizmi en kesin deyişle, Hıristiyan Batı'da resmi biçimiyle Oryantalizmin 1312'de Viyana'da toplanan Kilise şurasının "Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca" üniversitelerinde "Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice" kürsülerinin kurulmasını kararlaştırmasıyla birlikte başladığı kabul edilmiş olan bir akademik çalışma alanı olarak tanımlar. Oryantalizmin Viyana Şurasından beri ne kadar kapsayıcı hale geldiğini gösteren diğer örnekler, bu alana ait 19. yüzyıl tarih kayıtları arasında bulunmaktadır. Bu türün en yetkin örneği, Jules Mohl'ün, 1840-1867 yılları arasında oryantizme ilişkin kayda değer her şeyi içeren "Doğu Araştırmaları Tarihinin Yirmi Yedi Yılı" isimli iki ciltlik eseridir. Gustav Dugat'ın "12. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Kadar Avrupalı Şarkiyatçıların Tarihi" isimli eseri de oldukça önemlidir. 19. Yüzyılın pek çok önemli yazarında da Şark hayranlığı görülmüştür. Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, Fitzgerald ve benzerlerinin eserleriyle örneklenen bir oryantist edebiyattan çok rahat söz edilebilir. Bu yapıtlara kaçınılmazcasına eşlik eden şey, gelişigüzel bir Doğu mitolojisidir. Bu mitolojinin "Doğu'su, sadece çağdaş tutumlarla yaygın önyargılardan değil, Vico'nun deyişiyile ulusların ve araştırmacıların kibrinden de türeyen bir "Doğu"dur. Neredeyse en eski zamanlardan beri Doğu, Avrupa'da, Doğu'ya ilişkin ampirik bilgilerden fazlası olmuştur. "İlyada"dan beri Doğu ve Batı arasına konan belirli bir sınır vardır. En etkili Doğu çağrışımlarından ikisi, mevcut en eski ve en yeni tarihli iki antikçağ Atina oyununda, Aiskhylos'un "Persler"i ve Euripides'in "Bakkhalar"ında ortaya çıkar. Aiskhylos Perslerin, Kral Kserkses'in komutasındaki

ordularının Yunanlılar tarafından bozguna uğratıldığını öğrendiklerinde kapıldıkları yıkım duygusunu betimlemiştir. Koro şu ağıtı söyler:

Şimdi bütün Asya toprağı ıssız
 Kserkses kim varsa götürdü, yazıklar olsun.
 Kserkses onları yitirdi, yazık,
 Kserkses kadırgalarını denizde aptalca batırdı gitti.
 Oysa Darius, usta okçu
 Susalıların sevdiği başbuğ
 O'nun, yurttaşlarına böyle zarar getirdiği olmuş muydu?

Burada önemli olan, Asya'nın da Avrupa'nın imgelemi aracılığıyla, bu imgelem sayesinde konuşmasıdır; Avrupa denizaşırı, düşman, "öteki" dünyayı, Asya'yı yenik düşürmesiyle tanımlanır. Asya'ya atfedilen şeyler; boşluk, kayıp, yıkım duygusudur ve bundan böyle Batı'ya her meydan okuyuşunda Şark'ın bulacağı da hep aynı yıkım olacağı benzetilmektedir. Ayrıca, Asya'nın daha üstün olduğu, Avrupa'yı alt ettiği görkemli bir geçmiş için yakılan ağıt da işitilir. Tüm Atina oyunları arasında belki de Asya'ya en yakın duran oyun olan "Bakkhalar"da Dionysos Asya kökenliliğiyle, Doğu gizemlerinin garip bir şekilde tehdit edici olan taşkınlıklarıyla ilişkilendirilir. Thebai Kralı Pentheus, annesi Agave ile onun yandaşı Bakkha rahibeleri tarafından öldürülür. Böylece Dionysos'un gücünü de, tanrısallığını da tanımayıp karşı gelen Pentheus, bu yaptığından ötürü feci şekilde cezalandırılmış olur; oyun ayrıkısı tanrı Dionysos'un korkunç gücünün herkes tarafından kabul edilmesiyle biter. Doğunun bu oyun çiftinde onu Batıdan ayıran iki yüzü, Avrupa'nın imgesel coğrafyasının temel motifleri olarak varlığını sürdürecektir. İki kıta arasına bir hat çekilir. Avrupa güçlü, dillendirilmiş olandır; Asya bozguna uğrayandır, uzakta ve belirsiz kalandır. (Said, 2016:59-66).

Oryantalizmin bize Doğu hakkında sunduğu bilgi, Batının merceğinden yansıyan Doğu bilgisidir. Bu bilgi aynı zamanda, nedense Doğu olarak adlandırılan yerdeki insanların akıl edip üretmedikleri, onlara kendilerinden olmayan insanlarca sunulan bir bilgidir ve bu bilgi öteki olarak işaretlenen dünyaya ilişkin bir şeyleri bilmektedir. Oryantalizm, kurduğu Doğu hakkında, söylenen sözlerin, yapılan çalışmaların, seyahatnamelerin, anıların kısacası Doğu olarak adlandırılan bir hayal dünyasının anlatıldığı ve resmedildiği büyük bir bilgi yapısının adıdır. Oryantalistlerin

sistemleştirdikleri ve açıkladıkları anlamda, Doğu ve Batı farklılığının tarihsel temelleri ve kavramsal şekillenışı Eski Yunan toplumuna kadar götürülebilir. İlyada destanındaki Asya imajı ve Grek olmayan Asya fikri bu şekillenişin çoğunlukla ilk tarihsel kayıtları olarak kullanılmaktadır. Fakat oryantalizm, sadece kurduğu Doğu üzerine konuşan bir söylem değildir. Sadece herhangi bir söylem tarzı olarak ele alınabilseydi, karşı bir söylemin ontolojik-epistemolojik meydan okumasıyla alt edilebilirdi (Arlı,2014:15-16).

Oryantalist metinler iki temel dünya ve farklı dünyasal tözler olarak Doğu ve Batı fikrine özsel olarak sıkı sıkıya bağlanmışlardır. Oryantalistler, mitolojideki (İlyada) Asyatik imajları, Haçlıların gizemli “yağmalanmayı bekleyen zengin Doğu”sunu ve bir zamanlar bilim ve sanatta gelişmiş hayranlık uyandıran “benzersiz Doğu”yu bir töz olarak, modern çağda yeniden kurmuşlardır. Metin olarak Doğu düşüncesi, töz olarak Doğu düşüncesinin özcü içeriğinden doğmuştur (Arlı, 2014:21-22).

Geleneksel oryantalizmin kuruluş kararının verildiği Viyana Konsülü’nden ve Universitas Magistrarum et Sclarium Parisensium’da bulunan ilk Doğu Dilleri kürsüsünden, II. Dünya Savaşı’na kadar konuyla ilgili sayısız araştırma yapılmıştır. Farklı materyallerden oluşan, sayısız önerilerle dolu, Batılı ilim adamlarının tasarrufundaki bu çalışmalar ne yazık ki kesin bir doğruluk ve objektif bir yaklaşım sunamamaktadırlar. Oryantalist çalışmaları iki farklı alanda –Arap dünyası ve Uzak Doğu- başlatan itici güç, ilk dalgalanma oryantalist derneklerinin kurulmasıyla başladı. İkinci aşamada, ilki 1873’te Paris’te düzenlenen, oryantalist kongrelerin ortaya çıkışına tanık olundu. I. Dünya Savaşı’na kadar düzenlenen on altı kongrenin sonuncusu 1912 yılında Viyana’da yapıldı. O günden bu yana yalnızca dört kongre daha düzenlenebildi (Yıldız, 2007:40-41).

19. yüzyıl, Batı’nın, dünya üzerinde egemenliğini kesinleştirmesine paralel olarak, aynı zamanda, Avrupa’nın bu yeni konumuna uygun yeni bir yapılanmanın içine girdiği, yeniden şekillendiği bir çağdır. Yeni kurumların, yeni bilim dallarının ortaya çıkışı bu yüzyılda olmuştur. Örneğin, sosyoloji 19. yüzyıl Avrupa şartlarının bir ürünüdür. Ayrıca antropoloji, iktisat, felsefe gibi bilim dalları, Avrupa’nın bu yeni koşullarda karşılaştığı iç ve dış sorunları anlama ve açıklama çabasında olmuşlardır. Mevcut araştırma disiplinleri ve yöntemleri yetersiz kaldığında ise yenileri üretilmiş ya da disiplin ve yöntemler yeni duruma uygun bir biçim ve estetik kazanmışlardır. Bu dönemde oryantalist geleneğin oluşumu açısından da önemli gelişmeler meydana

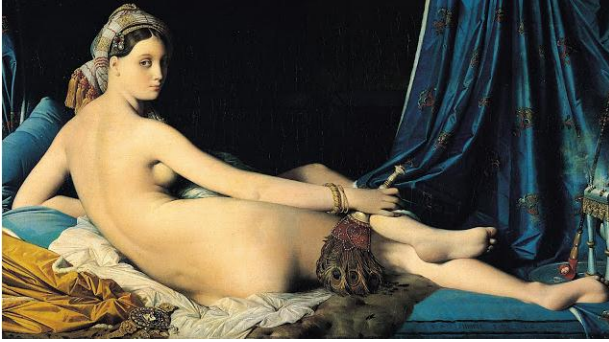
gelmiştir. Her şeyden önce oryantlizmin kurumsallaşması, modern Batılı sosyal bilimlerden de destek alarak yöntemlerinin gelişmesi bu dönemde gerçekleşmiştir. Önceki yüzyıllarda Avrupa'da yaygın olan İslam ve Doğu hakkındaki imaj, yeni üretilen söylemler, yöntemler ve bilimler ışığında daha bilimsel bir çerçevede sunulmaya başlanmıştır. Bu dönemin oryantlist çalışmalarında görülen bir diğer husus da, Batı'nın üstünlüğünü vurgulayıcı Doğu imajının Doğululara da kabul ettirilebilmiş olmasıdır. Batı dünyası, siyasal ve ekonomik olarak dünya egemenliğini ele geçirmesine paralel ve yeni konumunun bir sonucu olarak, kendisini, dünya tarihinin doğal gelişiminin nihai halkası ve tarihin amacı olarak tanıtmış ve bu yeni Batılı bilinç, Batı dışı halklara dayatılmıştır. Karşılaşılan –sömürgeleştirilen demek daha doğrudur- her yeni halk, elde edilen her yeni bilgi Batı'nın bu kendine bakışını pekiştirmek için kullanıldı. Artık yazılan ve sunulan Avrupa tarihi, aynı zamanda, dünya tarihi anlamına gelecektir. Sömürgecilik, Doğu hakkında, bugün bile Müslüman-Arap dünyasını nitilemede birçok Batılı için bir kaynak işlevi gören sınırsız bir saçmalıklar derlemesi yaratmıştır. Sömürgeci Avrupa istediği ölçüde kendine mal etmeyi asla başaramadığı Doğu'ya, hem hayrandır, hem de onu küçümser. Çeşitli biçimler altında ötekini küçümseme, Avrupa endüstriyel sömürgeciliğinin yüzyılı olan 19. yüzyılın alâmetifarikası olacaktır. Bu yüzyıl, netice itibariyle, Batı'nın Doğu karşısında artık üstün duruma geldiğinin bilincine vardığı bir yüzyıl olmuştur. Artık kendisinde, Doğu'yu çürümüşlüğünden kurtarma, onu biçimlendirme gücü görmektedir. Bu yüzyılda Batı, bir yandan Doğu'nun olumsuzluklarına dikkat çekerken, öte yandan ona hayranlığını da dile getirecektir. Fakat bu, bir yönüyle Doğu'ya olan ilgiyi canlı tutmaya, oraya insanların gitmesini teşvik etmeye dönük bir çabadır da. İkinci olarak Doğu, Batı'nın muhtaç olduğu zenginliklere sahiptir, ancak artık bu zenginlikleri kullanamamaktadır. Sahip oldukları zenginlikler insanlık için, Doğululara bırakılamayacak kadar önemlidir. Dolayısıyla bu zenginliklerin insanlığın kullanımına sunulması gerekmektedir (Bulut,2004:86,87).

1800'lerin ortalarından başlayarak, Batı'nın Doğu'ya bakışında sömürgecilik önemli bir etken olmuş ve oryantlistlerin eserlerinden yararlanılmış, oryantlizmi akademik bir disiplin olarak kurumlaştırma çabaları başlamıştır. Bu kurumlaştırmayı destekleyici nitelikte Avrupa ve Amerika'da çeşitli dernekler kurulmuş ve bu dernekler yayınlarıyla da oryantlist araştırmaları sürdürmüşlerdir. Batılı sanatçılar, Ondokuzuncu

yüzyılın başlarında, gidip görmedikleri halde Doğu'yu resmetmişlerdir. Örneğin Delacroix, hiç görmediği Doğu'yu 1844 tarihli "Sardanapalus'un Ölümü" adlı eserinde betimlemiştir (Resim 1). Ingres'in gerçeklerden uzak birer hayal ürünü olarak resimlediği 1814 tarihli "Büyük Odalık" (Resim 2) ve 1862 tarihli "Türk Hamamı" eserleri de buna birer örnektir (Resim 3).



Resim 1. Sardanapalus'un Ölümü



Resim 2. Büyük Odalık



Resim 3. Türk Hamamı

Birçok Avrupalı ressamın tuvalini süsleyen erotik unsurlar, Doğu'yu cazibe merkezi durumuna getirmiştir. Erotik konular, büyük oranda harem ve hamam sahneleri içinde sunulmuştur. Bu mekânlar, mahremiyet sebebiyle içe dönük mekânlar olmasına rağmen, Batlı ressamların hayalindeki betimleme olarak resimlerde canlandırılmıştır. Hiçbir yabancı'nın hareme giremeyeceği gerçeğinden hareketle, ortaya konulan betimlemelerin birer hayal ürünü olduğu açıktır. Bu hayali Batı tarzındaki kadın

betimlemeleri beslemektedir. Çünkü ressamalar, alışık oldukları tarzda kadın resimleri yapmaya devam etmişler ve repertuarlarındaki kadın figürünü Doğulu kadın kimliğinde sunmuşlardır (Çaycı, 2015:193-194). Bunun yanında, ilk Britanyalı oryantalist ressamalardan David Roberts, 1830'lardaki gezisiyle, Ortadoğu'nun o anki gerçekliğini betimlemeyi amaçlamıştır. Gerçekten de Roberts'ın baskıları ve resimleri, yüzyıllar boyunca yalnızca sözlü olarak, ya da kalıplaşmış görsel formatlar içinde temsil edilmiş Doğu'daki gerçek yerlerin yepyeni görünümüleri olarak önem arz etmektedir. Doğu'yu konu alan bu tür gerçek resimler, kuşaktan kuşağa aktarılan basmakalıp bilgilerin tembelle ve cahilce yinelenmesine karşı bir panzehir olabilirdi (Tromans;Riding,2009:24-25).

Ondokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın emperyalist tutumu, sömürgeci ülkelerin siyasetçilerinin amaçlarına hizmet etmesi doğrultusunda bazı oryantalistler, Fransa ve İngiltere Dışişleri Bakanlıklarında danışman olarak görevlendirilmişlerdir. Haçlı savaşlarındaki kilisenin görevini bu dönemde sömürgeci ülkelerin siyasetçileri almıştır. Oryantalizm böylece Batılıların, Doğu ülkelerini tamamen kendilerine boyun eğdirmelerinde, yani emperyalizmde rol oynamıştır. Bu dönemde yazılan ve sunulan "Avrupa tarihi" artık "Dünya tarihi" anlamına gelmiş ve Batının çıkarlarının evrenselleştirmesinden öteye geçememiştir. Ayrıca bu yüzyıl Batının tam bir yükselişi ve güce ulaştığı dönem olacaktır. Yirminci yüzyıl ortalarında Avrupa sömürgeciliği önce Asya kıtasında sonra da Afrika kıtasında sömürge ülkelerin bağımsızlıklarını arka arkaya ilan etmesiyle son bulmuştur. Elbette bu bitiş süreci sadece bu dönemde başlamamıştır. Çünkü İngiliz ve Fransızlar yirminci yüzyılda sömürgeleri üzerindeki kontrollerini kaybettikleri tarihten önce, ondokuzuncu yüzyıl sonlarında İspanya ve Portekiz, Latin Amerika'daki sömürgelerini çoktan kaybetmişlerdir. Hatta Amerika Birleşik Devletleri'nin onsekizinci yüzyıl sonunda özgürlüğünü ilan etmesiyle birlikte İngiltere, sömürge imparatorluğundaki konumunun zayıflamaya başladığının işaretini vermiştir. Bu tarihsel işleyiş, sömürgecilik döneminin bitişinin kısa bir dönem içinde olmadığını göstermektedir. Ancak bu egemen ülkelerin tamamen sömürgelerini terk ettiği anlamına gelmemektedir. Önceleri sömürge toplumların bağımsızlık talepleri karşısında egemen ülkelerin bazıları, eski sömürgelerin kendi kendilerini yönetme veya özerklik haklarını kullanabilecekleri siyasi topluluklar kurma yolunu seçerler; örneğin İngiliz Uluslar Topluluğu (1931) ve Fransız Uluslar Topluluğu (1958) gibi (Bulut,

2006: 138). Ancak sömürgeciliğin şeklen sona erişti bağımsızlıklarını elde eden insanları (öteki olanları) ‘merkezdeki’ insanlarla (biz) eşit konuma yükseltmez. Böylece “öteki”ne yeni bir isim verilir: “Üçüncü Dünya” (Güngör, 2011:27-28).

Oryantalizmin sömürgecilikle ilişkisini ortaya koyan başka önemli görüşler de bulunmaktadır. Hentch’e göre (1996:12) oryantalizm, sömürgecilikle eşdeğerdir. Oryantalizm, Avrupa’nın Akdenizli Doğu’ya, emperyalistçe hâkim olmanın hazırlığından, Batı’nın açgözlülüğünün ve horgörüşünün ifadesinden başka bir şey değildir. Falk’a göre (2003:40) sömürü mantığı ile oryantalizm, Doğu’ya nüfuz etmeye çalışır. Dolayısıyla, sömürgecilik davasına hizmet eden kültürel incelemelerin gerici siyasi yönünü oluşturur. Makdisi’ye göre (2004:24) oryantalizmin temel tezi; özgür, medeni ya da demokratik olduğu varsayılan Batıyla karşıtlık oluşturan bir Doğu mefhumunu temsil edenler ile, Batı’nın Doğu âlemine hükmetme, fethetme ve kolonileştirme projeleri arasında derin ve karmaşık bir ilişkiler ağı kurmaktır.

Hem toplumsal, hem de siyasal açıdan bir cazibe merkezi olan Doğu’dan gözünü ayıramamış Batılılar, Doğu ülkelerini sürekli sömürgeleştirmeye çalışmışlardır. Batılı gezginlerin öykülerindeki Doğu, harem, tutkun, cinsel tutkun ve fantezilerin ortak yeri olmuştur. Doğunun kadını her şeyden önce bir “kadın” olarak betimlenmiyordu. Kleopatraların ülkesiydi Doğu. Kadını; gururlu, enfes, iç gıcıklayıcı ve vahşiydi. Doğudaki harem sayısız biçimde anlatılması da bunu göstermektedir (Süphandağı, 2004:65).

Doğu’nun nesneleştirilmesi ve tek tip hale indirgenmesi, oryantalizmin ana düşüncesini oluşturur. Nesneleştirilen ve standartlaştırılan Doğu, kendi gerçekliğinden kopararak temsili bir kimliğe büründürülür (Turna, 2002:216). Bu temsili kimlik, Doğu’nun ötekileştirilmesidir.

Eğer Doğu olmasaydı, Batı’da olmazdı. Batı Doğu’yu ötekileştirmek suretiyle, kendisinin tamamen zıddı olan bir Doğu icat ederek, Doğu’yu Doğululaştırarak kendisini tanımlamaktadır. Bu ötekileştirmeyle, kendisinde olan iyi şeylerin Doğu’da olmadığını ve kendisinde olmayan kötü şeylerin hepsinin Doğu’da var olduğunu iddia etmiştir (Bulut, 2004:13). “Öteki” ve “diğeri” kavramları birbirinden farklıdır. Diğeri ötekine göre daha masum bir kavramdır, çünkü öteki dışlayıcıdır, diğeri dışlama gerektirmez. Diğeri sadece var olan farklılığı dile getirir, öteki ise farklılık yaratır.

Diğerinin daha içsel olduğunu söyleyebiliriz, öteki ise dışsaldır; özellikle, kimlik inşasında böyledir. Ötekileştirme, “ben” e bir öteki yaratma sürecinin adıdır. Diğer masum bir kavram olmakla birlikte, diğerleştirme masum değildir ve ötekileştirmeye çok yakındır. Çünkü diğerleştirme, farklılığı dile getirmekten ziyade fark yaratmaya yöneliktir. Ötekileştirmeyle arasındaki nüans ise içsellik ve dışsallık noktasıdır. Grubun (grup en küçük topluluktan başlayarak dinsel, etnik bir cemaate veya medeniyete kadar uzanabilir) kimliğinin yaratılmasında öteki önemlidir, diğer ise bu sürece fazla bir katkıda bulunmaz. Her ne kadar ötekine giden her yol başlangıçta diğerinden geçse de, ötekine ancak iradi farklılıklarla ulaşılır (Metin, 2013:39-40).

Ötekileştirilen Doğu, Batının gözünde şu özelliklere sahiptir: Farklı olan modern benliğin ötekisi, özünde modern öznenin sahip olduklarından, yani rasyonaliteden, moderniteden, akıldan ve ilerlemeden yoksundur. Batılı olmayan bir kültürel kod, denetlenmesi ve moderne dönüştürülmesi gereken bir nesnedir. Bu nedenle öteki, hem ne olduğu, hem de ne olmadığı açısından tanımlanır (Keyman, 2002:19).

Batı kendi egemenliğini kurmak adına Doğu’yu bir söylem olarak yeniden üretmiştir. Onu metinselleştirmiş ve Doğuluya hep küçültücü özellikler yüklemiştir. Kimin iyi yerli, kimin kötü yerli olduğuna, ilkel ya da gelişmiş olduğuna her zaman Batılılar karar vermiştir. Çünkü tüm ötekiler, Batı’nın tanınması ve tanımlaması sonucunda var olmaktadır. Ötekileri Batılılar yarattı, onlara konuşmayı, düşünmeyi öğretti ve onların bağımsızlıklarına karar verdi (Said, 2004:21)

Dominique Schnapper, “Kendi” ve “Öteki” arasında mutlak fark olduğunu öne süren farklılaştırıcı tutum ile, farkı inkar eden asimilasyoncu tutumu çözümleyerek, her iki düşüncenin de “Öteki” olarak “Öteki”ni reddettiğini söyler. Farklılaştırıcı tutumda kendi ile öteki arasındaki farkın, farklı olanın çıkarılması, dışlanması ya da en uç durumda yok edilmesiyle sonuçlanan ötekinin reddini doğurması söz konusudur. Bunun tersi olan evrenselcilik ilkesinden ilerleyen asimilasyoncu tutum ise çok farklı yoldan ilerlemektedir. Farkların saptanmasının ötesinde, evrenselcilik ilkesi insan türünün birliğini iddia etmektedir. Sırf insan olmaktan dolayı bütün insanların, zihinsel ve ahlaki kapasitesinin ya da yeterliliğinin gerçekleşmesinde kesin farklar gözlemlense dahi, onların eşit olduklarını ortaya koymaktadır.; yetenek açısından sergiledikleri performans eşit olmasa da, özgürlük açısından aynı nedeni ve eğilimi taşıdıkları için bu alanda da

eşit olduklarını ifade etmekte ve ötekinin bir başka kendi olduğunu öne sürmektedir (Uluç, 2009:15).

Batı'nın Doğu'ya egemen olmak istemesi tabii ki boşuna değildir. Doğu, Batı için her zaman bir cazibe merkezi olma özelliğini korumuştur ve korumaktadır. Bu durumu, Doğu'nun dünya ulaşım ve ticaret hattının merkezinde olmasına, sömürgeye giden yoldaki kilit bölge olma özelliğine bağlamak işten bile değildir. İşin içine zengin petrol rezervlerini de kattığımızda Said'in kitabında belirttiği şu sözleri yinelemek bir zorunluluk hali olarak karşımıza çıkıyor: “Batılılar vardır, bir de Doğulular. Birinciler hükmederler; ötekiler hüküm altında olmalıdırlar. Bu da ekseriya ülkelerinin işgal edilmesi, iç işlerine tam bir müdahale, can ve mallarının şu ya da bu Batılı gücün eline bırakılması demektir”. Günümüzde Ortadoğu'da meydana gelen savaşların uydurma nedenleri düşünüldüğünde Said'in Batı'nın eylemini meşrulaştırmasının ideolojik yolu olarak tanımladığı oryantizm, daha iyi anlaşılmalıdır (Öztürk, 2015:338).

James Clifford, Said'in tanımlarının ilkinde ve üçüncüsünde oryantizmin, Doğu diye adlandırılan bir şeyle ilişkilendirilirken, ikincisinde Doğu'nun salt sorgulanabilir bir zihinsel işlemin ürünü olarak var olmasına dikkat çeker. Kimi zaman bir kafa karışıklığına da dönüşen bu müphemlik, Said'in argümanındaki esas şekillendirici öğedir. Said sık sık metnin ya da geleneğin Doğu'nun gerçek ya da sahicî özelliğini çarpıtıldığını, baskı altına alındığını ya da görmezden geldiğini ifade etmektedir. Fakat başka bir yerde “gerçek bir Doğu”nun varlığını yadsımakta ve bu hususta Foucault'ya ve bahsettiği diğer radikal temsil eleştirmenlerine daha güçlü bir bağlılık sergilemektedir. Hatta “Doğu'da yer alan kültürlerin ve ulusların yaşamlarının, tarihlerinin ve geleneklerinin ham gerçekliği”ne kısa bir atıf yapılmasının dışında bir şeyin olmaması, kendi cephesinden anlamlı bir yöntem tercihi ifade etmektedir. Oryantalist gayrı-sahicîliğe bir sahicîlikle karşılık verilmez. Ne var ki Said'in bir “söylem” kavramı, hala bir yandan asla somutlaştırılmayan yaşamların ve kültürlerin ideolojik bir çarpıtılması konumuyla diğer yandan deneysel yazının somut bir örneği gibi yalnızca ve sonu gelmemecesine kendisine göndermede bulunan gösterenlerin oluşturduğu kalıcı bir yapının koşulu arasında gidip gelmektedir. Dolayısıyla Said neredeyse totolojik ifadelerle (örneğin sıklıkla ifade ettiği, oryantalist söylemin “Doğu'yu doğululaştırdığı” yorumu) ya da yararsız saptamalara (örneğin, “oryantizm gözle görünürde Doğu'ya uygun mecburiyetlerin, bakış açılarının, ideolojik eğilimlerin

egemen olduğu düzenlenmiş –ya da doğulaştırılmış- bir yazım, bir görüş ve inceleme tarzı olarak görülebilir”) başvurmak durumunda kalmıştır (Aytaç, 2007:139-140).

Son zamanlarda antropoloji, yabancı toplumları çarpıtılmış biçimde inşa edişinden ve sunuşundan ötürü eleştirilmektedir. Bu eleştiriler, daha önceden yapılmış olmakla beraber, oryantalist çalışmaların eleştirel bir incelemesi olan Edward Said’in “Oryantalizm” adlı eserinden kaynaklanır. Oryantalizm, antropoloji gibi, Batı toplumlarından farklı toplumlara ilişkin bir dizi bilgi geliştirmeyi amaçlamaktadır; o bilginin peşine düşmüş olan araştırmacıların yurdu da Batı toplumlarıdır. Said’in eleştirisi geniş kapsamlıdır; fakat temelinde Batılı akademisyenlerin ürettiği ve sunduğu Doğu imgesi hakkında iki önemli nokta vardır: Birincisi, o imge Doğu’nun Batı’dan radikal ayrılığını ve ona olan karşıtlığını vurgular. İkincisi, bu imge Doğu’yu değişmez bir özcülükle donatır. Radikal ayırım ve karşıtlık konusunda Said, oryantalistlerin “Batı’dan tümüyle farklı” bir Doğu sunduğunu, oryantalistlerin de “tanıdık (Avrupa, Batı, biz) ve yabancı (Şark, Doğu, onlar) arasındaki farklılığı keskinleştirdiklerini” söyler.

Said, oryantalist işleyişine, Yakın Doğu’nun Doğulaştırılmasına ilişkin anlatıma, Batı ve Yakın Doğu’nun arasındaki politik ve ekonomik ilişkiler üzerine yoğunlaşır ve biz de eğer Said’i ilgilendiren konu olarak Doğu’nun Batı düşüncesinde nasıl yaratıldığını anlamak isteniyorsa, bu ilişkiler incelenmelidir. Fakat bu ilişkiler, oryantalist bütünüyle açıklamaz. Said de oryantalist, yabancıya karşıtlık yoluyla temel bir kendini tanımlama sürecinin örneği olarak görür. Bu süreç, tarihsel etkenler tarafından biçimlendirilebilir, kolaylaştırılabilir ve ona spesifik bir içerik verilebilir, ancak tümüyle bu etkenler tarafından oluşturulamaz. Temel süreç basit olmasına karşın, sonuçları öyle değildir. Oryantalist tanımlar iki zıt, özelleştirilmiş varlığın, Batı ve Öteki veya Yabancı’nın yan yana koyulmasıyla üretilir. Her biri şeyeleştirilmiş, özcü terimlerle anlaşılır ve karşıt çiftin diğer unsurundan farklılığı ile tanımlanır (Aytaç,2007:464-468).

Kilisenin oryantalist arayışların kökeninde yer alan fikirlerin kaynağı olması Orta Çağın siyasal yapılanmasının özellikleri ile de ilişkilidir. Richard W. Southern’a göre Orta Çağ Avrupa’sında İslamiyet algısı üç aşamada şekillenmişti. Bunlar; cehalet çağı, akıl ve umut çağı ve basiret çağlarıydı. Avrupa Orta Çağı, İslamiyetin altın çağıyken, Hıristiyan dogmatizminin ise karanlık çağlarıydı. Bu çağlar içinde Avrupa’da

İslamiyet, genellikle Hıristiyanlığın sapkın bir yorumu ve bozguncu bir inanç olarak anlaşılmuştur. İslamiyetin şaşkınlık uyandırıcı derecede hızla yayılışı da, bu yüzyıllarda İslamiyete ilişkin merakı derinleştirmiştir. Haçlı Seferlerine yol açan gelişmelerin çoğu bu duygu hattı üzerinde şekillenmiştir. I. Haçlı Seferine kadar, karanlık bir perdenin arkasında kalan İslamiyet-Hıristiyanlık ilişkileri, bu seferle birlikte köklü bir biçimde dönüşmüştür. Yine Southern'a göre, cehalet çağının sonucu ortaya çıkan bu durum, sonraki dönemlerdeki arayışların yapısını da belirlemiştir. Haçlı Savaşıyla dinlerinden döndürülemeyen Müslümanlara yönelik algılar, daha sonra farklı bir noktaya kaymıştır. Cehalet çağındaki malumatların karakterine göre, görece daha fazla mesafe kat edilmiş görünen akıl ve basiret çağında ise, Hıristiyan dünyasındaki eğilim Kuran'ın zayıflığının kanıtlanması gibi arayışlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Fakat bu dönemde İslam dünyasındaki bilimsel gelişmelere dönük merak yüksek bir düzeydedir. Basiret çağındaki durum da bu çağla benzeşmektedir. İslamiyete ilişkin bilgilenmenin belirli bir düzeye yükseldiği bu dönemde, Hıristiyan dünyasının temel sorunu, İslam peygamberinin hayatına ilişkin ayrıntıların araştırılmasıdır. Bu süre içinde İslam felsefesinin büyük filozoflarını tanıyan ve ayrıca yine bu filozoflar üzerinden Yunan felsefesine açılan Avrupa düşüncesi çok yönlü etkileşimler altında kalmıştır. Ancak, birkaç yüzyıl süren bu etkileşimler, İslamiyete ilişkin ötekileştirici algıyı değiştirmemiş, hatta aksi sonuçlar doğurmuştur. Bu dönemle ilgili bir diğer önemli husus ise, Avrupa'da İslam'a ilişkin kültürel hayal gücünün tekbiçimli olmadığıdır. Aynı dönemlerde, kilisenin çizdiği imajlardan görece bağımsız işleyen ve siyasi otoritenin bakışında cisimleşen bir bakış da söz konusudur. Batılı devlet adamlarının kilisenin çıkarları doğrultusunda bilgiyi çarpıtma olasılığına karşılık farklı bir bilgi arayışı içinde oldukları söylenebilir. Fakat yine de bu arayışların, kilisenin yoğun propagandası ile olumsuz bir öteki algısının kitlelerin muhayyilesine ulaştırılarak, önüne geçildiği görülmektedir. (Arlı, 2014: 18-20).

Mısır doğumlu Anouar Abd al-Malek, 1963 yılında "Orientalism in Crisis" (Krizdeki Oryantalizm) isimli makalesinde, Arapları "homo Arabicus", Çinlileri "homo Sinicus" ve Afrikalıları "homo Africanus" diye sınıflandıran Oryantalistlere bir itirazda bulunmuştur. Çünkü bu şekilde Avrupalı olmayanlar, insan sınıfı içinde farklı bir form olarak tanımlanmakta ve bunların karşısına tarihi, gelişimi ve kalkınmasıyla "normal" insanlar olarak Avrupalılar yerleştirilmekteydi. "Avrupa merkezliyeti" kavramı,

Avrupalılara yönelik ortaya atılmış, tüm dünyayı yalnızca Avrupa perspektifinden algılamak isteyen ve algılayan bir anlayışı ifade etmekteydi. Abd al-Malek'in "Avrupa merkezîyetçiliği" ifadesi, Said'in "Oryantalizm"inden çok uzak değildir –hatta Madalyonun iki yüzü gibidirler. "Avrupa merkezîyetçiliği" tanımı ile Avrupalıların kendi normlarını yüceltme eylemleri kastedilirken, oryantalizm kavramıyla diğer halklar için, bahsedilen bu normlardan çıkan sonuçlar ifade edilmektedir. Fakat meselenin uluslar arası düzeyde tartışılmasına yol açan, Abd al-Malek'in makalesinden yaklaşık olarak onbeş yıl sonra ortaya çıkan Said'in eseri olmuştur. Edward Said'in aslında açık bir kapıdan girdiği söylenebilir. Vietnam Savaşı'na getirilen eleştiriler, öğrenci hareketleri, kolonilerin yitirilmesi, soğuk savaş ve bağlantısızlar hareketleri gibi oluşumlar ve daha niceleri algıların değiştiğini göstermekteydi. Halklar, milletler, etnisiteler, kültürler gibi kadim güç dengelerinden uzaklaşma süreci bilimde de söz konusuydu. Bu durum kendini, İslam bilimleri alanında, araştırmacıların 60'lı yıllardan beri bağlamcı, özcü veya anti-otoriter görüşler geliştirdiği tarih veya siyaset bilimi gibi, fikriyatta öncü konuma sahip dallardan daha az gösterdi. 1967 yılındaki Altı Gün Savaşları'ndan sonra oryantalizmde de Doğu'nun gerçeklerini tanımlamak ve anlayabilmek için filoloji, Orta Çağ ve dinin yeterli olup olmayacağı sorusu sorulmaya başlandı. 1973'te Evrensel Oryantalistler Kongresi Paris'te toplanarak akademik bir terim olan oryantalizmi sorguladı ve bu terimi "Asya ve Kuzey Afrika'da İnsan Bilimleri" tanımı ile değiştirmek istedi. Bir yanında Avrupa ve Amerika'daki "biz" in karşısında, Kuzey Afrika'dan Çin'e kadar uzanan bölgedeki "öteki"nin yer aldığı, ikiye bölünmüş bir dünya portresi, farklılaşmış ve aynı zamanda küreselleşen dünyada, dünya tanımlanmasına cevap vermek için fazla basit bir kurgu gibi görülmekteydi. Böylece akademisyenler arasındaki genç bir nesil, yeni kurulan kürsülerde artık yalnızca metinlere bağlı olmayan, sömürgecilik, modernizm ve güncel durumu da ihmal etmeyen bir Doğu resmi oluşturmaya başlamıştır (Endervitz, 2014).

Doğu ve Batı kavramları, ilk anlamıyla somut coğrafi bir yapı olarak ele alınır. Ancak, nasıl Batı'nın kendisi belli bir yer değilse, Doğu da belli bir yer değildir. Tarihsel varlıklar bir yana, coğrafi ve kültürel varlıklar da insan yapımıdır. Dolayısıyla, Batı kadar Doğu da, kendisine Batı'da ve Batı için gerçeklik ve varlık kazandıran bir tarih ile bir düşünme geleneğine, bir ortak imge ve sözcük dağarcığına sahip bir fikirdir (Said,2016:14). Kültürlerin, mucizelerin ve hatta batıl inançların ülkesi olan Doğu'da düş

gücünü biçimlendiren en önemli düşünce dindir. Doğulu insanların yaşamı, kanunları ve gelenekleri dine dayalıyken, Batılılarınki hiçbir zaman böyle olmamıştır. Çünkü Doğulular daha ilkel ve ham bir ırktır, köklerinden hala kopamamış barbarların çocuğudur. Batı’da hiçbir şey yerli yerinde değildir. İnsani kırlar önde değil sonda gelir. Batı, altın ve demir, hareket ve gürültü ülkesiyken, Doğu ise, derin tefekkürün sevginin ve ibadetin ülkesidir. Batı dev adımlarla ilerlemektedir. Ancak Ortaçağ karanlığının birbirinden ayırdığı din ile akıl, gerçeğin, aydınlığın ve sevginin bağrında kucaklaşınca Tanrı’nın ilahi soluğu tekrar dünyaya ruh verecek, erdem, uygarlık ve daha harikaları yaratacaktır (Parla, 2002:67).

Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Bush, 2001 yılında yaşanan 11 Eylül terör saldırılarından sonra, bu terör saldırılarını bir savaşın başlangıcı olarak değerlendirmiş ve Ortadoğu’da yaşanacak savaşlara dinsel bir içerik yüklemiş; “Biz Tanrı tarafından seçilmiş ve tarih tarafından dünya adaleti için model olarak görevlendirilmiş bir ulusuz” ifadesini kullanmıştır. “The American Enterprise” editörü Karina Roolins de, 11 Eylül faciasından bütün Müslümanların sorumlu olduğunu; “Tek tek Müslümanların veya Müslüman toplulukların ve devletlerin masum olduğunu, olaylardan sorumlu tutulmayacaklarını düşünmek vahim hata olur. İslam kültürünün doğasında Batı düşmanlığı ve nefret vardır. Amerika’da yaşayan Müslümanların aslında vatansever olduklarına dair elimizde hiçbir veri yok” cümleleriyle belirtmiştir. Papa II. Urban’den ABD 43. Başkanı Bush’a kadar Batının çeşitli kesimlerince benimsenmiş olan görüşe göre, Orta Doğu’ya ilişkin dinamikler çağdaş dünya için en büyük tehdittir (çünkü modern çağa fanatik düzeyde tepki duymaktadır) ve Batı’nın müdahalesi şarttır. Oryantalist sömürgeci zihniyet içinde yirmi birinci yüzyılda da küresel medya dolayısıyla “ötekinin” imajını çatışma ve tehdit unsuru olarak betimlemeye ve temsil etmeye devam edilmektedir. Bir başka deyişle, oryantalizm kavramı Batı’nın güç politikalarına ve çıkarlarına hizmet etme görevini sürdürürken aynı zamanda buna ait imgeler üretmeye devam eder. “Şiddet” geri kalmışlığın bir ürünü olup, “öteki”nin kullandığı “terörizme”. “Biz” ise “savunma” adına “onları” silahsızlandırmakla görevli olmaktadır. Oryantalizm bu yeni biçimiyle Doğuya ait sadece olumsuz imgeler kullanmakla kalmaz, ayrıca “tehditkârlık”, “teröristlik” ve “düşmanlık” gibi yeni süreçleri de analiz tekniklerinin içine entegre eder. Dolayısıyla “ötekileştirme” kavramının taşıdığı anlam içeriğine dayanarak, Batı kendini “egemen özne” konumunda

tutarken, Doğuyu “nesne” konumunda bırakmaya devam etmektedir (Güngör, 2011:31-32).

Oryantalizm, Doğulu seyyahlardan, Romantiklerden, antropoloji, dil bilimi ve sosyoloji alanlarından beslenmiş oryantalistlere kadar, Batı uygarlığının edilgen ve ehlileştirilmesi gereken ötekisi olarak tasvir edilmektedir. Başka bir deyişle, Doğu’yu onlar nasıl görüyor, betimliyorsa öyledir. Bu mekanizma, Batılı öznenin egemen olmasını ve tanımlama hakkını kendisine vermesini sağlamaktadır. Aynı zamanda, bu mekanizma, tarihsel geçmiş bilinci oluşturarak benliğin evrensel inşasına gönderim yapmaktadır. Kısaca, epistemolojik (bilginin bilimi) ve ontolojik (varlık bilimi, tanımlama/anlamlandırma süreci) temelde kültürel ideoloji olan oryantizm, Doğulu ötekinin yerlilik/otantiklik vurgusuyla “tanımlayan, açıklayan ve egemen olan” özne haline gelmesini dile getiren bir anlatı olan oksidentalizme söylemsel ve epistemoloji düzeyinde yardımcı olmaktadır (Önder, 2007:31-32).

İlk başlarda genel olarak Doğu’nun bilimsel olarak incelendiği bir bilim dalı olan oryantizmin konuları zamanla genişleyerek, edebiyat, müzik, tiyatro, sosyal bilimler, mimarlık gibi birçok alana yayılmıştır. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren bütün güzel sanatlara yayılan oryantizm, özellikle resim alanında Batı Dünyasında öylesine etkili olmuştur ki, kelime anlamı ile başlı başına Doğu Dünyasını konu alan bir resim türü içinde kullanılmaya başlanmıştır (Germaner; İnankur, 2002:14).

Oryantalistleri Doğu üzerine araştırmalar yapmaya sevk eden bazı sebepler vardır: Dini, siyasi, iktisadi ve ilmi sebepler. Din üzerine yapılan oryantalist çalışmalar daha çok Kilise tarafından ve Hıristiyanlığın en büyük rakibi olarak görülen İslamiyet üzerine yürütülmüştür. Bu çalışmalar İslam dininin kutsal kitabı olan Kur’an-ı Kerim, onun peygamberi Hz. Muhammed ve dinin genel esasları üzerinde şüphe uyandırmak, bunları yanlışlamaya çalışmak gibi amaçlar edinmiştir. Mutman’ın belirttiği üzere oryantizm hem bir “emir” (command) hem de bir “düzen” (order) olarak var olmaktadır. Siyasi sebepler doğrudan iktidarla bağlantılıdır ve Doğu’nun egemenliğini ele geçirmeyi hedefler. Bu ele geçirme, yine, emir-düzen ilişkisi içerisinde gerçekleşir. Doğulu duygusaldır, kendini ifade edemez, kendi kendini yönetme becerisi yoktur; bu nedenle yönetilmesi gerekir. Yönetilebilmesi için de en ideal yöntem “böl-parçala-

yönet”tir. Bölebilmek için ise bilmek gerekmektedir. Bunun içindir ki, oryantalistler egemen olmak istedikleri ülke insanların aralarındaki farklılıklara odaklanmış ve gerektiğinde bu farklılıkları körükleyerek ülkenin parçalanmasını sağlamışlardır. Neticede ele geçirerek, sömürmeye başlamışlardır. Oryantalizmin en önemli sebeplerinden birisi de iktisadidir. Batı için Doğu, Doğulunun elinde heba olan bir zenginlik kaynağıdır. Merkantilist dönemde yeryüzündeki servetin sabit olduğu düşünüldüğü için dünyanın bütün servetinin Avrupa’ya getirilmesi söz konusu olmuştur. Sanayi devriminden sonra ise Doğu, Avrupa için hammadde ve pazar anlamına gelmiştir. Her ikisi de oryantalist çalışmaları zorunlu kılmıştır. Bu sebeplerin dışında az sayıda da olsa gerçeği öğrenmek ve Doğu’nun medeniyetlerini, dinlerini, dillerini öğrenmek için araştırma ve incelemeye yönelen oryantalistler olmuştur. Bu kişilerin ilime de katkıları olmuştur. Öyle ki, kimileri gittikleri ülkelerde geçmişe ait kimi vesika ve eserleri gün yüzüne çıkarmışlar ve bu eserleri kendi dillerine tercüme etmişlerdir. Bu kişilerin objektif olarak kaleme almış oldukları eserler kısmen de olsa, Doğu’nun yanlış algılanmasını engellemiştir (Metin,2011:37-38).

19. yüzyılda yaşanan ‘Endüstriyel Devrim’in yarattığı sıkıntılardan kaçmak isteyen Batılı romantiklerin, Doğu’yu bozulmamış ve özgün bir coğrafya olarak düşünmeleri, birçok oryantalistin Doğu’yu yerinde görmek istemesiyle neticelenmiştir. Doğu, Romantikler için endüstriyel devrimin tahribatlarından kaçacak ve sığınılacak bir liman olarak görülmüştür. Doğu bu devrimin tesir etmediği bir kaçış noktasıydı, bir “ütopya” idi adeta (Germaner; İnankur, 1989:21).

3.2. Oksidentalizm Nedir?:

Kelime anlamı olarak “occidentalizm”, Fransızca “occident” kelimesinden gelir. Oryantalist literatürde Doğuyu anlatmak için kullanılan “orient” kelimesinin karşıt anlamı olarak “occident” kelimesi, yalnızca coğrafi bir yön olarak değil, kültür ve medeniyet olarak da Batıyı tanımlamaktadır. Keza “oriental” kelimesi, Fransızcada “Doğulu” ya da “Doğuya ait olan” anlamına geldiği gibi, “occidental” kelimesi de “Batılı” ya da “Batıya ait olan” anlamına gelmektedir. Oksidentalizm kavramının en sık içeriklendirilme şekli olarak karşımıza “Batının ötekileştirilmesi”, “Batı medeniyetine

düşmanlık”, “Batı karşıtlığı” gibi tanımlar çıkmaktadır. Ayrıca, “Batı bilimi” ya da “Batı karşıtı ideoloji” şeklindeki tanımlamalar da dikkat çekicidir (Saygın,2015:10).

Oksidentalizm oryantalizme göre çok yeni bir kavramdır ve tanımı ve ne olduğuna ilişkin tartışmalar henüz tam anlamıyla oturmamıştır, tartışma boyutundadır. Sağlam (2014), oksidentalizm kavramıyla ilgili olarak bugüne kadar ortaya konan çalışmalar incelendiğinde, bu kavramın “Doğu’nun kendi çıkarları doğrultusunda yaptığı Batı incelemesi”, “Batı düşmanlığı” veya “Batılılar gibi olmak için neler yapılması gerektiği sorusuna cevap aramak” şeklinde özetlenebilecek üç ayrı anlam kategorisi ürettiği söylenebileceğini dile getirmiştir. Ancak uluslararası literatürde yakın zamanlarda kullanılan bu kavram, zihinsel karşılıkları bakımından henüz “Oryantalizm” kadar belirginlik kazanmamıştır.

Suriye doğumlu Sadık al-Azm, 1981’de Arapça ve 1984’te de İngilizce olarak yazmış olduğu “Orientalism and Orientalism in Reverse” (Oryantalizm ve Ters Oryantalizm) başlıklı çalışmasında, oryantalizmi Said’in tanımına dayandırarak, “Batı’nın Doğu üzerindeki baskısı, Doğu’yu şekillendirmesi ve otorite kurma şekli” olarak tanımlamıştır. Bu tanım, Batı’nın durgun, mantık dışı ve hassas bir Doğu oluşturduğu, kendi karşısında bir antitez ve gerçekte de kendi baskıcılığının suç oluşunun farkında olmaksızın, kendisine bağımlı kılabileceği bilinçli bir düzenlemeden ortaya çıkmıştır. Çelişkilerle rağmen, çelişkiler nedeniyle, bazen de çelişkiler üzerinden Said’in çalışması ilgi uyandıran bir metin olarak görülmektedir. Oryantalizm hakkında söylenebilecek şeyler söylenmişe benzemektedir. Öte yandan Batı’da olduğu gibi Doğu’da da daha fazla anlayış vaat eden bir başka kavram dikkat çekmeye başlamıştır: “oksidantalizm”. Bu kavramı bulan kişinin kim olduğu bilinmemektedir. 2005 yılında “Occidentalism. The West in the Eyes of its Enemies” (Oksidentalizm. Düşmanlarının Gözünde Batı) isimli eseri yayınlayan Ian Buruma ve Avishai Margalit, kelimenin kullanımını kendilerine mâl etmişler; Said’in oryantalizmine bağlı olarak Batı’ya atfedilen, yabancıların hoşlanmadıkları basmakalıp bir zihniyeti vurgulamak istemişlerdir. Batı’nın karşısına oryantalizme eşdeğer bir fikir olarak öne sürülen oksidentalizm aslında 50’li yıllara dayanmaktadır. İlk olarak Muhammad Rahbar tarafından Lahor’da, 1957-58 yıllarında Evrensel İslam Birliği’nde ele alınmıştır. Said daha sonra oryantalizmin karşısında Doğu’ya ait bir karşılık bulma fikrine varıp bir reddedişte bulunarak kitabının sonunda şunu ifade etmiştir: “Her şeyden öte, okurlarıma

oryantalizme verilen cevabın oksidentalizm olmadığını göstermiş olmayı ümit ediyorum” (Enderwitz, 2014).

Oksidentalizm için “Ters oryantalizm” tanımlamasını kullanan isimlerden biri de Diana Lary’dır. Lary’ye göre (2006:3-15), hem oryantalizmin, hem de oksidentalizmin sonu gelmiştir. Bunlar yaratıcı düşünceye, gelişime ve karşılıklı etkileşime olanak tanımayan, olumsuz, demagojik ve art niyetli düşünce şekilleridir. Her ikisi de insan kültürüne ve hümanizme aykırıdır ve hem Doğu, hem de Batı hakkında üretilen bilgiler, aynı düzeyde önyargılıdır. Bu önyargıların aşılmasıyla “farklılıklara ilişkin farkındalık” artacak ve insan kültürü zenginleşecektir. Ayrıca Lary, bir toplumu ya da medeniyeti incelemek için o toplum ve medeniyet hakkında doğrudan ve gerçekçi bilgilere ulaşmanın önemini; bu bakımdan, dilsel ve kültürel farkındalığın yüksek olması gerekliliğini ifade etmektedir.

Oksidentalizmi, Batı’nın, düşmanlarınca insanlık dışı resmedilmesi, Batı modernitesine duyulan nefretin bir karikatürü olarak tanımlayan Margalit’e göre (2014) oksidentalizm Batı’ya dair bir görüş açısidir. Batı’nın resmedilmesi artık oksidentalizm olmuştur; yarım insanlık, insan gibi olmaktansa makine gibi olmak, ruhsuz olmak, şehirlerin kalabalığı vs. tüm bunlar oksidentalizmi oluşturmaktadır. Batı’yı eleştirmek için yeterince malzeme bulunmaktadır. Oryantalizmin kolonyalizm ile ilgisi vardır ve arkasında bir güç, bir destek bulunmaktadır, oksidentalizmin arkasında ise yoktur. Çünkü oksidentalizm, nispeten yeni bir şeydir. Aslında oryantalizmin şiddeti oksidentalizminkinden daha fazladır. Sonuçta her ikisi de insanoğlunun yaptığı kaba resimlerdir, tek fark oryantalizmin genelde daha güçlü olmasıdır. Ve bundandır ki, güçlünün özrü kabahatinden büyüktür ve güçlü olan acı çektirir.

Woltering’e göre, oksidentalizm alenidir ve evrenseldir; hem Batı imajı yaratma aktivitesidir hem de (kendini de yaratma anlamında) bu aktivitenin bir sonucudur. Oksidentalizmi, “modern dünyadaki kültürel ve ekonomik farklılık biçimlerini dile getiren bir sınıflama sistemi” olarak tanımlayan Coronil’e göre, oksidentalizm farkında olmadan asimetrik güç ilişkilerini tekrar üretmektedir. Armstrong’a göre ise, oksidentalizm “Oryantalizmin Batılı benler (self) üzerindeki etkilerine işaret eder” (Metin,2013:70).

Oksidentalizm genel anlamıyla, Batı tarafından Doğu zorbalığı, ihtişamı, acımasızlığı, şehveti, felsefesi, bilgeliği, coğrafyası gibi başlıklara indirgenmiş olan Doğu'nun, Batı'yı sığılğa, çürümüşlüğe, sömürgeciliğe, makineleşmeye, ahlaksızlığa ve inançsızlığa indirgemesinin adıdır. Yüzlerce yıl süren korkunç sömürgecilik dönemi, CIA'nin kirli planları, Amerika Birleşik Devletleri ordusunun Irak'taki gibi vahşi müdahaleleri, Wall Street politikaları, dejenere Hollywood filmleri ve daha nice Batı düşmanlığını haklı çıkarmaya yeterlidir. Ama bugün radikal İslamcıların Amerika Birleşik Devletleri'ni “Büyük Şeytan” olarak nitelmesiyle zirveye çıkmış olan düşmanlık hali, bildiğimiz türden politik Batı eleştirisini fazlasıyla aşmış durumdadır. Doğu ile Batı arasındaki savaş aynen Mecusilikteki, iyiyi temsil eden Yazdan ile kötüyü temsil eden Ehriman arasındaki ölümcül savaşa dönmüş durumdadır (Hür, 2006).

Oksidentalizmi “zararlı bir Batıcılık” olarak nitelendiren Turner'a göre (2003:24) oksidentalistler, Batıyla ilişkilendirdikleri her şeyi ve özellikle modernizmi reddetmektedirler.

Ahıska'ya göre (2005:72-87) ise oksidentalizm, “Batı-dışı sayılan bir alanda modernliği tarihsel olarak belirli bir şekilde temsil etme, başkalarına ve kendine sunma tarzı”dır. Belirli birtakım fikirlerle özdeşleştirilebilecek bir bakış açısı ya da dünya görüşü değildir, belirli birtakım tekniklerin kullanımını da içeren iktidar kurucu pratiklerin alanıdır. Bu yönüyle oksidentalizm, Batı karşısında Doğunun anti-empyralist, anti-kapitalist ve millî tepkileriyle sınırlandırılmaz ve oksidentalizmin, oryantalizm örneğinden hareketle simetrik bir analizi yapılamaz. Nitekim oryantalizm ile oksidentalizm arasında tarih ve iktidar bakımından çok belirgin bir “uçurum” vardır. Ancak, Ahıska'ya göre bu “uçurum”, aynı zamanda da Batı dışı toplumlarda bir iktidar söyleminin kurulmasına katkı sağlamaktadır. Çalışmalarını Türkiye'de oksidentalizm üzerinde yoğunlaştıran ve “Türkiye'deki oksidentalist fantezinin belkemiğini, milliyetçi ve modern söylem çerçevesinde tanımlanan “halk”taki temel eksikliği tespit etmek ve bunu doldurmak arzusu oluşturur” değerlendirmesini yapan Ahıska, oksidentalizm hakkında “modernleşme arzusundaki milli seçkinler için ego-idealinin sanal bakış açısını Batı oluşturur. Türklük bu anlamda Batı'nın bizi nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür” ifadesini kullanır.

3.2.1. Oksidentalizmin Tarihi Gelişimi:

Fransızca'da Batı anlamına gelen “occident” kelimesinden türemiş olan oksidentalizm, Batı üzerine düşünme, Batı üzerine eser verme ve Batı üzerine çalışma yapmayı kapsar. Oksidentalizmin ortaya çıkmasında etkili olan oryantalizmin uzun bir geçmişe sahip olmasına karşılık, oksidentalizmin tarihi kısadır. Oksidentalizm yeni bir bilim dalıdır. Mısırlı felsefeci Hasan Hanefi'nin 1992 yılında yazdığı “Mukaddime fi ilmi'l-istiğrab” (Oksidentalizm Bilimine Giriş) adlı kitabıyla, Oksidentalizm kavramı kendisine dayandırılır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra kendi gücünü görmeye, keşfetmeye başlayan Doğu'daki değişimle birlikte, oryantalizmden yüzyıllar sonra oksidentalizmin ortaya çıkış zemini hazırlanmıştır. Sömürgeciliğinin önemli bir keşif kolu olan oryantalizm yoluyla elde ettiği bilgi ile Batı, Doğu üzerinde iktidarını kurmuştur. 20. yüzyılda fiziksel işgal yerini zihinsel işgale bırakırken; iktidar da farklı bir boyuta taşınmıştır. Oksidentalizm, Batı'nın bu iktidarını yıkma ve Doğu üzerindeki egemenliğini ortadan kaldırma girişimi ve aynı zamanda da bir özgürleşme hareketidir (Elmas, 2016).

Hanefi, oksidentalizmi bir bilim olarak nitelemişse de, kitabına yönelik eleştirilerde Hanefi'nin de oryantalizmin düştüğü hataya düştüğü ve Doğu Batı karşıtlığını ötekileştirme üzerinden ele alarak bilimsellikten uzaklaştığı söylenir. Diğer yandan Ian Buruma, Avishai Margalit ve onların düşüncesini paylaşan akademik çevreler ise oksidentalizmi Batı düşmanlığı olarak algılamaktadırlar. Bu algılamada dini, milliyetçi ve ideolojik bazı söylemlerin Batı'yı ötekileştirmesi ve fiili saldırılar (örneğin, 11 Eylül'de İkiz Kulelere saldırılması gibi) etkili olmuştur (Metin, 2013:13).

Yavuz'a göre (2002:217); Oksidentalist düşünce çerçevesinde, Batı yalnızca Batı'nın iddia ettiği gibi, modernizm, demokrasi ve gelişmişliğin sembolü değildir. Aynı zamanda kalabalık şehirlerin, toplumsal çöküşün ve maneviyatsızlığın simgesi olarak görülür. Bu düşünceler, Doğu'nun kendi modernitesini kendisinin yaratmasını gündeme getirmiştir. Fakat Doğu, modernliğin bir bütün olarak kavranamaması ve kendi ötekilerini yaratması sebebiyle, modernliğin transferini Batı'dan sadece parçasal düzeyde (metonimik olarak) yapabilmiş ve kendi kendini oryantalize etmiştir. Böylece, Doğu'da oksidentalizm ile başlayan modernleşme teorisi kendini oryantalize ederek sürmüştür (Uzun, Atasever; 2010:176).

Oryantalist söylemin başlıca özelliği, “Batının benzersizliğini” göstermek için farkı vurgulamaktı (Turner, 2003:59). Oryantalizmin konusu Doğu iken, oksidentalizmin öncelikli konusunun da Batı olması beklenebilir, fakat oksidentalizmin öncelikli konusunun Doğu olması gerekir. Doğu’yu konu alan oryantalizm, ben ve öteki bağlamında hareket ediyordu. Bu noktada ister oryantalizmin ben üzerinden ötekini ürettiği, ister öteki üzerinden kendisini tanımladığı iddia edilsin fark etmez, her durumda oryantalizm tanımlayıcı idi ve kendisi olarak hareket etti. Doğu ise, Said’in deyimiyile Doğululaştırıldı. Ayrıca bilinç olarak Doğululaştırdığı Doğu’yu, modernleşme/medenileşme söylemleriyle şekilsel olarak Batılılaştırdı. O halde oksidentalizmin öncelikli konusu Doğu değil, Batı olmalıdır. Oksidentalizm, Doğululaştırılmış Doğu’nun gözlükleriyle Batı’ya baktığı sürece oryantalizmin emeline, hem de oryantalizmden daha fazla hizmet etmekten ileri gidemeyecektir. Doğu’nun Batı’ya ve kendisine bakarken kullandığı Batılı gözlükleri bir kenara koyması ve Doğululaştırılmışlığından kurtulması adına, oksidentalizm öncelikle Doğu’yu çalışmalı ve kendi saf “ben”ini ortaya koymalıdır. Ancak bundan sonra Batı’yı sağlıklı bir şekilde çalışabilir (Metin, 2013:72-73).

Oksidentalizm, Avrupa’daki anti-reformculuktan Aydınlanma karşıtlığına, Doğu ve Batı’daki faşizm ve nasyonal sosyalizmin çeşitli türlerine, anti-kapitalizm ve anti-globalizme ve nihayet bugün pek çok bölgede hüküm sürmekte olan dinsel aşırılığa kadar bütün bağların ve iç içe girdiği kesimlerin tarihçelerinin izini sürmektedir (Buruma, Margalit, 2009:16).

Oksidentalizm sözcüğü, oryantalizm kadar açık bir anlama sahip değildir. Oksidentalizmin tarihi gelişim çizgisi, oryantalizminkiyle hiçbir şekilde benzerlik göstermemektedir. Oksidentalizmin “ne”liğine ve “kim”liğine dönük bir araştırmanın yöntemi ancak tarihi-psikolojik bir yöntem olabilir. Bundan dolayı oksidentalist yaklaşım biçimlerinin psikolojik motivasyon ve tarihsel-sosyal etkileşim unsurlarının incelenmesi gerekir. Said ve daha başka araştırmacılar oryantalizmi; akademik bir disiplin, bir düşünce üslubu ve tüzel bir kurum olmak üzere, üç gerçeklik düzleminde tanımlamışlardır (Arlı, 2014: 59-60).

Edward Said, Şarkiyatçılık adlı eserinde; Avrupa kültürünün gücünü ve kimliğini, kendini bir tür ikamesi, hatta yeraltı benliği olan Doğu karşısında konumlandırarak kazanmış olduğunu söyler. Böylece öteki olarak Doğulu, Batılının

kendini ikamesinin bir aracı olmaktadır. Birbiriyle uzlaştırılamaz olan ikili zıtlıkların bir ürünü olarak Batı-Doğu, Modern-Geleneksel, Akıl-Duygu, Uygur-Barbar imgeleri, üretilmiş oldukları kültürel bağlamdan uzaklaştırılıp doğallaştırılmaktadır. Bununla birlikte yakın dönemde Doğu'nun Batı'daki yanlış imgesi olarak oryantalizm yanında, Batı'nın Doğululardaki yanlış imgesi olarak oksidentalizm kavramı da önem kazanmaktadır. “Bencil”, “açgözlü”, “kibirli”, “saldırgan” “emperyalist” gibi kavramlarla tanımlanan Batı ve Batılı, kendi gerçek ve nesnel varlığıyla değil, kültürel olarak birikmiş ve giderek önyargılarla oluşturulmuş bir imge olarak varlığını sürdürmektedir. Oryantalizm ve oksidentalizm, bir adlandırma pratiği olarak ötekiyi çerçevelendirmedir. Mahçupyan'ın da ifade ettiği gibi bu ad verme; gözlemlenen veya yaşanan farklılığın bir tanıma oturtulmasıdır ve Batı-Doğu zihni kimliklerini, iki anlam dünyasını yüzyılların oluşturduğu bir zihinsel ve kimliksel boşluk ayırmaktadır. Bu zihinsel boşluk kimi zaman da ırk temelinde şekillenen yaygın bir ayrımcılıkla kuvvetlenmektedir (Uluç; Boz, 2015:106).

Oksidentalizme dair görüşler 3 grupta sınıflandırılmıştır:

1. Oksidentalizmi, Doğu'nun kendi çıkarları doğrultusunda Batı'yı incelemesi ve bir savunma yöntemi olarak ele alan görüşler,
2. Oksidentalizmi Batı düşmanlığı olarak ele alan görüşler,
3. Oksidentalizmi “nasıl (daha iyi) Batılı olunur” sorusunun cevabını verebilecek bir söylem veya bilim olarak ele alan görüşler.

Daha çok oksidentalizmin söylem ve bilim boyutuyla bağlantılı olan birinci gruptakilerin Batı'yı incelemeleri, onu reddetmeye veya kabul etmeye yönelik olabilir. Bu inceleme, ya Batı'yı ve Batılı olanı reddetme noktasında sonlanmakta veya Batı'dan alınacak olanların kırmızıçizgilerini belirlemektedir. İkinci gruptakilere göre önyargılarla hareket eden Doğu, Batı'yı düşman olarak görmekte ve Batı'nın intikam peşinde olduğunu düşüncesindedirler. Bu düşünceye göre Doğu, Batı'yı hem ontolojik hem de vasıfsal olarak ötekileştirmekte, kendi kurguladığı Batı üzerinden Batı'yı reddetmekte ve Batı'nın değerleriyle savaşmaktadır. Üçüncü gruptakiler ise, ikilemin Doğu'sunda ve Batı'sında yer alabilirler. Bu düşünceye göre oksidentalizm, Batı'nın daha iyi, daha modern bir Batı olmasına, Doğu'nun da modernleşmesine yardımcı olabilir (Metin, 2013:66).

Oksidentalizmde ben ve öteki arasındaki ilişki günümüzde felsefeciler tarafından irdelenerek tartışılmaya devam ederken, psikanalist, sosyolog ve dil uzmanları düzlemlerinde de kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Ben ve öteki'nin modern düşüncedeki tanımlaması Aristo mantığından gelen ikili karşıtlık temelinde şekillenmektedir. Descartes'in "düşünüyorum o halde varım" söylemi ikili karşıtlık ilkesinin iz düşümüdür. İkili düşünme sistemi, evreni her düzeyde ikiye bölen bir mantık ilkesidir. Dolayısıyla insan her şeyi, şey ve değil'i ile kavrayabilmektedir. Sözelimi, iyi-kötü, güzel-çirkin, siyah-beyaz gibi kesin ayrımları ifade etmektedir (Önder, 2007:46).

Oksidentalizmin birinci amacı medeniyetimizi ortaya koymak olmalıdır, çünkü oryantalizm kendi amaçlarını bir medeniyete yaslanarak gerçekleştirmeye çalışmış ve bu amaçlara ulaşmada başarılı olmuştur. Aynı şekilde oksidentalizm de amaçlarını gerçekleştirirken yaslanabileceği bir medeniyete ihtiyaç duyacaktır ve aşikârdır ki, melezleşmiş bir medeniyet gerekli özgüveni sağlayamayacaktır. O halde öncelikle medeniyetimizi tanımak, daha sonra ise bu medeniyete katkı yapmak gerekmektedir. Oysa bizim medeniyetsel olarak ilerlememiz, 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonraki kıpırdanmaları hesaba katılmazsa, durmuştur. Bu durumu Şayegan şu sözlerle özetler: "Bir kerelik tutarlı olmaya çalışalım! Şu son dört yüzyıldır, büyük astronomi yasalarının bulunuşundan beri ne olmuştur? Düşünce mabetlerimizin son evreleri, Descartes'çi öznelğin ortaya çıkışıyla garip bir şekilde çakışmaktadır. Neredeyse Hegel'e katılıp, Dünya Tini'nin nihayetine ermiş kültürel çevrelerden uzaklaşarak Batı'da bir yerlere sığındığını söylemek gelecek içimizden... Asya ve Afrika uygarlıklarının çocukları olan bizler üç yüzyıldır tarihte tatildegiz. Gotik üsluptaki öğreti mabetlerimizin son taşlarını yerleştirdikten sonra bunları seyre daldık. Zamanı mekanda öylesine mükemmel bir şekilde billurlaştırdık ki, sorgulama tasalarından uzakta kollarımızı kavuşturup, zamanın dışında yaşama olanağımız oldu (Metin, 2013:78).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZM

Filmler, birbirinden ayrı bir dizi görüntüyü, görüntülerin bir perdeye yansıtılmasını sağlayan bir ışık kaynağının önünden peş peşe hızla geçirerek sürekli bir hareket yanılsaması yaratmaktadır. Her görüntü, ışığın önünde kısa bir süre tutulmakta ve ardından onun yerine hızla bir sonraki görüntüye geçmektedir. İşlem yeterince hızlı ve düzgün olduğunda ve imgeler yeterince birbirlerine benzediğinde, bu kesintili görüntüler sürekliliği gibi algılanarak bir hareket yanılsaması yaratmaktadır. Karmaşık algı süreci 19. yüzyılda bilinmekteydi ve buna “görme sürerliliği” adı verildi. Bu şekilde adlandırıldı, çünkü bunun, görüntünün retina üzerinde, her görüntünün algısıyla kaynaştırmaya yetecek kadar beklemesiyle açıklanabileceği düşünülmekteydi. Fakat zamanla bu açıklama yeterli görülmemiş, modern psikoloji, sorunu beynin işlevleri açısından ele almayı tercih etmiştir. Buna rağmen, gözün işlevleriyle ilgili ortaya atılan görüş, 1880-1890’larda görme sürerliliği denilen şeyi ardışık fotoğraflarla yeniden üretmeyi amaçlayan çok sayıda deneye sebep olması açısından oldukça verimliydiler. Hareketi çözümlenmeyi ve yeniden üretmeyi amaçlayan bu deneyler hem bilimsel, hem de ticariydiler. Sinemanın ortaya çıkışı bakımından en önemli deneyler, görüntüleri belli bir hızda alıp, aynı hızda göstererek hareketi doğal bir şekilde yeniden üretmeye çalışan deneylerdi. Fakat her şeyden önce resimlerin peş peşe kameraya ve aynı hızla perdeye yansıtılmasını sağlayan bir mekanizma yaratılmalıydı. Bir fotoğraf filmi rulosu kameraya yerleştirilmeli, fotoğraf tam anlamıyla hareketsizken ışığa tutulmalı, sonra büyük bir hızla sonraki fotoğrafa geçilmeli ve film gösterilirken de aynı ardışıklık izlenmeliydi. Sinema, filmler gösterilebilir duruma gelene kadar gerçekte var olmadı. (Nowell-Smith, 2003:22-23).

İnsanın hareketli resim tutkusu, kökeni tarihin eski çağlarına dek uzanan bir geçmişe sahiptir. Geride kalan yirminci yüzyılda, atomun parçalanmasının teknoloji alanında gerçekleştirdiği büyük dönüşüm, sanat ve kitle iletişim alanlarında, günümüzün en etkili kitle iletişim aracı televizyona da kaynaklık eden sinema tarafından gerçekleştirilmiştir. Ama sinemaya ulaşan yol, sanıldığından da uzun bir evrimin sonucudur (Teksoy, 2005:16).

Bu süreç özetlenecek olursa; pek çok sanatın kökenlerinin dayandığı Paleolitik dönem mağara resimleri sinema sanatının da tohumları olarak kabul edilebilir. Çünkü bu resimlerdeki bazı hayvan figürlerinde, dört ayak yerine sekiz ayak çizilerek, hayvanın yerinde durmadığı, hareket halinde olduğu gösterilmek istenmiştir. Fransa'nın Bayeux kentindeki bir müzede sergilenen 11. yüzyıldan kalma, 50cm.x70m. uzunluğundaki halının da, Normanların İngiltere'yi işgali, bir çizgi roman anlayışıyla resimlendiği görülmüştür. Hareketi bir ışık kaynağı yoluyla yansıtmanın en eski ve yaygın örneği ise Uzak Doğu kökenli gölge oyunudur. Kâğıt veya ince metal levhalardan tasarlanmış insan ve hayvan figürlerinin çubuklarla oynatılmasıyla, arkadan aydınlatılan ipek bir perdede hareketli görüntüler elde edilmiştir. O zamana kadar her tarafı kapalı olan dikdörtgen bir kutu olarak bilinen Karanlık Kutu/Oda (Camera Obscura) İtalyan Giovanni Battista Alberti (1535-1615) tarafından "Magia Naturalis" adlı kitabında ayrıntılı bir biçimde ilk kez anlatılır ve kutu boyutundan oda boyutuna çıkarılarak karanlık bir odada beyaz çarşaf üzerine sahnelerin yansıtılmasından bahsedilir. Onyedinci yüzyılın buluşlarından biri olan ve sonradan geliştirilecek olan Büyülü Fener (Lanterna Magica) saydam bir yüzeydeki resmin, bir ışık kaynağından gelen yoğun ışık aracılığıyla bir perdeye yansıtılmasını sağlayarak, sinema gösteriminin öncüsü olmuştur. Ardından İngiliz doktor John Ayrton Paris 1825'te "Tomatrop" adını verdiği, daire biçimli bir kartonun bir yüzüne çizilen bir kuş ile diğer yüzüne çizilen bir kafesten oluşan, ağtabaka izlenimine dayanan bir oyuncak geliştirmiştir. Daire kendi ekseninde hızlıca döndürüldüğünde, kuşun kafesin içine girdiği izlenimi uyandırmaktaydı. 1832'de Belçikalı araştırmacı Joseph-Antoine Ferdinand Plateau, ağtabaka izlenimine dayalı "Fantoskop" diye de bilinen "Fenakistiskop" adlı aleti bulmuş ve geliştirmiştir. Aynı eksen üzerinde dönen iki daireden birinde resimler, diğerinde delikler bulunuyordu. Plateau'nun ilk kez, gözün ve beynin aynı resimleri birleştirip algılayabilmesi için resimler arasında belli bir aralık olması gerektiğini kavrayarak, saniyede 16 resim geçirmenin en uygun çözüm olduğunu belirlediği buluş, sessiz sinema tarafından da benimsenecektir. 1839 yılında iki Fransız, Jacques Mande Daguerre ve Joseph-Nicephore Niepce'nin fotoğrafı bulmalarıyla birlikte, hareketli resimler elde etme yolunda önemli bir adım daha atılarak, gerçeklik, aslına uygun bir biçimde fotoğraf aracılığıyla saptanabiliyordu. Fotoğrafın bulunuşu, fotoğraftan yararlanarak canlıların hareketini çözümlene isteği doğurmuştur. Bu anlamdaki en

önemli deneyi 1872’de E.James Muybridge yapmıştır. Koşan bir atın ayaklarının dördünün de bir ara yerden kesilip kesilmediğinin fotoğraflar yoluyla saptanmasına ilişkin yaptığı deney, özel hayatındaki sorunlar nedeniyle yarım kalmış; ancak 1877’de deneylere devam ederek, ilkin yirmidört, sonra kırk fotoğraf makinesiyle yapılan çekimlerle bir ara atın dört ayağının birden yerden kesildiğini göstermiştir. Muybridge ile fikir alışverişinde bulunarak, saniyede peşpeşe oniki fotoğraf çekmeyi başarmış olan bir diğer bilim adamı Etienne-Jules Marey’e göre, bilim adamları doğanın yöntemlerini çözünce bu yöntemleri uygulayabilecek; kuşun nasıl uçtuğunu çözümleyince uçan bir aygıt yapılabilecekti. Marey, fotoğrafları selüloit film üzerine çekti ve alete “Kronotograf” adını verdi. Ardından canlandırma sinemasının öncüsü sayılan, 1892’de “Optik Tiyatro” adını verdiği düzenli gösteriler yapan Emile Reynaud, karmaşık bir gösterim düzeneğine sahip olsa da, kenarları delikli selüloit bir şerit üzerine peşpeşe çizdiği durağan resimleri bir perdeye yansıtınca, sinemada olduğu gibi hareket ettikleri izlenimi doğuyordu. Reynaud, sinemanın kullanacağı delikli filmin öncüsü olmuş, ilk kez filmlere isim vermeyi de gündeme getirmiştir.

Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi 19. yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmemiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır. Eğer sanatın çıkış noktası doğadakileri ortaya çıkarmaksa, teknik gelişmelerin sonucunda doğada bulunan sesin saklanması, bu mitin gerçekleştirilmesi yolunda mesafe kaydedildiğini göstermektedir. Bu ifadenin ışığında sessiz filmin başlıca mükemmellik olmadığı ve ses ve renk gerçekliğinin sağlanmadan böyle bir iddiada bulunulmasının saçma olduğu açıktır. Sessiz ekrana karşı duyulan nostalji, yedinci sanat olan sinemanın doruk noktasının, onun emekleme dönemindeki sessiz filmler olmasını gerektirmez. 19. yüzyılda sadece birkaç adamın hayal güçlerinin yardımıyla ortaya çıkan ilk sinematik örnekler, doğanın tam bir öykünmesi olamaz. Sinemaya eklenen her yeni gelişme onu, çıkış noktasına biraz daha yaklaştıracaktır. Kısacası sinema henüz keşfedilmemiştir (Bazin, 2013:27-28).

Telgrafi, gramofonu ve elektrik ampulünü bulan Thomas Alva Edison, gramofonu temel alan bir çalışma düşünmüştür. Gramofonun kulak için yaptığını göz için yapabilecek bir aygıt tasarlayarak, hareketli görüntü ve sesin bir kaynaşmasını aynı anda kaydetmeyi düşünmüş ve asistanı Dickson ile birlikte bunun için çalışmaya

başlamıştır. Edison ve Dickson, 1889'da Eastman'ın bulduğu selüloit tabanlı malzeme olan filmi kullanarak, hareketli görüntü kaydetmeyi sağlayan "Kinetograf" adlı aygıtı 1890'da, çekilen filmin gösterimini sağlayan "Kinetoskop" adlı aygıtı da 1891'de geliştirmişlerdir (Resim 4). Hareketli görüntü kamerasının (film kamerası) atası olan bu aygıt, görüntü kaydeden bir tür fotoğraf makinesidir. Tek kişinin kullandığı, kişiye özel bir aygıttır. (Kılıç, 2008:198-199).



Resim 4. Kinetoskop



Resim 5. Sinematograf

Sinema tarihçilerine göre sinemanın babası olarak kabul edilen Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler, 1895'te ilk sinema gösterisini birlikte yapmışlardır fakat sinematografi bulan Louis Lumiere'dir. Kendisine yardımcı olan Auguste Lumiere anılarında şöyle anlatmıştır: "Edison'un kinetoskopu, bizi kalabalık bir salondaki seyircilere, hareket eden insanları, nesnelere bir perde üzerinde, gerçeğe uygun bir biçimde gösterebilme düşüncesine yöneltti. 1894 yılı sonuna doğru bir sabah kardeşimin odasına gittiğimde, bana rahatsızlandığı için gece uyumadığını ve düşündüklerimizi gerçekleştirebilecek bir düzenek tasarladığını söyledi. Görüntü içeren film, kenarlarına açılacak deliklere sırayla girecek tırnaklar aracılığıyla, dikiş makinesindeki yöntemle benzer bir biçimde yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirilecekti. Kardeşim bir gecede sinematografi bulmuştu." Sinematograf hem alıcı, hem gösterici işlevine sahipti (Resim 5). 1895'te sinematograf için buluş belgesi olarak, Paris'te Grand Cafe'de gerçekleştirdikleri ilk gösteride 10 film oynatmışlar ve çok büyük ilgi görmüşlerdir. Filmlerinin "yaşamı yansıtmak" amacı güttüğünü belirten Louis Lumiere için sinema, yaşamın bir uzantısıdır. Belgesel sinemanın ve haber filmciliğinin ilk örneklerini

vermişler, ancak sinemanın yeni bir seyirlik olduğunu düşünmemişlerdir. Lumiere'lerin göz ardı ettiği seyirlik sinemayı, öykülü filmin başlatıcısı George Melies gerçekleştirecekti Sinemayı fotoğrafın bir uzantısı olmaktan kurtaran Melies'in sinemaya katkısı, sinema hilelerini bulması, tiyatronun olanaklarını sinemaya getirmesi ve filmin uzunluğunu bir dakikadan on beş, yirmi dakikaya çıkararak, öykülü filmin öncülüğünü yapmış olmasıdır. Yazdığı senaryoları perdelere, sahnelere bölmüş, oyuncu kullanmış, dekora, aydınlatmaya yer vermiştir (Resim 6-7). Melies'in kullandığı başlıca hileler; Bir kişinin ya da nesnenin görüntüden yok edilmesi (alıcı durdurulup, kaydedilecek kişi ya da nesne görüş alanından çıkarıldıktan sonra yeniden çalıştırılır), Bindirme (aynı filmin iki ayrı çekimde kullanılması), Kararma (görüntünün aydınlığının gittikçe azalarak tümüyle kararması), Maket kullanımı (büyük nesnelerin küçük maketlerinin yapılarak, bu maketlerden yapılan çekimlerle gerçeklik duygusunun sağlanması) şeklinde sıralanabilir. Lumiere Kardeşlerin bir bilim adamı gözüyle değerlendirdikleri sinemaya, Melies bir şair duyarlılığıyla yaklaşmıştır (Teksoy, 2005:29-36). Sinema tarihinde, sahip olduğu güçlü sezgileri ve becerisiyle, yalnızca tüketim malı üreten, eğlence aracı olan bir sinemayı, kısa süre içinde bağımsız bir anlatım aracına, kişisel bir görüşü açıklamaya olanak sağlayan ve düşünmeye yönelten bir sanat diline dönüştüren Amerikalı David Wark Griffith de önemli bir yere sahiptir.



Resim 6-7. Melies'in önemli filmlerinden "Aya Yolculuk"tan kareler

Zamanla ortaya çıkan çeşitli sinema türleri ve akımları, önemli yazarların ve sanatçıların da sinemaya ilgi duyarak yönelmesi ve teknolojik gelişmelerle sinemanın sanat yönü daha da gelişmiş ve bu sanata olan ilgi artmıştır.

Günümüzde uluslararası boyutta büyük kitlelere ulaşabildiği için oldukça etkili bir kitle iletişim aracı olan sinema, anlam üretmede, birey için davranış modeli oluşturmada, sosyalleşmede, kültürlerin tanımlanmasında ve ideolojinin aktarılmasında önemli bir işleve sahiptir.

İnsanları doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyebilen sinema, mesajlarını bazı durumlarda açık açık, bazen de izleyicinin bilinçaltını hedef alarak gizlice izleyiciye aktarmaktadır. Özellikle emperyalist bakış açısına sahip olan, kendi ideolojisini “öteki”lere kabul ettirmeye çalışan kapitalist devletler, ekonomik ve psikolojik baskının yanında, sinemayı da tahakküm altındaki milletlere karşı kullanmaktadırlar. Sinema hem temsil eder, hem gösteridir. Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde yeniden birleştirir. Sinema insan ruhuna paraleldir. Her insanın kafasının içinde bir parça sinema vardır (Karakoç;Mert, 2013:281-283).

4.1. Sinema ve Oryantalizm:

Doğu'nun yazınsal temsillerinin hiçbir zaman Doğu'nun doğal betimlemeleri olamayacağını vurgulayan Said'e (2004) göre Doğu'ya ilişkin temsiller ideolojik içerikleri nedeniyle sorgulanması gereken, inşa edilmiş imajlar olarak görülmelidir. Doğu'nun temsiline ilişkin bu bakış açısı sadece yazınsal alandaki değil, Doğu'nun görsel alandaki (sinema, televizyon, reklâm) temsil ediliş biçimlerinin incelenmesi için de temel bir dayanak noktası oluşturmuştur.

Radyo, televizyon, sinema ve diğer medya kültürü ürünleri, Kellner'ın ifadesiyle kendi kimliklerimizi, kendi kendimize bakışımızı, cinsiyet olgumuza ait düşüncelerimizi; sınıf, etnik farklılıklar, ırk, milliyet ve cinsellikle ilgili algılarımızı ve “biz” ve “onlar”ı algılayışımızı şekillendirirken kullandığımız materyaller sunarlar. Medya gösterileri Kellner'a göre kimin güçlü ve ya da güçsüz olduğunu; kimin güç ve vahşet uygulama erkine sahip, kimin aciz olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece güce sahip olanların durumunu meşrulaştırırken, aciz olanlara da oldukları yerde kalmaları mesajını vermektedir. Dünyanın en büyük film endüstrisi kabul edilen Hollywood'un ürettiği görsel ürünlerde Kellner'ın bahsettiği etnik farklılıklar, sınıf, ırk, milliyet ve cinsellik gibi temalar “biz” ve “ötekiler” algısının yaratılmasında kullanılırken, kültürel farklılık vurgusu değişmez bir biçimde Doğu üzerinden yapılmaktadır. Bunun yanı sıra

Doğu, dünyaya bakışımızı ve en derin değerlerimizi şekillendiren, neyin iyi ya da kötü, olumlu ya da olumsuz, ahlaki ya da fena olarak anlamlandırılacağını belirleyen bu görsel ürünlere zengin bir dekor da oluşturmaktadır (İnceiplik, 2008:8).

Batı rasyonel, ilerlemeci, değişimci olarak tanımlanırken, Doğu irrasyonel, durağan ve edilgendir. Batılı entelektüel, aktif, üretken, sorgulayıcı ve rasyonelken, Doğulu çaresiz, pasif, edilgen ve dogmatik bir kişiliktir. Doğulu her zaman acizliğin bir göstergesi olarak nitelendirilir ve tanıtılır. Doğulu ya şehvet düşkünü olarak ya da kana susamış birisi olarak tasvir edilir. Cinselliğe aşırı düşkünlüğü, dümen çevirmeye yatkınlığı ve sadistliği ön plandadır. Doğu, sinema ve televizyonlarda, haber fotoğraflarında hep kalabalıklar halinde gösterilir. Hiçbir bireysellik ve hiçbir kişisel özellik ya da denetimleri yoktur. Resimlerin büyük kısmı kitlesel öfkeyi, sefaleti ve akıl dışı özellikleri gösterir. Sinemalarda Doğulu, köle taciri, sarraf, deveci, yanar-döner olarak sembolize edilir (Said, 2016:300).

Dönmez-Colin'e göre (2012); günümüz dünya sinemasına egemen olan Hollywood film endüstrisi, dünya çapındaki üretimin yalnızca bir bölümünü oluşturmasına rağmen, kültürünü ve değerlerini tüm dünyaya dayatmaktadır. Böylesi güçlü bir ekonomik devle baş edemeyen ulusal sinemalar/endüstriler ya arka plana çekilmiş, ya da rakiplerinin gişe başarısı formüllerini uygulamaya koyulmuşlardır. Dönmez-Colin için öteki kavramı; 1) Avrupa merkezci bir bakış açısıyla, tamamen farklı ve ayrı bir varlık gibi ücra, yabancı, gizemli, egzotik, barbar, vahşi, hatta tehditkar ve tehlikeli olarak algılanan Müslüman Ortadoğu ve Orta Asya'nın Batılı olmayan ulusları, 2) bu ulusların halklarının sosyo-politik sorunlarını dillendirmeye adanmış, yurtiçinde ve dışında hâkim olan anaakım sinemaya hem üslup hem de içerik bakımından karşı çıkan sinemalarını tanımlamaktadır.

Hollywood, oryantalizmin Batılı seyirciler için nasıl başarılı bir araç olabileceğini belirlemiş ve "hayal ürünü coğrafya"yı ve onun içeriğini Batılı anlatıya ve etnografik sinemalara dönüştürmüştür. Bloch, beyaz perdede "hayal ürünü coğrafyanın" oluşumunu, sinemanın hegemonyacı fantezilerde uzmanlaşmış "güzelleştirici" bir ayna olarak yönetici sınıfın neyi ve nasıl istediğini sıklıkla yansıtmaya dayalı olmasına bağlar. Başka bir deyişle sinema içindeki "hegemonyacı fanteziler," Batı dünyasının mesajlarının birer tezahürüdür. Gaines ise Hollywood'u "hayal fabrikasına" benzetir, tıpkı araba üreten bir fabrika gibi Hollywood'un da seri filmler ürettiğini ve izleyiciye

hayallerini sattığını söyler ama hayallerin hep Batıya ait olduğunu, birinci dünya ülkelerinin üçüncü dünya ülkeleri için kurdukları fantezilerden ibaret olduğunu belirtir. Film tarihçisi Insdorf, tüm sanatsal formlar içinde en çok filmlerin gerçeği bir illüzyon şeklinde sunduğunu belirtmiştir. Benzer şekilde, Zizek, sinemanın bir rüya endüstrisi olduğunu belirtir. Kendisi Freud'un rüya çözümlemelerinden yola çıkarak sinemanın, yönetmenin bakışıyla toplumun bilinçaltını işleyen bir rüya endüstrisi olduğunu ve perdedeki görüntülerin yanı sıra diyalogların da film analizlerinde incelenmesi gerektiğini ileri sürer. Bilinen dünyanın bilinmesi, günümüzde medya dolayımı yapılandırılmış temsillerin gösterimleri ve anlam kodları sayesinde olur. Low, sinemanın cazibesinin kaynağının insanın mutlak iktidar isteği olduğunu ve sinemanın da buna çok müsait bir ortam yarattığını belirtir. Bu noktada sömürgecilik anlayışı ile beslenen Batılı hükmetme isteğinin sinemada kendine gayet açık bir yer bulduğu söylenebilir. Hollywood'da üretilen bilgi ve temsil stratejileri egemen iktidar ABD'nin söylemleri ışığı altında yeniden canlandırılmalarıdır ki bu canlandırmada siyasal amaçları yansıtmak içindir. Bu amaç için Hollywood sömürgecilik öncesi var olan "öteki" imgeleri sömürgecilik sonrası kendi kültüründeki gerilim ve nüansları da kodlayarak yeni "öteki-Arap"ı yaratır. Batılı biçimler ve fikirlerle farklılıkları göstererek inşa ettiği "ötekiyi" öznellikleriyle biçimlendirerek kötürümleştirir. Bu kötürüm "ötekinin" yaşadığı yer tehlikelidir çünkü Batı demokrasisinin ideolojilerini bünyesinde bulundurmamaktadır. Bir başka deyişle Hollywood, ABD iktidarının ideolojilerinin işlev görmesine katkıda bulunan bir kültürel kuruma dönüşür. Bu kültürel kurum metinler arası uygulamayla belirli bir bilgi repertuarının üzerine oturduğu görsel ve duyuşsal imgeleri beyaz perde de defalarca göstererek Semmerling'in deyimiyile "oryantalist izleyici"yi yaratır. Batılı izleyici Hollywood'un oryantalist söylemi içinde önce bir arzu nesnesi olarak izlediği Ortadoğu'yu sonraları da "demokratikleştirme" arzusunun yüklendiği bir "tehdit" bölgesi olarak beyaz perdede izler (Güngör, 2011:68-69).

Sinemada cinsellikle birlikte püriten bir saplantının yansıtıldığı Elvis Presley'li "Harum Scarum" (1965) filminde, Batılı erkek kahramanın arzuları, Nevada'nın çöllerinde kurulu Las Vegas'ı hatırlatan Doğu'da sunulan harem benzeri gece kulüplerinde bir çıkış yolu bulmaktadır. Film, çölde at üzerinde koşuturan ve Doğu'ya özgü biçimde giydirilmiş Elvis Presley görüntüsü ile başlamaktadır. İki kötü niyetli

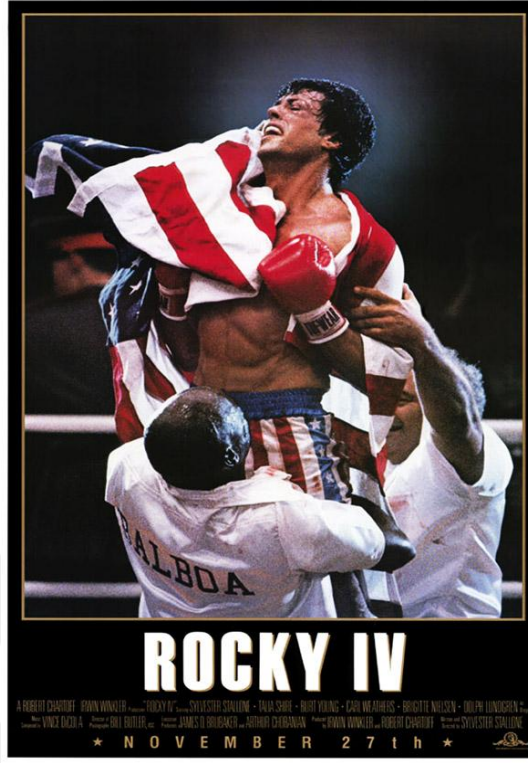
Arap tarafından bir direğe bağlanmış olan bir kadını kurtarmak için gelen “kurtarıcı” atının üzerinden atlayarak şu şarkıyı söylemektedir:

Çöl güneşinin olduğu yere gideceğim, Eğlencenin olduğu yere,
 Harem kızlarının dans ettiği yere gideceğim, Aşk ve maceranın olduğu yere,
 Yanan kumların üzerinde, Bir kervanın içinde.
 Nerede olursa macera bulacağım.
 Kısacası Doğu’ya git genç adam.
 Şeyh gibi hissedeceksin, çok zengin ve yüce, Emrinde dans eden kızlarla.
 Cennet bir çadıra çağırmaya başladığında yavaşça ilerliyorum.
 Planladığım gibi aşka yaşayacağım.
 Doğu’ya git, iç ve ziyafet çek.
 Doğu’ya git genç adam.

Harem imgeleri, tüm erkeklerin içgüdüsel olarak yaşamayı son derece arzu ettiği bir “yasak dünya”, istek ve heyecan uyandıran, cezbeden bir “açıl susam açıl” dünyası olarak sunulmaktadır. Örneğin; Vincente Minelli’nin “Kismet” (1995) filminde harem, hücrelerini gardiyanın rahatlıkla gözetleyebildiği dairevi hapisanelere benzer yapısının, harem ağasına, kadınları fark ettirmeden izleme olanağı verdiği görülmektedir. Erişilemez mahrem bir alanın içine röntgenci bir girişe izin verişiyile harem, erkeğe özgü sınırsız bir cinsel güç ütopyasını yansıtmaktadır. Bu fanteziler modern erotik literatürde, Batı imgeleminin ötesinde cinsel pratiklerin ve ırklar arası sadomazoşizmin vurgulandığı “Türk Lokumları”, “Azgın Türk” imgelemlerine dönüştürülmüştür (Uluç, 2009:254-255).

Türkbağ’a göre (2003:211) “Öteki” olmadan kimlik olamayacağı vurgusu hem bireysel bakış açılarını hem de devletlerin dış politikalarını etkilemektedir. Kimliğin belirginleşmesi, “Öteki”nin belirginliğiyle doğru orantılıdır. Adanır’ın Baudrillard’dan aktardığına göre (2012;36) Günümüzde Amerika’nın en çok eksikliğini duyduğu şey, kendini eleştiren ideolojilerin yok olmasıdır. Çünkü kendisine karşı gelenlerin zayıflaması kendi zayıflaması anlamına gelmektedir. ABD’nin sarsılmazlığı tehlikeye girmiştir. Çünkü bu tehlikeli durum her türlü gerçek alternatifin yok olması, karşı koymaların ve antikörlerin ortadan kalkmasından kaynaklanmaktadır. Amerikan gücündeki gerçek bunalımın nedeni de budur. Amerika’nın durumunu birçok açıdan

bağışıklığını yitirmiş bir organizmanın aşırı ölçülerde korunmasına benzetmek mümkündür.



Resim 8. Rocky IV Film Afifi

Örneğin, Soğuk Savaş döneminde ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki rekabet de kimlik olgusu eksenindedir. ABD demokrasi, insan hakları, liberal ekonomi ve genel anlamda özgür dünya kavramlarını kendisine mal ederken, bunu Sovyetler Birliği karşıtlığı üzerinden sürdürmüş, Hollywood sinemasıyla komünist rejimi ötekileştirmiştir. “Rocky IV” filminde, Amerikalı ana karakter Rocky’dur. “Rocky” isminin Türkçe karşılığı “Kaya gibi sağlam”dır. İsminden anlaşıldığı gibi ana karakter burada ABD’yi temsil etmektedir. Filmde Rocky, Rus boksör Ivan Drago ile kıyasıya bir rekabete girişmektedir. Rus karakterin ismi olan Ivan, bilinen bir Rus ismi olmakla, soy ismi Drago’dur (Dragon yani ejderha demektir). Filmde kullanılan bu isim metaforları ile simgelenen, Amerikalı ana karakterinin kötü ejderha ile savaşmasıdır. Film boyunca, Rocky karakterinin aile yapısı, arkadaş çevresi ile dayanışması, çalışma azmi ve sportmenliği vurgulanırken, Rus boksçunun ve ekibinin saldırganlığı, farklı hile yollarını denemesi, boksçunun çevresindeki ekibin SSCB ajanlarından oluşması ve müsabakayı kazanması için Rus sporcuya baskı yapmasının üzerinde durulmuştur (Robb, 2005). 1985 yapımı olan bu filmde ABD, SSCB ile Soğuk Savaştadır ve

ABD'nin bu savaş içindeki konumu Rocky karakteri üzerinden, ABD'nin bakış açısında SSCB'nin durumu da *Ivan* üzerinden anlatılmıştır. Filmin afişinde yer alan ABD bayrağına sarılmış *Rocky*, film izleyicisine ABD'nin bu savaşta üstünlüğünü yansıtmaktadır (Resim 8).

Sinemanın politik etkisini fark eden Rus lider Lenin, 1920'lerde siyah-beyaz filmleri kendi politik propagandaları için kullanmıştır. Meksika hükümeti ise, 1922 yılında Meksika ve Meksikalılar aleyhinde saldırgan tutumlar sergileyen tüm Amerikan filmlerini yasaklamıştır. Bir dış politika aracı olan Hollywood, ABD yönetimi için hem ekonomik hem yasal hem de pazarlama yöntemleri açısından kendi politikalarını dünyaya tanıtarak, üstünlük kurma çabaları için bir vasıta niteliğindedir. Hollywood'un özellikle büyük şirketlerin yapımcıları ve yönetimleri ile ABD yönetiminin kurumları arasında yakın bir ilişki içinde olması da bunun en önemli göstergelerindedir (Güngör, 2011:72).

Dünyada olup biteni baskın olanın gözünden gören sinema izleyicisi için, Hollywood sineması, bu baskın bakışı, yaratılmış "öteki"yi sunan en önemli dinamiklerden biridir. Hollywood, öykülerinde olayları ve kişileri tarihsel ardalında bilinen şablonlara oturtarak öteki adına biçimsel bir anlamlar dizisi yaratmaktadır. Öteki kavramı hakkında çeşitli söylemler bulunmaktadır. Yapılan çalışmalarda Fuat Keyman ve R.S.Khare'in çalışmalarından yola çıkılarak beş ayrı "öteki" yaklaşımından bahsedilmektedir:

1. Ampririk bir nesne olarak öteki: Öteki, hakkında bilgi toplanılarak anlaşılabilir bir nesne olarak görülür. Böylece öteki nesnel gerçeklere dayanarak açıklanmaktadır. Modern olan Batılı dünya ile geleneksel olan geleneksel Doğu arasında kurulan modernizasyoncu ve iki kutuplu görüşü niteleyen özcülüğün bir sonucu olarak öteki, ne olduğundan çok ne olmadığı ile tanımlanmaktadır. Ötekinin var oluş şekli, modern öznenin sahip olduğu her şeyin eksiliğini gösteren bir kültürel nesnedir. Böylece, batılı özne akıl kategorisiyle ötekini tanımlayarak onu aşağı bir konuma yerleştirmektedir (Önder, 2007:46). Hollywood filmlerde verdiği tarihsel "gerçeklerle" izleyicinin kafasında öteki için bir anlaşılma alanı yaratır. Örneğin "300 Spartalı" filminde ya da "Rules of Engagement" filminde verilen çoğu tarihsel bilgi esasen birer fantezi ürünüdür ancak yaratılan "düşman"ın neden tehdit olduğu bu inşa edilmiş unsurlarla anlatılır (Güngör, 2011:75-76).

2. Kültürel bir nesne olarak öteki: Modern Batı ile geleneksel Doğu karşıtlığı üzerine kurulu “Mumya” gibi filmlerle Batılı kahramanların modern anlayışa sahip olduğu izleyiciye gösterilirken, Doğulu karakterlerin kendi geleneksellikleri içinde geri kalmışlıkları yansıtılır (Güngör, 2011:75-76).

3. Bir varlık olarak öteki: Ötekinin keşfi ile “biz” anlam kazanır. Rushdi’ye göre ötekinin temsiline ne kadar yakından bakarsak onda o kadar “biz” benliğini görür. “Biz” e benzemeyen görüldükçe, “öteki”nin anlamı daha da derinleşir (Önder, 2007:46). “Krallık” filminde Araplar (Suudiler) ve Amerikalılar arasındaki farklılıklar sosyal, kültürel ve siyasal etiketler üzerinden seyirciye aktarılmış, “biz”in konumu sağlamlaştırılmıştır. Burada öteki benliğin oluşum sürecine katkıda bulunan ve modern kimliğin anlaşılmasındaki gözükmeyen gönderim noktasıdır. Bu varoluşçu söylem, ötekini tarihsel alana yerleştirerek “özne”nin kurgulanmasını sağlamaktadır (Güngör, 2011:75-76).

4. Söylemsel bir yapı olarak öteki: Öteki çeşitli söylem ve kurumlar tarafında inşa edilmiş bilgi nesnesini ifade etmektedir. Doğulu öteki Avrupa maddi uygarlığının ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak işlev görmektedir. Özellikle aydınlanma döneminde Doğu’yu keşfetme bağlamında onun üzerinde temsiliyet kuran oryantalizm buna örnek teşkil etmektedir (Önder, 2007:46). Burada öteki, Doğu nesnesinin epistemolojik ve ontolojik bir nesne olarak kurulmasıdır. Hollywood’un filmlerde inşa ettiği Ortadoğu homojenleştirilip, farklı kültür ve uluslar yastık altı edilmektedir. Bölgede yaşayan diğer dinlerden bahsedilmemekte, bölge İslam ile özdeşleştirilmektedir (Güngör, 2011:75-76).

5. Farklılık olarak öteki: Sömürge ve sömürge sonrası toplumlardaki yaşanan homojenleştirmeye karşı tikel kültürel ortaklaşmaların etnik veya ulusal eksende farklılaşmasını ifade etmektedir. Bir başka deyişle, var olabilmek için evrensel karşı etnik ve yerel kültürlerin farklılığı yüceltilmektedir. Bu yaklaşımlar öteki hakkındaki çözümlenmeleri özetler nitelikte olup, ötekinin hangi koşullarda ve süreçlerde oluştuğu sorusuna yanıt verememektedir. Ayrıca bu ayrımları birbirlerinden tamamen bağımsız ve etkileşimsiz yapılar olarak görmemek gerekmektedir. Bu bağlamda ötekini anlamaya çalışırken öznenin nasıl kurulduğunu analiz etmek gerekmektedir. Psiko-analitik, ötekinin ve öznenin oluşum süreçlerini anlamada verimli yaklaşımlar olarak

görülmektedir (Önder, 2007:46). Farklılık olarak öteki, Batılı bir tarihsel perspektif içinde “ötekinin” oluşturulmuş kimliğinin söylemsel olarak Hollywood’a yansımadır. Burada Hollywood, Arap-ötekiyi bir temsiller düzeni içinde temelinde farklılıklara dayalı bir kimlik içinde betimler. Bunu yapmaktaki amacı ise kendi kimliğini güvence altına alıp sabitlemektir. Schnapper, dışarının farklılığı “biz”e bir tehdit oluşturduğunda, iç bağlılığın pekiştiğini belirtir. Böylece filmlerde yaratılan Amerikan kimliği istikrarlı bir biçimde sağlamlaştırılır (Güngör, 2011:75-76).

Sinema hem bireyler hem de uluslar için, “öteki”nin resmedilmesine olanak sağlayan bir sanat formu olarak, ulusların “öteki” üzerinden kendi milli kimliklerini tanımlamasında ve milliyetçi söylemlerini aktarmasında her zaman önemli bir araç olmuştur. Kültür emperyalizminin en güçlü kalesi olarak kabul edilen Hollywood’un sinemadaki temsil tercihini, güçlüden (kendisinden) yana ve acizin (ötekinin) aleyhine kullandığı, birçok film örneğinden bilinmektedir. Film çalışmalarında daha çok oryantalist bakış açısı olarak değerlendirilen bu tavırla çekilen filmlerde Doğu; Batı’nın kendi üstün tarihini evrenselleştirme ve sömürgeci niyetlerini meşru kılma adına kendisinin sahip olduğu özelliklerin tam tersine pis, tembel, uyuşuk, zorba, medeniyetten yoksun ve son yirmi yıldır terörün kaynağı olarak tanımlanmaktadır. Oryantalist bakış açısı zaman içinde değişen siyasi ve toplumsal dönüşümlere göre biçimlenmekle birlikte, öteki olana yönelik “aşağılayıcı ve alaycı” tavır hiç değişmemiştir. Gizemli Doğu’yu bir tür arzu nesnesine dönüştüren filmlerin tamamında yaratılan atmosfer -çoğu zaman olabildiğince kitsch- ipek, tütsüler ve loş ışıklı egzotik ortamda rakeden cariyeler, birbirinden güzel kadınlarla dolu harem, peçe gibi klişeler, sanki büyülü bir coğrafyayı temsil ediyor gibi görünse de, bir kültürün gerçek verilerinden ziyade abartılı bir ihtişam, gizem, -özellikle Hıristiyanlığın tek eşliliğinden ve burjuva yaşamının monotonluğundan sıkılan izleyicisi için- tutku ve çokeşlilikle hesabı sorulmayacak özgür cinselliğe, “tahayyül”e dayanıyordu. Batılı için çekici olan tek şey mekânlar ve kadınlar olurken Doğulu erkekler hâlâ barbar ve cahildiler. (Önal; Beykal, 2015)

Hollywood sinemasında barbar, tembel, cahil olarak sunulan Doğulu karakterlere, 1990’larda ABD için büyük bir tehdit olarak görülen Arap terörist temsilinin de eklenmesiyle, Batı tarafından “öteki” için nitelenen bu yeni kimlikle, soğuk savaş sonrası boşalan düşman rolünün yerinin doldurulması amaçlanmıştır.

Soğuk savaş öncesi dünyanın diğer süper gücü olarak Amerika Birleşik Devletleri için ciddi bir rakip olan Rusya, Hollywood tarafından Rus terörist ve KGB ajanları ile özdeşleştirilmiştir. Amerikalıların zaferiyle sonuçlanan öykülerde zeki, soğuk, acımasız ama her zaman Amerikalı karakter karşısında yenilmeye mahkûm olan Rus teröristler, bu güçlü paranoyayla soğuk savaş sonrasında dahi Hava Kuvvetleri 1 (Air Force 1), (1997) gibi filmlerde karşımıza çıkmışlardır. İletilmek istenen mesaj ve oluşturulmak istenen algı; “aslında Amerika’ya yönelik tehditler daima vardır ve hiç bitmeyecektir”. Buna karşılık, Amerikan Halkı’nın güvenliği her zaman Amerika Birleşik Devletleri yönetiminin cesur ve haklı uygulamalarıyla güvence altındadır. Ancak önceki tehdit unsurlarından farklı olarak bu kez, 11 Eylül’den sonra Amerika’yı tehdit eden yeni düşmanla sadece mücadele edilmeyecek, ayrıca düşman ıslah da edilecektir. Bu yeni durumla birlikte klasik oryantizmin bildik dili yerini, Abaza ve Stauth’un deyimiyle “Gelişmiş Batı” ile “Barbar Doğu” arasındaki irrasyonel ayrımın sürdürüldüğü daha saldırgan ve düşmanca olan, yeni bir oryantist dile bırakmıştır. Daniel Pipes’in, “Müslüman ülkeler dünyada en çok teröriste ve en az demokrasiye sahip ülkelerdir.” ifadesi gibi., Milton ve Edwards’ın, “İslami politikaları, şiddet, despotizm, terörizm, fundamentalizm, dinî tahakküm ve seküler demokratik devletçilik ve Batı medeniyetlerine karşı duyulan düşmanlık ile ilişkilendirmesi” ya da “Arap Ortadoğuyu 21. yüzyılın Hasta Adamı” ilan eden Lewis ve Huntington gibi sosyal bilimcilerin çalışmaları, yeni oryantist söylemin genel çerçevesini oluşturmuştur: Hiçbir zaman demokratik olmayacak olan Doğu, bu hâliyle Batı için artık bir tehdittir (Önal; Beykal, 2015).

11 Eylül saldırılarına kadarki dönemde Hollywood filmlerinde işlenen Doğulu figürü, zorba bir krallıkla yönetilen ve medeniyetten yoksun insanlar olarak temsil edilmiştir. Dönemin Müslümanları konu alan filmleri; cinsel imgeler, bilinçdışı fanteziler, arzular, korkular ve rüyalarla örülüdür. 1921 yapımı “Şeyh” adlı filmde Müslümanlar, vahşi ve şehvet düşkünü olarak betimlenirken; “Arap Geceleri” (1942), “Ali Baba ve Kırk Haramiler” (1944), “Kobra Kadın” (1944), “Sinbad ve Sailor” (1947) gibi filmlerde ihtişam, gizem, tutku ve çok eşlilikle hesabı sorulmayacak özgür cinselliğe olan meylin şekillendirdiği bir fantastik anlatım tarzı benimsenmiştir. 1980’lerin sonlarında yapılan filmlerde ise Batı’nın “öteki/doğulu” karşısında koyduğu “ben/batılı”; her daim “öteki”den daha güçlü ve

bedeni ya da zekâsıyla üstün görünen “beyaz adam”dır. Bu üstünlük, “öteki”nin beceriksizliğinden dolayı komik duruma düşmesinin batılı “ben”e yarattığı özgüven ve alaycılık ile vurgulanmaktadır. 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra ise Hollywood sinemasında “öteki”ye karşı olan söylem boyut değiştirmiştir. Doğunun cehaleti, barbarlığı ve her zaman üstesinden gelinebilecek eksikliklerinin yerini, her an tehlike ve tehditleri hatırlatan, dolayısıyla özgüven yerine endişe aşıl原因 bir Doğu imgesi almıştır. Bu dönemden sonra Doğu alay edilecek, aşağılık ve komik durumdan ziyade; masum insanları acımasızca katleden, onların mallarını gasp eden, terörizmin menşei olan tehlikeli bir unsur olarak gösterilmeye başlamıştır (Kartal, 2016).

Erkan’a göre (2007:24); Doğu’yu ve Arapları konu alan Hollywood filmleri, temelde ikiye ayrılır: Birincisi, yalnızca Doğu’nun anlatıldığı ve hiçbir Batılı karakterin gözükmeyeceği filmler –ki Hollywood sineması bu filmlerle Doğu’nun kendi kendini anlattığı izlenimini vermeye çalışmaktadır. Diğeri ise, Doğu’yu anlatırken açıkça karşıtlık kuracağı Batılı karakterlerin de yer aldığı filmlerdir. Bu filmlerde Batılı kahraman, bir misyonla Doğu’da bulunan bir arkeolog, tarihçi ya da gezgin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Doğu, tehlikeli ve tekinsiz bir yer olarak gösterilmektedir. Kırel (2012:474), Doğu’nun daima terörist saldırıların gerçekleştiği, insanların kaçırılıp korkunç şekilde öldürüldüğü bir yer olarak tanımlandığını belirtmiştir. Oryantalist filmlerde Doğu’nun tekinsiz bir yer olarak temsil edilmesiyle birlikte, “iyi” Doğulu karakterler, ya oradan kurtulmak, ya da yakınlarını kurtarmak isteyen kişilerdir.

4.2. Sinema ve Oksidentalizm:

Bu bölümde Doğu’nun Batı’yı algılama ve yorumlama tarzı olan oksidentalizmin sinema ile ilişkisinin ele alınması hedeflenmiştir. Oksidentalizmle ilgili tartışmalar henüz sürerken, sinema ve oksidentalizm ilişkisini ele alan çalışmalar son derece azdır.

Dönemin koşullarına göre şekil değiştiren, ancak daima aşağılayıcı ve alaycı bir bakışın nesnesi durumuna düşen Doğu için, bu bakışın tersini geliştirmek kolay olmamıştır. Oksidentalizm olarak tanımlayacağımız bu karşı tavrın sinemaya yansımaları ise –Doğu’nun görsel sanatlara mesafeli tavrı nedeniyle- daha da sorunludur. Doğu,

uzunca süre bir sanat formu ya da ideolojik, politik bir söylem aracı olarak görmediği sinemayı, oksidental söylemin aracı yapma konusunda Hollywood kadar agresif bir tutum izlememiş, devrime kadar olan süreçte Batı'yı sadece kültürel bir tehdit olarak ele almıştır. Oksidental bakış açısı, tıpkı oryantalizm gibi, farklı toplumların birbirlerine düşmanca bir önyargı geliştirmesi sonucunu doğurmakta ve bu düşmanlık kitle iletişim araçları yoluyla yeniden üretilmektedir. Oksidentalizmde, oryantalizmdeki kadar sistematik bir işleyişten ve mantıksal bütünlükten söz etmek mümkün değildir. Oksidentalizmin tarihsel olarak konumlandırılabilceği tek nokta, Batı dışı kültürlerin aydınlarının Batı'yla ilgili gözlemlerine, anti-sömürgeci söyleme ve kendi kültürel özelliklerine atıflarda bulunarak ortaya koydukları Batı ile ilgili söz yapılarıdır (Önal;Beykal, 2015).

Sinemanın, söz yapılarının yarattığı gücün çok ötesinde izleyici üzerinde yarattığı etki, Doğu'nun da Batı'yı benzer bir önyargı ve tavırla temsil etme hevesini doğurmuştur. Bu hevesin, oluşturduğu özgün sinema diliyle dünya sinemasında saygın bir yer edinmiş olan İran sinemasında nasıl karşılık bulduğuna değinen Önal ve Beykal (2015), geçmişleri köklü gelenek ve kültüre dayanan Türkiye ve İran'ın, modernleşme süreçlerinde benzer şekilde Batı'yı örnek almış oldukları için, deneyimledikleri kültürel dönüşüm sancılarının da benzerlik gösterdiğini dile getirmektedirler. 1950'li yıllardan başlayarak 1970'li yılların sonundaki İran Devrimi'ne kadar olan süreçte, İran'da yapılan filmler, Yeşilçam filmleriyle benzerlik göstermektedir. Çoğunlukla melodram türündeki bu filmlerde geleneksel ile modern olanın karşı karşıya olduğu görülmektedir. Geleneksel olan, İran'ın yerel unsurlarını, modern ise Batı'yı ve Batılı'yı temsil etmektedir. Yeşilçam'ın 1960'larda yapılan çoğu filmlerinde olduğu gibi, özellikle zengin kız-fakir oğlan (ya da tersi) öykülerinde fakir olan, geleneksel değerleri, dürüstlüğü, samimiyeti ve gururu temsil ederken; zengin olanın yaşamı ise, abartılı bir Batılı yaşam tarzı ile temsil edilmiştir. Sorumsuz, havuz başı partilerinde sürekli alkol tüketen, gece kulüplerinde dans eden, aldatan, yalan söyleyen ve ayartan kadın sarışındır ve Batı hayatına atıfla yerel ahlak kurallarına uymayan cinsel bir objedir. İran sinemasında da modern (Batılı) hayatın temsili, Yeşilçam melodram sinemasında olduğu gibi, modern hayat; şehirli ve kumar oynayan, uyuşturucu ve alkol kullanan, toplum tarafından hoş görülmecek cinsel özgürlük yanlısı, para kazanma hırsıyla

duyguları körelmiş bir grup insan ile temsil edilmektedir. Doğu'nun oksidentalist söyleminin daha çok ahlaki yönden ele alındığı görülmektedir.



Resim 9-10. Yeşilçam'ın kötü sarışın karakterlerinden Suzan Avcı ve Lale Belkıs

Şehveti, arzuyu ruhlarında ve vücutlarında taşıyan, “ben”liklerinden öte cinsellikleri ile var olan “kötü” kadınlar, genellikle “star”ın yanında ikinci bir kadın oyuncu olarak yer alırlardı. Bir kadının işlevini iki kadın görüyordu. Masum kadın karakterin yanında, cinselliği ön planda olan bir kadına ihtiyaç vardı. Alin Taşçıyan, Yeşilçam'ın fethan kadınlarının cinselliğini şöyle tanımlar; “Çıplaklıkta en önemli aksesuar, Avrupa'dan ithal kombinezonlarıyla masum kıza çelmeyi, baş erkeğe oltayı atan kadınlardı.” Bu tip kadın, çoğunlukla kötülüklerin sorumlusu olarak gösterilmişti; cazibeli, çekici kadın, erkeğin ya da topluluğun başına gelenlerin baş sorumlusuydu (Gedik, 2014). Kötü kadın karakterlerinin saç renkleri de, kombinezonları da Avrupa'dan yani Batı'dan ithaldirdi. Geleneksel, masum, dürüst, esmer Türk kadını karakterinin karşısında Batılı görünümlü, modern, seksi, entrikacı, sarışın kötü kadın karakter durmaktaydı.

Aynı dönemde Yeşilçam melodramlarında aktristin gece kulüplerinde dans edip şarkı söyleyerek, Batı'dan ithal edilmiş gece hayatının “kirliliğinde”, dekolte giysileriyle tertemiz kalmayı başarmış olarak temsil edildiği de görülmektedir (Resim 11-12). Gece hayatının kötü adamları da, çizgili ya da siyah takım elbiseleri, beyaz atkıları ile Batılı kötü adamın birebir kopyasıdır. Filmlerin güçlü adamları şiddet, seks, uyuşturucu ve para unsurlarının hâkim olduğu (Batı'dan gelen) bir yaşam tarzını

benimsemişlerdir. İyi ve kötü adam hesaplaşmasının yapıldığı bol kavga sahneleri ve uğruna dövüşülen güzel kadınları ile İran sinemasında o döneme egemen olan “Luti” (sert adam) denilen film türünün de, tıpkı şarkıcılı ve gece kulüplü filmlerde olduğu gibi kullandığı motiflerde zamanla dönüşüm yaşanmıştır. Geçen zaman içinde geçirdiği dönüşüm, aynı zamanda Batı’ya bakışın da zaman içinde nasıl değiştiğinin ipuçlarını vermektedir. Bu tür aksiyon filmlerinin ilk örneklerinde başkaraktere özverili, güçlü olanın karşısında direnemeyen, güçsüz ve zayıfların yanında yer alan yardımsever bir kimlik biçilirken daha sonraları çizilen karakterler konusunda daha katı olunduğu gözlemlenmiştir. Bu karakterlerin zamanla daha holigan, alkole eğilimli, güç gösterisine dönüştürdükleri şiddet eylemleri ile temsil edilmesi, sanki hayranlık duyulan bir unsur olarak görünse de, aslında kendi kültürlerine tehdit olarak gördükleri, hayallerinde canlandırdıkları “Batılı”nın yansımasıdır. 60’lı yılların sonunda, bu tarz filmlerde daha çok yerel motifler kullanarak İran Yeni Dalga Sineması’nın alt yapısını oluşturan üslup denemeleri, İran Sineması’nı oksidental bakışın yarattığı stereotipleştirme –Batının yaptığı gibi- ve şablon filmlerinden, gerçekte kendini sinema diliyle anlatacağı bir “sanat” formuna ulaşmasına neden olmuştur. Popüler İran sinemasının özellikle hâkim olduğu 1930-1970’li yıllar içinde, farklı türler altında, Batı kültürünü sadece “şiddet, seks, uyuşturucu, alkol” gibi unsurlar çerçevesinde göstermesi Doğu’nun oksidental bakışının yansımasıdır. Doğu, cehaleti, geri kalmışlığı ve son dönemde terörü simgeleyerek Batılı toplumlar için tehdit olarak görüldüyse, Batı da Doğu’ya göre, toplumsal ahlak, gelenek ve kültürü için bir tehdit olarak kabul edilmiştir. Bu karşılıklı ön yargıya dayanan bakış, Batılı ülkeler açısından sömürge olarak varlıklarını bir güç olarak sürdürmesi anlamına gelirken, Doğulu ülkeler açısından ise başlangıçta kültürel, daha sonraları coğrafi bir “tehdit” anlamı taşımaktadır. Bu noktada Batı’yı temsil eden ülkelerin kendi ideolojilerini “sinema” gibi güçlü bir sanat üzerinden ortaya koymaları tesadüf olmamıştır. Ancak günümüzde ideolojiyi sinema üzerinden dile getirmek, 1960’lı yılların popüler sinemasını kullanmak kadar kolay ve etkili değildir. Kitle iletişim araçları ve gelişen teknolojilerle küçülen dünyada ön yargıları kırmanın yolu ya da diğer bir deyişle oksidentalizmin yeni tavrı, İran Sineması’nda olduğu gibi, özgün bir sanat diliyle dünya sinema literatüründe başarıyla varlık göstermek olmalıdır. Doğu, sinema gibi güçlü bir aracı Batı’nın uyguladığı yöntemlerle “ben” ve “öteki” ayrımını koymak için kullanmak yerine, zengin kültürü ve tarihî geçmişini arkasına alarak kültürünü ve sanatını yüceltebilir (Önal;Beykal, 2015).



Resim 11-12. Gece hayatının kirliliğinde temiz kalmış kadın karakter temsilleri

Nereden bakılırsa bakılsın, sinema sanatçısı köşeye sıkışmış bir insan görünümündedir. Ancak bu köşeye sıkıştırılmayı bir anlamda arzu eden bir kişiliğe sahiptir. Egemen ideoloji doğrultusunda çalıştığı zaman bile gerçekleştirdiği film, bir saat kadar kusursuz bir biçimde çalışmadığı zaman yönetmenin meslek yaşamı tehlikeye girmektedir. Egemen ideolojiyi eleştiren bir filmin yönetmeni ise çok daha güç bir durumdadır. Her an için bir engelle karşılaşması mümkündür. Çok iyi bir yapıt ürettiği zaman bile aşırı ölçülerde eleştirilebilmekte ve O da aynı biçimde uzun bir süre yeni bir film üretememe tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir. Sonuç olarak hangi konumda olursa olsun, yönetmen sürekli bir “double bind” içindedir. Bir başka deyişle; “aşağı tükürse sakal, yukarı tükürse bıyık” tır (Adanır, 2012:36-37).

BEŞİNCİ BÖLÜM

FATİH AKIN FİLMLERİNDE ORYANTALİST VE OKSİDENTALİST SÖYLEM

5.1. Fatih Akın Kimdir?:

Fatih Akın'ın 1966'da 22 yaşındayken yabancı işçi olarak Almanya'ya gelen babası Mustafa Enver Akın, bir kimyasal temizlik fabrikasında iş bulur. Aslında denizci olan ve memlekette teknesine motor almak isteyen Mustafa Bey'in amacı, memleketinde daha sağlam bir yaşam kurabilmek için Almanya'da iki yıl kalıp para biriktirmektir. Ancak iki yıl sonunda bir süre daha kalmaya karar verir. 1968'de Türkiye'de bir kasabada öğretmenlik yapan eşiyle tanışır ve evlenerek eşini de Almanya'ya götürmeye ikna eder. 1970'te ilk çocukları Cem dünyaya geldiğinde, ilkokula Türkiye'de gitmesi konusunda hemfikirdirler ve okul çağı gelene kadar Almanya'da kalmaya karar verirler.



Resim 13. Fatih Akın

1973 yılında Fatih Akın dünyaya gelir. Cem Akın Hamburg'da bir okula kaydolur ve dönüş zamanı belirsiz bir tarihe ertelenmiş olur. Fatih Akın liseye başladığında, yeni zaman sınırları liseyi bitirmesi olacaktır. 2 yıl kalıp, para biriktirip ayrılmak istenen Almanya'ya her geçen yıl onları bağlayan bir şeyler ortaya çıkar ve

1994 yılında Alman vatandaşı olurlar. Çocuklarının aslında çoktan birer Alman olduğunun farkına varırlar. Almancayı Türkçeden çok daha iyi konuşmaktadırlar, Alman kız arkadaşları vardır ve üniversiteyi de Almanya’da okumak istemektedirler (Behrens;Töteberg, 2013:11-12).

Sinemaya olan ilgisi çocuk yaşlarda başlayan, 19 yaşında Hamburg Thalia Tiyatrosunda ve dizilerde oyuncu olarak yer alan Akın, 1994’te Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi Görsel İletişim Bölümü’nde eğitimine başlayarak, bol ödüllü yönetmenlik serüvenine adım atmıştır (Resim 13).

5.2. Fatih Akın Sineması:

Fatih Akın sinemasından bahsetmeden önce, iki kültür arasında yaşamak anlamına gelen “Metissage” yani “Üçüncü Alan” sinemasına değinmek faydalı olacaktır.

1960’lı yıllarda Almanya’ya gelen birinci kuşak işçilerin çocukları bu yeni topluma uyum sağlamak ve çifte kültürlülüklerini ifade edebilmek için hem kitle iletişim araçlarını hem de sinemayı kullanmışlardır. İkinci kuşağın daha sancılı geçen uyum sürecine nazaran üçüncü kuşak Türk göçmen çocukları bu yeni ifade alanında özellikle, iki kültür arasında yaşanan çatışmaları, aidiyet ve kimlik sorunlarını, yabancılaşmayı, iletişimsizlik gibi olguları beyaz perdeye yansıtmışlardır. Seeblen, ne Türk ne de Alman Sineması olarak tanımlayabileceğimiz bu filmleri, bir yaşam biçimi olarak çok kültürlülüğü ya da iki kültür arasındaki üçüncü alanın inşasını işaret ettiği Fransızca kökenli “Metissage” kavramını kullanarak tanımlamaktadır. Bu sinemanın, kültürler arasındaki bir yaşam biçiminin otantik görüntülerini sunmakla kalmayıp, birlikte yaşamının yeni ve açık biçimini de sorguladığını ve “yabancılık” sinemasının devamı ve aynı zamanda da onun karşıtı olduğunu ifade etmiştir. Daha iyi bir yaşam hayalleri ile çeşitli sosyal, ekonomik ya da siyasi sebeplerle, kendi kültürünün yaşam alanından başka bir kültüre doğru göçen kişi, hem beraberinde getirdiği kendi kültürel özellikleri hem de yeni ortamda edindiği kültürel etkileşimler sonucunda özellikle sanat alanında yepyeni bir bakış açısı geliştirmektedir. Almanya’da yaşayan Türk yönetmenlerin filmlerinde yoğun olarak iki kültür arasında kalmış ve ikisine de “yabancı” bireylerin öyküleri işlenmektedir. Hem Türk hem Alman toplumu açısından yabancı olan bu yönetmenler için seçtikleri bu canlı ve dinamiğini hiç kaybetmeyen konu, son derece başarılı yapımlarla izleyiciye

aktarılmaktadır. Almanya etnik sinemasında Türk yönetmelerin filmlerinin, önemli bir payı vardır. Alman sinemasında erken dönem Türk yönetmenlerin, yabancılaşma, yalnızlık, kısıtılmışlık, çaresizlik ve kültür şoku gibi konuları işlemeyi tercih ettikleri; günümüz yönetmenlerinin ise bu konulardan uzaklaştıkları görülmektedir. İlk dönemde özellikle yaşadığı toplumun dilini anlayamayan, her türlü özgürlüğü sınırlandırılmış, çalışsa dahi ekonomik özgürlüğü bulunmayan kadın karakterlerin baskı altındaki hayatları ele alınırken; günümüz yönetmenlerinin güçlü, çalışan, okuyan, seçim ve tercihlerinde özgür kadınların hayatlarını ele aldığı görülmektedir. Almanya’da kendini sanatla ifade eden ikinci kuşak yönetmenler daha içe kapanık ve öznel sorunlar etrafında; üçüncü kuşak yönetmenler ise daha evrensel sorunlar etrafında konularını anlatmayı tercih etmişlerdir. Türkiye’den Almanya’ya göç eden ilk kuşağın aksine, ikinci kuşak Türk çocukları en azından bu toplumun dilini konuşabildikleri için onlarla iletişim kurabilmişler ve bu sayede kültür alışverişinde bulunmuşlardır. Almanya’nın kültürel değerlerinin etkisi altında büyüyen üçüncü kuşak ise çifte kimlik ve çifte bilinç ile Türklük-Almanlık ikilemini kendileri için bir avantaja dönüştürmüştür. Alman Türk’ü olarak ta tanımlanan bu kuşak kültürel üretim araçlarını özellikle de sinemayı kendilerini ifade edebilmek amacıyla kullanmıştır. Filmleriyle uluslararası alanda birçok ödül almış olan Türk yönetmenler, göçmen olarak yer aldıkları ülkede bir “yabancı”nın gözünden anlattıkları öyküleriyle iki farklı kültür ve etnik yapı içerisinde yabancılaşma, iletişimsizlik, kimlik ve öteki kavramlarıyla beslenen çatışmaları anlatmışlardır. Yabancı görülme, iki kültür arasında var olmaya çalışmanın sıkıntıları, ayakta kalabilme uğruna mecburen kabul edilen sınırlı yaşam, dramatik şok ve sonuçta ikinci ve üçüncü nesil arasındaki umut ve kaynaşma irdelenmiştir (Yıldırım, 2015:61-62).

Üçüncü Alan Sineması, Üçüncü Kültür olarak da adlandırılan kültürel zeminden beslenmiş, 1990’lı yılların ortalarından itibaren yürütülen çok kültürlülük politikalarının etkisiyle güçlenen ikinci ve üçüncü kuşak Türk göçmenlerin etnik ve melez kimliklerinin yanı sıra göçmenlik deneyimlerinin sinemadaki yansımaları da ifade etmiştir. Sözü edilen bu üçüncü alan özellikle kültürel çalışmalar disiplini içerisinde yer alan ve bir tür kültürel alaşımı (culturalbricolage) ifade eden farklı bir kavramsallaştırma türüdür. Üçüncü kültür şeklindeki bu tür oluşumlar, aktif özneler tarafından farklı kültürel geleneklerden, kaynaklardan ve toplumsal söylemlerden alınan parçaların resim sanatındaki kolaj tekniğinde olduğu gibi bir araya getirilmesi suretiyle yeni bir kültürel alaşımı ifade eder. Bu alanı, çeşitliliğin ve zenginliğin olduğu bir alan olarak tanımlayan Guattari’ye göre, bu alanda tekillikler, farklılıklar, istisnalar ve azlıklar, demokratik bir şekilde bir arada yer

alabilirler. Siyahın beyazla, iyinin kötüyle, güzelin çirkinle, içeridekinin dışarıdakiyle ve öznenin ötekiyle bir araya geldiği alandır söz konusu olan... Üçüncü Alan Sineması, Görev Sinemasına alternatif olarak ortaya çıkmış ve Almanya'daki Türkler adına yeni bir bakış açısını gündeme taşımıştır. 1990'ların ortalarından bu yana Alman sinemasında -özellikle Berlin ve Hamburg'da-, bazı Türk asıllı yeni film yapımcıları ikinci ve üçüncü kuşak Türk göçmenlerin kendilik imgelerindeki yeni bir tutumu yansıtan ulus aşırı kültür filmleri ile ön plana çıkmıştır. Paternalistik metinsel ve filmsel söylemlerde Almanya'daki Türklerin nesnelere ve/veya kurbanlar olarak tarihsel temsiline karşın, genç azınlık film yapımcıları bu popüler kültür-forumunda önderlerinin düşüncelerini, yaşam beklentilerini ya da toplumsal ve politik mevcut duruma yönelik eleştirilerini cesurca dile getirmelerine izin vererek kendi seslerini bulmuşlardır (Tosun, 2006:128).

Sinemaya ilgisinin çok küçük yaşlarda başladığını belirten Akın, buna ilişkin birkaç örneği şöyle anlatır: “Babamın ablası Türkan Halam da Hamburg-Osdorf'ta yaşıyordu. Bizim yalnızca duşumuz, onlarınsa kullanmamıza izin verdikleri bir küveti olduğundan sık sık evlerine giderdik. Benden 5 yaş büyük olan oğlu Hikmet'in 8 mm.lik film projektörü vardı ve küçük gösterimler düzenlerdi. Bir tören gibiydi: Işıklar söndürülür, film bobinleri yerleştirilirdi. Filmleri beyaz bir duvar kâğıdına yansıtıyorduk. Hikmet'te “Öldüren Karatecinin İntikamı” (Fist of Fury, 1972) filminin ezbere bildiğim ilk bölümü vardı; diyalogları bugün bile aklımda. Herkesi bir güzel benzeten Bruce Lee kadar büyüleyiciydi ritüelimiz: Işık ve gölge, projektörün sesi... Sonra geriye sarıp filmi tersten oynatmak; işte böyle bir şeydi. Oyuncaklarımla filmleri yeniden sahneler, öyküler uydururdum. Kovalamaca türü şeyler... Okuma yazmayı okula başlamadan annemden öğrenmiştim. Kendime bir defter almış, oyuncu, yönetmen ve kameramanların hayali adlarını yazmıştım. Kuzenim Hikmet film çekmek istiyordu, bir senaryo yazmıştı, Bruce Lee'yi kardeşim oynayacaktı. Hikmet, 8 mm.lik film kamerasının tutarını denkleştirebilmek için çılgınca para biriktirdi. Bu senaryo iki, en fazla üç yıl gündemde kaldı, sonrasında ailesi Türkiye'ye döndü.

Almanca hep ilgimi çekti ve çok okudum. Böll, Grass, daha sonra Goethe ve Lessing. Stefan Zweig'in Satranç'ı beni o kadar etkilemişti ki kitabı filme çekmek istemişim. Bu içsel yaşamı görselleştirmeyi büyük bir meydan okuma olarak görüyorum. Mark Twain'i bugün de keyifle okuyorum. Annem bize daha küçük bir çocukken Doormannsweg üzerindeki Hamburg Haus'ta bulunan kütüphanenin kartlarını

çıkartmıştı. Oradan Tenten'in çizgi romanını, Jules Verne'i ve ilk sinema kitaplarını ödünç almıştım. 10 yaşındayken, tek filmini bile bilmediğim Roman Polanski üzerine aldığım bir kitap vardı.

Babam bizi sinemaya götürürdü. Annemle hiç sinemaya gitmemiştim, sanki bu babanın görevidi. Ben daha çok video çağının çocuğuyum. Önceleri arkadaş ve akrabalarımızla izlerdik. Bazı ailelerin iki videoya sahip olma lüksü vardı. Bu durumda anne babalar oturma odasında Türk filmlerini seyrederekler, biz de çocukların odasında Kung Fu, Louis de Funes, Bud Spencer, ayrıca Sergio Leone ve Clint Eastwood filmleri izlerdik. “Onları Yüksekçe As” (Hang'em High, 1968) sekiz yaşındayken izlediğim bir filmidir. Babamın bir iş arkadaşının oğlu, Hamburg'daki ilk video dükkânlarından birini açmıştı. Orada çocuklara göre olmayan pek çok film izledik. Annem hastanede, babam işteyken videocu aile bana ve Cem'e bakardı. Katalogdan bir şeyler seçme hakkımız vardı. Ben Tenten filmi istiyordum ama kardeşim “Hayır! Zombi'yi izleyeceğiz!” diyordu. Ya da herhangi bir başka korku filmini... Sekiz yaşındasın ve kesilmiş ayaklar, deşilip yenilen bağırsaklar görüyorsun. Ben uyuyamadım, ama kardeşim de uykuya dalamadı. Babamın yatağına gidip ona sığındık. Babam bunun nedenini çabucak anlayıp arkadaşını güzelce haşladı.” Üzerinde bunun kötü izlerinin kalıp kalmadığı sorusuna Akın'ın yanıtı şudur: “Evet. Sanırım bu yüzden yönetmen oldum.”

Sinemaya nasıl başladığını ise şu cümlelerle anlatıyor: “Lise ikinci sınıfta sanat dersinde görsel iletişimi işliyorduk. Video grubu “Motte ile birlikte gençler için bir kültür merkezine filmler çektik. Okulda ilk kez çok iyi bir not almıştım. Konu “sınırlar”dı, benim filmimin adı “Sıçtığımanın Sınırları”ydı ve film 45 dakikalık gerçek zamanda boş bir derste gerçekleştiremeyecekleri düşlerinden söz eden üç öğrenciyi anlatıyordu. Bizim için kült statüsünde bir film olan John Hughes'un “Kahvaltı Kulübü” (The Breakfast Club, 1985) gibiydi. Ama bu benim ilk filmim değildi. “Motte”den Turgay Uğur 1991'de bir video kamerayla gençlik merkezine uğramıştı. Sonra ben arkadaşlarımla müzikli bir portresi olan bir video ve Hamburg'un çeşitli okullarının mimarisinin karşılaştırıldığı bir belgesel çektim.

Aslında ben oyuncu olmak istiyordum. En çok da yöntem oyuncusu... Meinolf Zurhorst'un Mickey Rourke ve Robert De Niro üzerine kitapları geliştirici deneyimlerdi. Okulun tiyatro kolu aracılığıyla Thalia Tiyatrosu'nun bir gençlik projesi

olan “Thalia Buluşmaları”na (Thalia Treffpunkt) katıldım. “Almanya’da yabancı olmak üzerine serbest çağrışimli” bir Kaspar Hauser yorumu oynanacaktı. Deneysel tiyatroyu korkunç buluyordum. Hamburg Sahnesi Dergisi öngösterim için fotoğraflar çeken bir fotoğrafçı göndermişti. Bu noktada şans yüzüme güldü. Dergi benim ve ilişkili olduğum kızın fotoğrafını basmıştı. Bu arada sahneye bir kez olsun çıkmamıştım: Yönetmenle tartıştığımndan oyunda yer alamıyordum. Yine de derginin o sayısı yayımlandı, “Doppelter Einsatz” (İkili Görev) adlı polisiye dizinin bir bölümü için bir Türk oyuncu arayan Studio Hamburg yapım şirketi beni oyuncu seçimine davet etti. Sınavı geçip rolü kaptım.

Diziye oyuncu olarak seçilen Akın, ilk çekim gününü tam bir felaket olarak nitelendirmişti. Peter Keglevic’in yönetmenliğini yaptığı, çekimi bir kafeteryada yapılan dizide, Akın’ın filmdeki kızkardeşiyle bir sahnesi bulunmaktadır. Filmde kız kardeş tecavüze uğramış ve suçlu öldürülmüştür. Tecavüzcü “Türk usülü”yle, bir bıçakla öldürüldüğünden Fatih Akın’ın canlandırdığı karakterden kuşulanılmakta, oysa cinayeti işleyen bir dazlaktır. Akın, ilk çekim deneyimini şöyle anlatmıştır: “İlk sahnede kız kardeşime bağırمام gerekiyordu. Daha önce hiç profesyonel olarak kamera karşısına geçmemiştim, elim ayağım birbirine dolanıyordu. Metnimi unutuyor, onun konuşması sırasında söze giriyordum. 20 tekrarın ardından bir kez daha çekimi berbat ettim.” Ardından Akın’ın ve yönetmenin öfkelenmesiyle uzun bir ara verilir. Akın artık kendisiyle çekimlere devam etmeyeceklerini düşünürken, aksine metne hakim olduğu ve konuya ısındığı için rahat geçen beş günlük bir çekim süreci gerçekleşir (Behrens;Töteberg, 2013:16-32).

Fatih Akın 1994’te, Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi’nde Görsel İletişim eğitimi almaya ve aynı zamanda Wüste Film Şirketiyle çalışmaya başlamıştır. 1995 yılında, Hamburg Kısa Film Festivali’nde İzleyici Ödülü alan “Sensin” adlı ilk kısa filmini ve 1996 yılında, “Ot” adlı ikinci kısa filmini çekmiştir. Ardından ilk uzun metrajlı filmi “Kısa ve Acısız” (1998) ve ikinci uzun metrajlı filmi olan “Temmuz’da” (2000) izleyiciyle buluşmuştur. 2000 yılında “Almanya’yı Düşünüyorum” adlı televizyon dizisi için çektiği, ailevi ve kültürel köklerine yönelik kişisel bir arayışa giriştiği “Denk Ich an Deutschland: Wir Haben Vergessen Zurückzukehren” adlı, akrabalarının rol aldığı ilk belgesel filmini çekmiş, İtalyan bir ailenin göç hikâyesinin işlendiği “Solino” filmi 2002 yılında gösterime girmiştir.

Uluslararası boyutta oldukça ses getiren ve kendisine çok sayıda ödül kazandıran “Duvara Karşı” filmini 2004 yılında çeken Fatih Akın, aynı yıl “Die Bösen Alten Lieder” adlı kısa filmle Almanya adına Visions of Europe (2004) festivaline katılmıştır. 2005 yılında ise, İstanbul’un farklı mekânlarında müzisyenlerin performans sergilediği “Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası” adlı belgesel filmin ardından, yine büyük ses getiren “Yaşamın Kıyısında” (2007) filmini çekmiştir. 2008 yılında, bir Fransız- Amerikan ortak yapımı olan, 11 yönetmenin Amerika Birleşik Devletleri’nin New York şehrine duyduğu aşkı dile getirdiği “Seni Seviyorum New York” isimli projeye, yaşlı bir ressamın genç bir Çinli kadına umutsuzca aşık olduğu “Chinatown” adlı filmle katılmıştır. 2009 yılında Yunan asıllı iki kardeşin etrafında gerçekleşen olaylara odaklanan “Aşka Ruhunu Kat” ve 1915 Ermeni olaylarına bakış açısını yansıttığı “Kesik” adlı uzun metrajlı filmi sinemalarda izleyiciyle buluşmuştur.

Kendisini sadece ne Türk ne de Alman olarak gören Akın, hem her ikisi olduğunu, hem de hiçbirini olmadığını ifade etmektedir. Ayşe Arman’la yaptığı röportajında kimliğiyle ilgili olarak; “Bazen öyle, bazen böyle. Türküm çünkü çok sinirliyim. Hani Türkler girişirler dövüşürler ya; sakın değil onlar hep bir ‘temper’ ve ‘agresyon’ var. Bu mesela bana çok yakın ve tanıdık geliyor. Ama Almanlara benzeyen özelliklerim de var. Orada doğdum büyüdüm, bütün eğitimimi orada tamamladım. Almanca konuşuyorum. Aklımdan geçen lisan Almanca, rüyamda geçen dil Almanca, Almanca küfrediyor, Almanca sevişiyorum. Abi resmen Almanım ben! Yeni Almanlarız biz. Bir Alman ne zaman Alman oluyor? Sarışın ve mavi gözlü olunca mı? İlla böyle mi olman gerekiyor? Ben milliyetlere inanmıyorum. Bence çok eski bir fikir bu” (Arman, 2004). İfadesini kullanmış; Aynur Erdem röportajında ise: “Bir milliyeti kabul etmek, birini desteklemek benim tarzım değil. Ben ilk önce ‘Türküm’ ya da ‘Almanım’ demem. Öncelikle insanım derim. Kişileri önce insanlıklarıyla değerlendiririm, benimsedikleri kültürlerle değil” şeklinde milliyet konusuna ilişkin görüşlerini belirtmiştir (Erdem, 2004).

Altın Ayı Ödül Töreninde “Duvara Karşı” filmiyle ödül aldığı esnada, kendisi için “Türk Yönetmen” ifadesini kullanan Alman basınına dönerek, “silin bu kalıpları, önyargıları artık kafanızdan... Siz kabul etseniz de, etmeseniz de biz Almanız. Ben Alman bir yönetmenim. Alışın artık buna!” ifadesini kullanmıştır (Yüreklik, 2004).

Akın, filmlerinde göçmenlik konusunu, kendisinden önceki kuşaklar gibi aktarmamaktadır. Önceki kuşakta göç olgusunun bireyler üzerinde yarattığı olumsuz etkiler

-özlem, aşağılanma, ezilme, ağır iş koşulları, arada kalmışlık, yabancılaşma ve adaptasyon sorunları vb. gibi- ele alınmaktaydı. Bu konuya ilişkin şunları ifade etmiştir: “Küçük yaşlardan itibaren farklı ülkelerden insanlarla birlikteysen, herkesten daha çok şey öğrenirsin elbette. Filmlerimde göçmenlik durumu sadece bir fon olmuştur. Sadece bunun olduğu filmler de yapıldı, mesela “40 Metrekare Almanya”. Ama o benden önceki dönem. Hâlâ acı hikayeler vardır ama ben kişisel hayatımdan şeyler vermeyi tercih ettim” (Armutçu, 2004).

5.3. Oryantalist ve Oksidentalst Söylemler Açısından Analiz Edilen Fatih Akın Filmleri:

Fatih Akın filmlerinde karşılaşılan oryantalist ve oksidentalst söylemlerin ortaya konulmasının hedeflendiği bu bölümde, ele alınan filmlerin künyesi ve konusuna yer verilmiştir. Yönetmenin oryantalist ve oksidentalst söylemler açısından analiz edilecek filmleri; “Kısa ve Acısız”, “Temmuz’da”, “Solino”, “Duvara Karşı”, “Yaşamın Kıyısında”, “Aşka Ruhunu Kat”, ve “Kesik”, kronolojik olarak belirlenmiştir. Belirleyici unsur, göçmen bir sinemacı olan ve kimlik sorununu işleyen Fatih Akın’ın, oryantalist ve oksidentalst söylemlerin yer aldığı düşünülen uzun metrajlı filmleri olmuştur.

Literatür tarama sonucunda elde edilen bulgular ışığında, örnekleme oluşturan Fatih Akın filmlerinde oryantalist ve oksidentalst söylemlerin; diyaloglar, karakterler ve mekânlar bağlamında nasıl gerçekleştirildiği eleştirel söylem analizi metodu kullanılarak ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Filmlerde yer alan oryantalist ve oksidentalst söylemlerin çözümlenebilmesi için diyaloglar, karakterler ve mekânın nasıl kurgulanmış olduğu ve neyi anlattığı üzerinde durulmuştur.

Eleştirel söylem ve ona bağlı analiz yöntemleri genellikle dilsel yapıların incelendiği metinlerde ve araştırmalarda öne çıkmışsa da, güzel sanatların barındırdığı tüm sanat eserlerinde de ideolojinin ve ideolojik muhalefetin izi sürülebilir. Yazılı metinlerde yer alan dilsel yapıların sinemadaki karşılığı, sinematografi terimidir ve bir yazılı metin ile film arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. Yazılı metinde yer alan cümle olgusunun sinemadaki karşılığı plan, paragraf olgusunun sinemadaki karşılığı ise sekans olarak karşımıza çıkarken, paragrafların birleşmesiyle ortaya anlamlı bir metin,

sekansların birleşmesiyle de filmin bütünü ortaya çıkmaktadır. Yazılı bir metinde ideolojinin ve ideolojik muhalefetin izi; sözcüklerin vurgusu, tekrarı ve birlikte kullanıldığı diğer sözcüklerle sürülmektedir. Sinemada, izleyicinin elinde yazılı bir metin yerine, karşısında görüntülerin ardı ardına dizildiği bir bütünün yer alması, filmin okunmasının önünde bir engel değildir. Sinemanın özgül kodlara sahip olduğu gerçeğinden yola çıkarak; öykü, diyalog, kamera açısı, kamera hareketi, kurgu, oyunculuk, renk ve ses kullanımı gibi bir öyküyü anlatmaya yarayan tüm sinematografik unsurlar üzerinden bir filmde yer alan ideolojinin ve ideolojik muhalefetin izi sürülebilir (Öztürk, 2015).

5.3.1. Kısa ve Acısız:

Lise yıllarında Hamburg'un suç oranı en yüksek sokağı Altona'da oturduklarını belirten Akın, çetelere dâhil olmuştur. Önce "Türk Boys", ardından sadece bir Türk çetesi olmayan "Home Boys"a katılmıştır. Buradaki deneyimleri, "Kısa ve Acısız"ı yaratmıştır. "Kısa ve Acısız"ın ilk metnini birkaç günde el yazısıyla lisede din dersinde yazan Akın, 90'lı yılların başında herkesin bilgisayar olmadığı için, okuldan bir kız arkadaşının bilgisayarına 50 mark karşılığında aktararak ilk senaryosunu ortaya çıkarmıştır. Filmin konusu kısa bir öyküye dayanmaktadır ve Akın'a göre gerçek öykü filminden çok daha iyidir. "Adam Bousdoukos, Tommy ve ben. Biz üç sıkı dosttuk. Tommy, "Yaralı Yüz", ve "Baba" gibi gangster filmlerini seviyor, kendisi de gangster olmak istiyordu. Birgün üzerinde benim ilk arabam Opel Kadett'ten daha pahalı bir Versace ceket vardı. Bir Yugoslav partisinde mahalleden bir gangster, cekete el koyarak Tommy'yi dövmüştü. Kendini aşağılanmış hisseden ve ceketine kavuşmak isteyen Tommy, bu noktada bir hata yaptı ve çek-senet tahsildarlarına başvurdu. Ceketini almaları için para karşılığında onlarla anlaştı. Ceketini çalan haydudu bularak, ceket üzerindeyken adamı delik deşik ettiler. Adam ölmedi ve Tommy'nin peşine düştü. Bunun üzerine Belgrad'a giden Tommy, 1998'de yeniden Hamburg'a döndü ve "Kısa ve Acısız"ın galasına katıldı." (Behrens;Töteberg,2011:37-39).



Resim 14. "Kısa ve Acısız" Film Afifi

5.3.1.1. Filmin Künyesi:

Filmin Orijinal Adı: Kurz und Schmerzlos

Tür: Drama

Kategori: Uzun Metraj

Yapım Yılı: 1998

Yönetmen: Fatih Akın

Senaryo: Fatih Akın

Görüntü Yönetmeni: Frank Barbian

Kurgu: Andrew Bird

Müzik: Ulrich Kodjo Wendt

Oyuncular: Aleksandar Jovanovic, Mehmet Kurtuluş, Adam Bousdoukos, Regula Grauwiler, Ralph Herforth, İdil Üner

Süre: 100 dk , 2,770 m

Format: 35 mm, renkli, 1:1.85

Orijinal Versiyon: Almanca/Türkçe

Altyazılı Versiyonlar: İngilizce, Fransızca

Ses Teknolojisi: Dolby SR

Festival Gösterimleri: Locarno 1998 (yarışma gösterimi), Antalya 1998, Thessaloniki 1998, Strasbourg 1998, Berlin 1999

Ödüller: Bronze Leopar Locarno 1998, Bavarian Film Ödülleri 1998 En İyi Genç Yönetmen

5.3.1.2. Filmin Konusu:

Almanya'nın Hamburg şehrinin çok kültürlü yaşamına ve çete/mafya olgusuna vurgu yapan filmde, suçla yoğrulmuş üç arkadaşın zaman içerisindeki farklılaşmaları ele alınmaktadır. Altona semtinde yaşayan, göçmen ailelerin çocukları olan Yunanlı Costa, Sırp Bobby ve Türk Gabriel (asıl adı Cebrail) çok iyi dostturlar. Costa hırsızlık yapmaktadır. Bobby mafya işlerine bulaşmıştır. Hapisten yeni çıkan ve orada kaldığı sürede olgunlaşan Gabriel ise artık düzgün bir hayat kurma arzusundadır. Bir süre ağabeyi Cenk'in taksisiyle şoförlük yaparak geçimini sağlayacaktır. Para biriktirerek Türkiye'de bir sahil kasabasına yerleşmek ister. Gabriel yeni hayatına uyum sağlamaya çalışırken, Bobby eski çete günlerine dönmek ister ve Gabriel ve Costa'yı bunun için ikna etmeye çalışır. Gabriel'i ikna edemese de, paraya ihtiyacı olan Costa Bobby'ye katılmaya karar verir. Bobby, kendisi için çalıştığı Arnavut mafya lideri Muhamer'in O'na verdiği silah ticareti işinde başarısız olması nedeniyle öldürülür. Gabriel ve Costa Bobby'nin intikamını almak isterler. Fakat Muhamer, Costa'yı da öldürür. Düzgün bir yaşama kavuşma arzusu duyan Gabriel de, iki dostunu öldüren Muhamer'i öldürür. Film, Gabriel'in babası ile birlikte namaz kılma sahnesi ile son bulmaktadır.

5.3.1.3. Filmin Değerlendirilmesi:

Yaren (2008:125), göçmen çocuklarının ilk sinemasal pratiklerinin, 1990'ların ikinci yarısını bir arka mahalle ethosu olarak algılamaya yol açacak düzeyde ezici bir çoğunlukla getto ya da banliyö filmleri üzerinden gerçekleştiğini belirtmiştir. Fatih Akın'ın ilk uzun metrajlı filmi olan "Kısa ve Acısız" da, genç göçmenlerin yaşadığı kentli bir alan olan Altona'da geçmekte, "getto estetiği" denilen olguyu yansıtmaktadır. Bu olguya göre öykü, ya intikam ya da kahramanın gettodan uzaklaşmak için çoğunlukla başarısız olan bir girişimde bulunması üzerine kurulur.

Mennel'in Amerikan getto filmlerinin karakteristiği olarak sunduğu birçok özellik, göçmen filmlerinde de benzer biçimde yer almaktadır. Sinema kahramanları yaşamlarında hemen hemen hiçbir zaman başarılı olamazlar. Sinemada onlar, kesinlikle kazanan ya da hayat tarafından bolluk içinde şımartılmış kişiler olarak gösterilmez. Her zaman sıcaklıkla ve sefillikten uzak olarak sunulmalarına rağmen, izleyicide hiçbir şekilde imrenme duygusu yaratamazlar veya izleyicilerin rüyalarını süsleyemezler. Aynı durum "Kısa ve Acısız" filminde de bulunmaktadır. Bu film, önceki kuşak sinemacıların göçmenlere ilişkin stereotiplerinin ömrünü doldurarak, yerini yeni stereotiplere bıraktığının kanıtlarından biridir. Artık emek göçmenleri sessiz, edilgen, pasif, ezilen kurbanlar değildir. Konuşma ve eyleme yeteneği kazanmışlardır. Ancak bu değişimin görüldüğü kadar radikal bir kopuş anlamına gelmediğini gösteren kanıtlar vardır. "Pasif misafir işçi" nihayet eyleme geçme yeteneğini kazandığında, karşımıza "gettoda suç işleyen göçmen genç" çıkar. "Kurban" stereotipi yerini "suçlu" stereotipine bırakır (Yaren, 2008:126).

Getto merkezli bir film olan "Kısa ve Acısız"ın kahramanlarından Gabriel'in (Cebrail), hapisneden çıktığında para biriktirip Türkiye'de bir sahil kasabasına yerleşerek düzgün bir yaşam kurmak istemesi, ancak intikam güdüsüyle yine suç işlemesi bunun örneğidir. Altona, Türk, Yunan, Arnavut, Kürt, Sırp gibi birçok farklı etnik nüfusun yoğunlaştığı, kültürel çeşitliliğe sahip bir yerdir. Filmde işlenen karakterler "suçlu" profiliyle, dolayısıyla "sorun" olarak karşımıza çıkmaktadır ve "öteki"dir. Göçmenlere bu bakış açısı oryantalist bir söylem olarak değerlendirilebilir.

Filmin jeneriğinde kullanılan müzik, hem Doğu, hem de Batı ezgileri içermektedir. Jenerikte birbirine öldüresiye döven genç çete üyeleri görülmektedir. Bu görüntüler, filmin içeriği hakkında bilgi vermektedir.

Film, Costa'nın, gecenin karanlığında bir otomobilin camını kırarak teybini çalmasıyla ve otomobilin sahibiyle giriştiği mücadeleyle başlar. Görüntü dondurularak "Costa, Yunan" yazısıyla, kimliği gösterilir (Resim 15). Ardından bilardo salonundan, Arnavutlarla iş yaptığı için amcası tarafından kovulan gencin, görüntünün donmasıyla ekrana gelen "Bobby, Sırp" yazısı (Resim 16); ardından Gabriel'in (asıl adı Cebrail fakat Gabriel adını kullanmaktadır) hapisneden çıkışıyla, kendisini karşılayan ailesinin karşılama seremonisiyle "Gabriel, Türk" yazısı kimliklerini göstermektedir (Resim 17). Heyecanla bekleyen aile fertleri, Gabriel'e her iki yanağından öperek

sarılırlar. Babası ise önce bir tokat atar ve ardından sıkıca sarılır. Bu tokat, ataerkil Türk aile yapısına bir göndermedir.



Resim 15. Yunan Costa



Resim 16. Sırp Bobby



Resim 17. Türk Gabriel (Cebrail)

Gabriel, hapishaneden çıktıktan sonra, ağabeyinin düğünü yapılır. Düğün, Almanya’da klasik Türk geleneklerine göre yapılmaktadır. “Dom Dom Kurşunu” vb. parçalar çalar, çiftetelli oynarlar, halaylar çekerler, gelin ve damada herkes para ve takı takar, el öperler, insanlar sürekli yanaktan öpüşür (Resim 18).



Resim 18. Gabriel'in ağabeyi Cenk'in Düğünü

Mekân, Türk geleneklerine özgü bir anlayışla dekore edilmiştir. Bayrak renklerinde kırmızı-beyaz balonlar, süslemeler, oyun pisti etrafında davetlilerin masaları ve süslü gelin-damat masası gibi Türk geleneklerinde var olan birçok detay görülmektedir. Salonun bir odasının duvarında yine kendileri gibi göçmen bir aileden gelen Türk yıldız Tarkan’ın posterleri asılıdır. Bu odada, ailelerinden gizli bir şekilde

sigara içen gençler bulunmaktadır. Türk geleneklerine göre aile büyüklerinin yanında, göz önünde sigara içmek kabul görmeyen bir davranıştır ve bir saygısızlık göstergesidir (Resim 19). Tüm bunlar oryantalist temsillerdir.



Resim 19. Sigara içen gençler

Gabriel'in kızkardeşi Ceyda, Costa ile birlikte. Gabriel kızkardeşinin özel hayatına son derece saygılıdır ve karışmamaktadır. Hatta arkadaşı Costa ile olan birlikteliğini destekler. Örneğin "Duvara Karşı"daki Sibel'in ağabeyi de Türk'tür ve Sibel'in özgürlüğünü kısıtlayan, namus anlayışıyla tam bir Türk ağabey modeli olarak karşımıza çıkarken, Gabriel'in kız kardeşine yaklaşımı ise tam tersi Batılı bir genç gibidir. Costa, Bobby ve Gabriel gece karanlığında Altona sokaklarında yolda yürürken;

Bobby: Baban kızının Yunanlı bir gençle birlikte olduğunu bilseydi ne yapardı?

Gabriel: Kafasını kopartırdı.

Bobby: Yunanlı olduğu için mi?

Gabriel: Hayır, kızıyla birlikte olduğu için... cevabını verir.

Bu diyalogdan, baba için ırkın önemli olmadığını, sorunun kızının herhangi biriyle birlikte olmasından kaynaklanacağı anlaşılmaktadır. Geleneksel Türk baba figürü olarak, kızının sevgilisi olmasına, ağabey Gabriel gibi hoşgörülü bakmayacağı, Türk aile yapısı düşünüldüğünde hiç de şaşırtıcı değildir.

Üç arkadaş gecenin karanlığında Altona sokaklarında sohbet ederek yürümeye devam ederken, köşede Ceyda'yı Alman bir genç olan Sven'le öpüşürken gördüklerinde Gabriel'in, kızkardeşinin bir erkekle, üstelik sevgilisinden başka bir erkekle öpüşmesine tepki vermek bir yana, arkadaşlarını sakinleştirmeye çalışmasıyla da, geleneksel Türk erkeği kimliğinin çok dışında olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. İkinci kuşak göçmen bir genç olarak, gelenekselden uzak bir kimlik inşasının gösterildiği Gabriel

karakteri modern bir Türk erkeğidir. Batılı erkeğe maledilen bu imaj, oksidental bir temsil olarak değerlendirilebilir. Ancak Gabriel ne kadar sakinleştirmeye çalışsa da, Bobby'nin Costa'yı kışkırtmasıyla çıkan kavgada Sven'in Costa ve Bobby'yi dövüp, Gabriel'e yumruk atmasıyla, kardeşinin öpüşmesinden hiç rahatsızlık duymayan Gabriel, yediği yumruğa kayıtsız kalmayarak genci fena halde döver. Gabriel, hapisneden yeni çıktığı ve hayatını düzene koymak istediği için, kavgaya karışmaktan dolayı çok üzgündür. "Suçlu" imajından, gettodan sıyrılmak istemektedir. Dayak olayının ardından diskoda karşılaştığı Sven'den özür dilemesi, çizdiği modern, anlayışlı Türk erkeği kimliğini pekiştirmektedir.

Etnik özelliklere sahip olmasının yanında, şiddet ve suç eylemlerine yataklık eden Altona'nın karanlık, kuytu ve dar sokaklarında geçen filmde, gettonun oryantalistleştirildiği görülmektedir. Batı'da yer almasına karşın, ötekilerin yaşadığı bir mekân temsiliyle Doğu'ya gönderme yapılmaktadır.

Gabriel, Almanya'da hapisnede kaldığı sırada düzenli bir hayata duyduğu özlemi ve neden o hayatı Türkiye'de yaşamak istediğini, Alice ile diyalogunda şöyle dile getirmiştir:

Alice: Gerçekten Türkiye'ye dönecek misin?

Gabriel: Evet.

Alice: Peki neden?

Gabriel: Buna hapiste karar verdim. Hücrede tek başına oturuyorsun ve yapayalnızsın. Sana ne zaman kalkacağını, ne zaman yürüyeceğini, ne zaman yemek yiyeceğini söylüyorlar. Senden alamadıkları tek şey rüyaların oluyor ve Türkiye'de asla yalnız kalmazsın. Herkes birbirini tanır, etrafın akrabalarla çevrilidir. Çok sıcak ve canlıdır.

Alice: Peki ne iş yapacaksın?

Gabriel: Hep sahilde bir kafem olsun istemişimdir. Güney sahilinde bir yerde... Bütün gün sahilde takılıp, tekne kiralayıp, dalgaların kıyısında kızları seyretmek...

Gabriel'in yukarıdaki diyalogda yaşamak istediği yer olarak vurguladığı güney sahillerinin fotoğrafının yer aldığı bir Türkiye turizm afişi, odasında yatağının başında asılıdır (Resim 20). Gabriel, kendini Almanya'da Altona'da öteki olarak hissetmekte, aidiyet sorunu yaşamaktadır. Memleket ve vatan özlemi bütün göçmenlerde az ya da çok bulunur. Özellikle sıkışınca kaçılacak, sınımlanacak yerdir anavatan. Ancak getto

merkezli filmlerin özelliklerinden biri olarak, bu kaçışın gerçekleşmeyeceği ve gettoda çıkış olmadığı bu filmde de gösterilmektedir.



Resim 20. Gabriel'in odasındaki Türkiye afişi

Ceyda'nın Alman kız arkadaşı Alice ile birlikte sahibi oldukları takı tasarımı dükkânının adı "Kısmet"tir (Resim 21). Türk hatta Doğu'ya has olan bu isim oryantalisttir ve Doğulunun kaderciliğini yansıtır. Bir akşam Gabriel'in bu dükkânda Ceyda ile konuşurken, Türklerin eğlencelik anlayışını yansıtan bir eylem olan çekirdek yediği görülmektedir (Resim 22). Filmin geneline hâkim olan karanlık atmosfer, bu egzotik takı dükkânında da mevcuttur.



Resim 21. "Kısmet" Takı Dükkânı



Resim 22. Gabriel'in çekirdek yediği sahne

Bobby, Arnavut bir mafyayla iş yapmak istemesi üzerine amcası tarafından kovulmuştur. Tehlikeli bir mafya olan Muhamer, Bobby'yi işe almak için O'nu bir teste tabi tutar. Arabadadırlar ve dışarıdaki bir genç için, Muhamer: "Şu çingenenin bana çok borcu var. O'nu dövüp paramı alırsan, seni işe alırım" der. Bobby arabadan inip genci takip eder ve "Müslüm'ün Yeri" isimli kebab dükkânının önünde aklına bir fikir gelir (Resim 23). İçeriye girer ve üç adam Türkçe küfürler savurarak, tekme tokat genci döverek dükkâna geri dönerler (Resim24). Bobby yerde yatan gençle konuşup, parayı alır ve arabada kendisini şaşkınlıkla izleyen Muhamer'a getirir. Muhamer bunu nasıl

yaptığını sorduğunda, o kebapçı Kürtlerin uyuşturucu işi yaptığını, dükkâna girdiğinde, “Şu adam sizin sokağınızda eroin satıyor” dediğini ve onlarında inanarak adamı dövdüklerini anlatır. Burada Kürtlerin uyuşturucu satıcısı ve kandırılmaya müsait olarak gösterilmesi oryantalist bir söylemken, Bobby tarafından kandırılmış olmaları, Batılının ezen, kandıran, kullanan kimliğinin temsiliyle de oksidentalist bir yaklaşımdır.



Resim 23. Müslüm'ün Yeri



Resim 24. Dayak sahnesi

Muhamer'in işlettiği mekanlardan birinin arka odasında, silah ticareti için görüşmeler, pazarlıklar yapılır. Karanlık işlerin yürütüldüğü bu mekan, oryantalist unsurlar içermektedir. Pistte dans eden kadın, masalarda oturan insanlar, duvardaki resimler, yaldızlı detaylar ve mobilyalar ile mekânda var olan kitch atmosfer, Batı kültürünün modernizminden uzak, Yeşilçam filmlerindeki sahnelere benzemektedir (Resim 25).



Resim 25. Muhamer'in barı

Neco, Fatih Akın'ın canlandırdığı, uyuşturucu ve hırsızlık yapan bir karakterdir. O da gettodaki suçlulardan “öteki”lerden biridir. Yaşadığı ev çöplük gibidir (Resim 26). Bobby, Costa'yı da mafya işine dahil etme konusunda ısrarcıdır. Costa'yı Muhamer ile tanıştırmış ve istediğini yapmıştır. Muhamer, silah kaçakçılığı işini onlara verir ve Bobby'ye “Eğer yüzüne gözüne bulaştırırsan işin biter, beni kazıklarsan işini bitiririm”

diye tehdit eder. Arkadaşlarını oradan uzaklaştırmak için mekâna gelen Gabriel, Muhamer'in adamları tarafından feci şekilde dövülür. Gabriel, Kısmet'e gider, Alice yaralarını temizler. Aralarındaki yakınlaşma ilerler ve birlikte olurlar. Sezen Aksu şarkısı, bu görüntülere eşlik eder. Bobby ve Costa ise silah kaçakçılığı işinde başarısız olurlar. Muhamer Bobby'yi öldürür. Bundan habersiz olan Gabriel, arkadaşının sevgilisiyle birlikte olduğu için pişmanlık duymaktadır.



Resim 26. Neco'nun evi

Filmde namaz kılma sahneleri, dini-kültürel göstergeler olarak kullanılmıştır. Gabriel, Bobby'nin sevgilisi Alice ile birlikte olmasıyla duyduğu suçluluk duygusunun ardından, gittiği camide cemaatle birlikte saf tutarken görülür. Bu eylem, günah çıkarma gibi düşünülebilir. Fakat O aslında namaz kılmaz, cemaatin izinden gitmez, öylece oturur, düşünür. Yığılmış, çökmüş gibidir (Resim 27). Gelişen olaylar karşısında camide olmak istemiştir, fakat namazı tamamlamadan camiden ayrılır.



Resim 27. Gabriel camide cemaatle birlikte

Costa ve Gabriel, Bobby'nin öldüğünü öğrendiklerinde, fonda yerel müzik olan hüznü bir bağlama melodisi yer alır. Bu melodi, Gabriel'in o gece yatağından kalkarak çekmecedeki silahı aldığı sahneye geçişle birlikte, yerini daha hareketli ve

oryantal ezgiler içeren bir müziğe bırakır. Sabah bir tur şirketine giden Gabriel, ertesi gün için, İstanbul'a dönüşü olmayan bir bilet satın alır. Bir başka dini-kültürel gösterge de Costa'nın, Muhamer'i öldürmek için karşısına çıkmadan önce kiliseye gitmesidir. Costa Muhamer'i öldürmek ister, ancak O'nun tarafından öldürülür. Tam o sırada Gabriel olay yerine gelir ve evdeki çekmecedan aldığı silahla Muhamer'i öldürür. Ertesi sabah İstanbul'a gidecek olan Gabriel, eve gidip silahı tekrar çekmeceye koyarken, babasını namaz kılarırken görür. Babası: "Oğlum, birlikte namaz kılsak iyi olmaz mı? Biliyorsun filmlerin bittiği gibi, bu hayatta bitecek" der. Gabriel başını sallar ve babasının yanında namaz kılar (Resim 28). Üç arkadaşın duvardaki resimlerinin gösterilmesiyle, film sona erer. Bu görüntülere Sezen Aksu'nun hüznü "Ah Kavaklar" şarkısı eşlik etmektedir. Bir akşam arkadaşlarının kendisine gelmesini "Eğer bize gidersek, babamla namaz kılmak zorunda kalırız" diyerek engelleyen Gabriel'in, babasıyla birlikte namaz kılması da dini-kültürel göstergelerin yer aldığı sahnelerden biridir. Odadaki Doğu'ya has özellikler taşıyan objeler (işlemeli bakır ibrik gibi) dikkat çekmektedir.



Resim 28. Gabriel ve babasının namaz kılma sahnesi

Karakterlerin fiziksel özelliklerine değinilecek olursa; Gabriel, Bobby ve Costa gibi sarışın ya da kumral, renkli gözlü değil; esmer, uzun boylu bir Türk gencidir. Bobby ve Costa, Batılı erkek fiziğine sahiptirler. Gabriel'in kızkardeşi Ceyda, kızıla boyanmış saçları, giyimi ve görünümüyle modern bir Türk kızıdır. Ceyda'nın özgür, kendine güvenen, güçlü karakteri, dış görünümündeki tercihleri ve cesareti ile örtüşmektedir. Alice ise açık renkli gözleri, kumrallığı ve uzun boyuyla tipik Batılı bir genç kızıdır. Bobby, Arnavut mafyası ile iş yapmaya başladıktan sonra, tarzı değişmiştir. Boynunda altın zinciri, takım elbisesi, ceketinin üzerine yakasını çıkarıp göğsüne kadar açık olan gömleği ile, spor tarzından çok uzaktır.

5.3.2. Temmuz'da:

Temmuz, salt tatil nedeniyle bile, benim her zaman en sevdiğim ay olmuştur. Arabayla Türkiye'ye giderdik; serüven, tatilde değil yolculukta yaşanırdı. Çekimlere başlamadan önce, bir minibüse atlayıp, filmdeki kahramanımızın katettiği yolun aynısını özgün plana uyararak izledik. Hamburg, Münih, Budapeşte, Cluj, Sibiu ve Bükreşten geçerek Romanya, Ruse'den Bulgaristan'a giriş, ardından Türkiye'de Trakya'yı boydan boya katedip İstanbul'a varış. Ne serüven ama! (Resim 29). (Behrens;Töteberg, 2013:75).



Resim 29. “Temmuz'da” Film Afışı

5.3.2.1. Filmin Künyesi:

Tür: Komedi

Kategori: Uzun Metraj

Yapım Yılı: 2000

Yönetmen: Fatih Akın

Senaryo: Pierre Aim

Kurgu: Andrew Bird

Müzik: Ulrich Kodjo Wendt

Oyuncular: Moritz Bleibtreu, Mehmet Kurtuluş, Christiane Paul, İdil Üner

Süre: 100 dk.

Format: 35 mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca

Altyazılı Versiyonlar: İngilizce, Fransızca

Ses Teknolojisi: Dolby Digital

Festival Gösterimleri: Rotterdam 2001, Gothenburg 2001, Berlin 2001 (New German Films), Cairo 2003

5.3.2.12. Filmin Konusu:

Okulun son günüdür ve yaz tatili başlayacaktır. Serseri öğrencileri tarafından ciddiye alınmayan, saygı görmeyen, yalnız ve genç bir öğretmen olan Daniel'in yaşamı, Juli ile tanıştığında değişmektedir. Juli, tezgâhında çeşitli objeler satmaktadır. Daniel'e ilk görüşte aşık olur ve O'na şans getireceğini iddia ettiği güneş figürlü bir yüzüğü satar ve çok kısa zamanda hayatının aşkını bulacağına ikna eder. Akşam düzenlenecek bir parti için bilet verir ve işaretlerin peşinden gitmesini söyler. Fakat işler Juli'nin planladığı gibi gitmemiştir. Daniel parti çıkışında bir Türk Kızı olan Melek'e aşık olur. Ertesi sabah İstanbul'a giden Melek'in peşinden O da İstanbul'a gitmeye karar verir, arabayla yola çıkar. Akşam hayal kırıklığı yaşayan Juli de arkadaşına, ilk duran araba nereye giderse oraya gideceğini, tatili orada geçireceğini söyler ve otostop yapar. Araba durur ve direksiyonda Daniel'i görür. Juli ve Daniel Hamburg'da başlayıp Ortaköy'de sonuçlanacak, tesadüflerin, olgunlaşmanın, öğrenmenin ve gerçek aşkı kabullenmenin olduğu oldukça maceralı bir yolculuk yapar. Hamburg'dan İstanbul'a yani gerçek aşka uzanan bu yolculukta Juli ve Daniel, hem kendileri hem de yaşadıkları dünya hakkında pek çok şey öğrenir ve birbirlerine daha da bağlanırlar.

5.3.2.3. Filmin Değerlendirilmesi:

Film, uzun bir yol görüntüsü ve ufuktan süzülerek gelen bir otomobil görüntüsüyle başlayarak, adeta filmin uzun bir yolculuk üzerine kurulduğunun ipuçlarını vermektedir. “Temmuz’da” filminde Fatih Akın, yol filmi öğelerini tamamıyla uygulamıştır. Daniel, son derece sabit, değişime, maceraya açık olmayan sıradan bir karakterken, çıktığı ezberlerini bozan yolculukla birlikte uğradığı dönüşüm gözler önüne serilmektedir. Yola çıkış amacıyla, yolun sonunda bulunduğu nokta tamamen farklıdır.

Filmin başlangıcında, süzülerek gelen arabanın dikiz aynasına asılmış olan nazar boncuğu, oryantalist bir semboldür (Resim 30). Arabayı kullanan kişi İsa adında bir Türk’tür. Bagajda bir erkek cesedi bulunmaktadır. Filmin sonlarına doğru anlaşılacaktır ki, bagajdaki ceset, İsa’nın amcasının cesedir. Amcası kaçak olarak kaldığı Almanya’da kalp krizi geçirerek ölmüş ve memlekette defnetme isteğinden dolayı Türkiye’ye yine kaçak yollarla götürülmesi hedeflenmiştir. Almanya’da severek kalmasına rağmen bir Türk’ün, son derece meşakkatli bir yolculuğun göze alınarak, memleketinde, kendi topraklarında gömülmesi istenmektedir. Bu da memleket, sıla özlemi ve gelenekçilik açısından oryantalist bir temsildir.



Resim 30. İsa ve arabasındaki nazar boncuğu

Daniel’in çevresi marjinal görüntüye ve yaşam tarzına sahip insanlarla doludur. Okuldaki öğrencileri dersi ve Daniel’i dinlememekte, ciddiye almamakta, saygısız tavırlarda bulunmaktadır (Resim 31). Bulunduğu çevrede, alkol ve uyuşturucu kullanan, seksi özgürce yaşayan, maceracı karakterlerin içinde Daniel, temiz ve düzgün

kalmış bir karakterdir. Yani çevresine göre “öteki” olarak kabul edilebilir. Ancak o kadar yavan, sıkıcı ve sabittir ki, başlangıçta, tatili bile yaşadığı şehir olan Hamburg’da geçirmeye niyetlidir. Yaşadığı bu çevrenin özelinde, Batı’nın yaşam tarzı açısından gösterilme biçimi oksidentalist bir temsil olarak değerlendirilebilir.



Resim 31. Daniel ve öğrencileri

Juli, özgür ruhlu, Daniel’i değiştiren ve dönüştüren Alman bir kadındır. Daniel’den hoşlanan Juli’nin bir gün O’na tezgâhında bulunan güneş figürlü bir yüzüğü: “Güneş yaşamın ışığıdır; seninkinin, benimkinin, onunkinin... Bu bir Maya yüzüğü ve şans getirir. Yakında bir kızla tanışacaksın ve O da üzerinde güneş taşıyor olacak. Sadece O sana gerçek mutluluğu yaşatabilir” diyerek, Daniel’e satar (Resim 32). Yanında bir de akşamki parti için bilet hediye eder. Biletin üzerinde de güneş figürü olması, dikkat çekicidir.



Resim 32. Güneş figürlü yüzük

Partiye giden Daniel, umduğunu bulamaz ve çıkışta üzerinde güneş baskısı olan bluzuyla Melek'i görür ve Juli'nin söylediklerini hatırlayarak, o kızın aradığı aşkı olduğunu düşünür (Resim 33). Melek'le birlikte parti mekanının çıkışında yürürken, o sırada Juli, üzerinde güneş baskısı olan elbisesiyle partiye gelir ve onları birlikte görerek üzülür (Resim 34). Filmin sonunda Juli'nin belindeki güneş figürlü dövmeyi görünce de şaşırır ve "Juli doğru kız" dercesine gülümser. Burada Daniel'in, güneş figürünün kaderine yön vereceğini düşünmesi, Doğu'ya özgü bir masalsilikle bunun anlatılması oryantalist bir söylem olarak değerlendirilebilir. Çünkü bu tür inanışlar, hurafeler, kadercilik, Batı'yla özdeşleşmez, Doğu'ya hasır. Filmin başlangıcında İsa'nın güneş tutulmasıyla birlikte arabayı sağa çekip bagajını açtığında bir ceset görmemiz de, "Güneş, yaşamın ışığıdır" ifadesine bir gönderme olarak değerlendirilebilir.



Resim 33. Melek



Resim 34. Juli

Daniel, Melek'le parti çıkışında bir Türk lokantasına gitmiştir. Duvarda İstanbul Boğazı'nın, Ortaköy'ün resimlendiği bir tablo vardır. Ortaköy Camii ile Türkiye'nin İslamcı yönüne vurgu yapılmıştır. Tablo teknik açıdan, Doğu'ya özgü çizgileri ile oryantalist üslupta resimlenmiştir ve masalsi bir atmosfere sahiptir (Resim 35).



Resim 35. İstanbul Boğazı ve Ortaköy Camii'nin yer aldığı tablo

Melek'le birlikte gittikleri nehrin kıyısında, gezintiye çıkan, ateşin etrafında gitar çalıp şarkı söyleyen, bira içen, sohbet eden gençler vardır. Herkes dilediğince, medeni bir şekilde eğlenmektedir. Batılı medenidir, düzeylidir. Daniel, bir grup gençten ücretini ödemek koşuluyla iki bira ister. Ancak “Hayatta en güzel şeyler bedavadır” diyerek iki bira uzatan genç, para almayı reddeder. “Alman usulü” kavramına zıt şekilde Batılı, ikramcı bir yaklaşım sergilemiştir.



Resim 36. Hamburg'da kumsalda eğlenen gençler

Filmde sürrealist unsurlar göze çarpmaktadır. Bu da masalsı anlatımı güçlendirmektedir. Daniel ve Juli'nin kaçak olarak bindikleri yük gemisinde, Daniel'in ilk olarak deneyimlediği uyuşturucu ile kendilerini uçuyormuş gibi hissetmeleri, bedenlerinin zeminden yükselmesi ile gösterilmiştir (Resim 37). Benzer bir temsil, Daniel'in otostop yaparak gittiği Budapeşte'de bir yer altı eğlence mekânına gittiğinde de karşımıza çıkmaktadır. Daniel, kendisini soymak için oraya götüren genç kadının, kolasına uyuşturucu bir madde atmasıyla gerçeküstü görüntüler görür. Bu görüntüler, George Melies'in “Aya Yolculuk” filmindeki sahnelerle bir gönderme yapmaktadır (Resim 38).



Resim 37. Filmdeki sürrealist sahnelerden biri



Resim 38. Melies'e saygı

Doğu'ya yaklaştıkça, egzotizm ortaya çıkmaktadır. Dans eden kadınların giysilerindeki aksesuarlar (bellerine bağladıkları ve omuzlarındaki püsküllü şallar vb.), ışık ve renklerle desteklenen mekânın tasarımındaki unsurlar, genç kadının dans ederek Daniel'i etkisi altına almasıyla yaratılan egzotik atmosfer, oryantalist unsurlardır (Resim 39). Daniel o mekâna götürülmüş, uyuşturucu verilerek adeta büyülenmiş ve sonuçta dolandırılmıştır.



Resim 39. Mekanın egzotik atmosferi



Resim 40. Macaristan-Romanya sınırı görevlileri

Hamburg'dan uzaklaştıkça, kuraltanımsızlık, rüşvet ve dolandırıcılık gibi eylemler görülmeye başlar. Sınırlardaki pasaport kontrollerinde, görevlilerin inisiyatifinde gelişen davranışlar sergilenmektedir. Macaristan-Romanya sınırında, Fatih Akın'ın canlandırdığı memur karakterinin, sınırı geçebilmesi için pasaportu olmayan Daniel'e sunduğu çözüm, buna bir örnektir. Juli'nin Daniel'le evli olduğunu söylemesi üzerine, geçiş için şart koyar. "Romanya'da evlendiğin zaman hediyeler dağıtırsın. Bu otobüs bana hediye" der ve otobüsü alarak geçmesine izin verir. Doğulu rüşvetçidir, işi kendi çıkarına göre şekillendirir. Akın'ın çekirdek çitlemesi ve satranç oynaması da ironik bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 40).

Türkiye sınırına geldiklerinde sınır kapısında Daniel'in pasaportu olmaması ve arabadaki cesedin fark edilmesiyle atıldıkları nezarethane, yıkık dökük ve bakımsızdır (Resim 41). Daniel'in nezarethaneden kaçarak binanın dışına çıktığı anda karşılaşılan cami imgesi ile, Batı sinemasında kalıplaşmış bir "Orient" imajı vurgulanmıştır (Resim 42). Doğu'daki Batılı karakter hapisaneden kaçır ya da çıkar, tam karşısında da bir cami imgesi bulunmaktadır. Bu görüntüye, oryantal melodiler içeren bir müzik de eşlik etmektedir.



Resim 41. Türk sınır karakolu nezarethanesi



Resim 42. Daniel'in nezarethaneden kaçışı

İsa'nın Almanya'dan Türkiye'ye kadar arabasının bagajında bir cesetle yolculuk yapabildiği olması yine, inisiyatif kullanımının bir başka örneğidir. Türkiye'ye geldiğinde arabadaki cesetle yapılan yolculuğun nedeni, sınır karakolundaki milliyetçi kimliğe sahip komiser tarafından İsa'nın anlayışla karşılanmasına, hatta takdir görmesine sebep olmuştur. Öyle ki komiser, "Bravo sana" diyerek alkışlamış ve yanındaki polisler de alkışlatmıştır. Kendisine çay ve sigara bile ikram ederler. Mekân olarak sınır karakolu ve karakterlerin fiziksel özellikleri oryantalist unsurlar içermektedir (Resim 43).



Resim 43. İsa'nın karakoldaki sorgusu

Edirne'de bindiği otobüsten İstanbul otogarında inen Daniel, kalabalık ve kargaşa karşısında şaşkındır (Resim 44). İstanbul Boğazı kıyısında yürürken gördükleri O'nu şaşırtmaya devam eder. Kafasının üzerinde simit tepsiyle yürüyen satıcı, balık tutan adamların yanında denize atlayan çocuklar ve tüm kalabalıklığıyla sonunda vardığı Ortaköy Meydanı... (Resim 45-46). Orada Juli'yi aramaktadır. Tüm bu yürüyüş ve arayış esnasında fonda, bağlama ezgilerinin de yer aldığı bir müzik yer alırken;

Juli'yi görüp, yanına gidip, arkası dönük olan Juli'ye dokunduğunda müzik birden susar. O'na aşkını ilan ettiği sözcüklerle birlikte filmin masalsi müziği devreye girer. Meydanda öpüşükleri sahnede etraflarını çevreleyen insanlar onları izlemektedirler (Resim 47). Batılılar için son derece normal olan bu eylem, Doğu'da hoş karşılanmamaktadır.



Resim 44. İstanbul otogarı



Resim 45. İstanbul'dan manzaralar



Resim 46. İstanbul'dan manzaralar



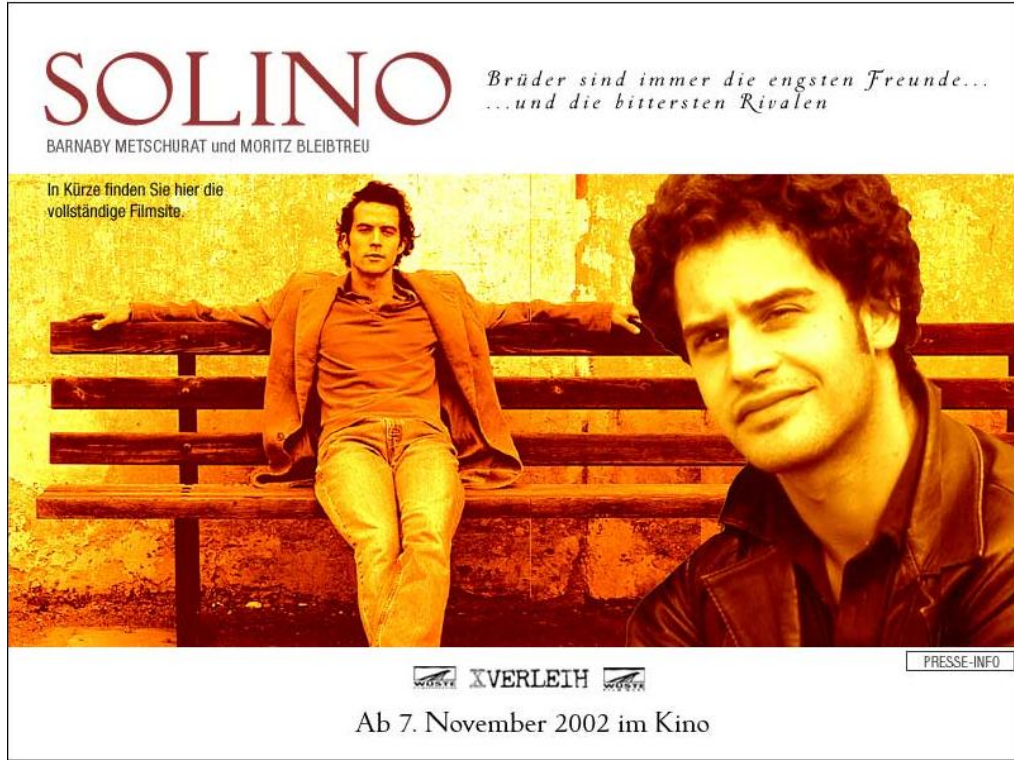
Resim 47. Ortaköy Meydanı'nda Daniel ve Juli

Filmdeki karakterlerin fiziksel özelliklerine değinilecek olursa; Daniel, başlangıçta gözlüklü, temiz ve titiz görünümlü bir Alman erkeği olarak ekrana yansırken, içinde bulunduğu yolculuk sürecinde, birçok şeyden olduğu gibi gözlüklerinden de vazgeçtiği görülmektedir. Temizliği, titizliği ve masumiyetinin de bu yolculukla birlikte kaybolması, sadece görünümünde değil; şiddete karşı biriyken şiddet içeren eylemlerde bulunması, uyuşturucu kullanması, hırsızlık yapması gibi illegal işlere bulaşması nedeniyle, karakter ve davranış anlamında da kendini göstermiştir. Juli açık kumral, renkli gözlü, hippie tarzı Alman bir genç kız; Melek kumral, dalgacı saçlı, modern görünümlü bir Türk kızdır. İsa esmer bir Türk gencidir. Daniel'in öğrencileri ve çevredeki marjinal tipler, beyaz Alman gençleridir. Partide her renkten, her milliyetten insan görülmektedir. Daniel'in uyuşturucu bağımlısı komşusu ise siyahtır. Çokkültürlülük olgusu bu filmde de, farklı tiplerle vurgulanmıştır.

Almanya'dan yola çıktıklarından itibaren başlarından geçen maceralar ve atlattıkları tehlikelerle, Alman karakterler Daniel ve Juli için, ülkeleri en güvenli ve modern yer olarak gösterilmiştir. Almanya, aydınlık, ferah caddeleri; modern, bakımlı ve temiz yapıları; yeni otomobilleri, paylaşımcı, zararsız ve kendi halinde yaşayan ve çokkültürlülüğe saygı duyan insanlarıyla ideal bir ülkedir. Oradan ayrılınca bakımsız, köhne, güvensiz ve egzotik mekânlar, kirli sokaklar, eski otomobiller ve çıkarıcı insanlar karşımıza çıkmıştır.

5.3.3. Solino:

Solino'nun senaryosu, Fatih Akın'ın fikrini almak için kendisine verilmiştir. Senaryo ilk sayfasından itibaren Akın'ı büyülemiştir ve okuduğunda gözlerinde yaşlar birikmiştir. Senaryonun edebi gücünden ve profesyonelce yazılmış olmasından etkilenen Akın, diyalogların ve betimlemelerin kusursuz, hatta senaryo yazımında ders olarak okutulacak biçimde yerleştirilmiş olduğunu düşünmüştür. Bunun üzerine hemen senaryo yazarı ve yapımcılarla iletişime geçerek, bu filme kendisinin en uygun yönetmen olduğuna ikna etmiştir (Resim 48).



Resim 48.“Solino” Film Afişi

5.3.3.1. Filmin Künyesi:

Tür: Drama

Kategori: Uzun Metraj

Yapım Yılı: 2001

Yönetmen: Fatih Akın

Senaryo: Ruth Toma

Görüntü Yönetmeni: Rainer Klausman

Kurgu: Andrew Bird

Müzik: Jannos Eolou

Oyuncular: Barnaby Metschurat, Moritz Bleibtreu, Antonella Attili, Gigi Savoia, Patrycia Ziolkowska, Tiziana Lodato, Hermann Lause

Süre: 124 dk.

Format: 35 mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca/İtalyanca

Altyazılı Versiyonlar: İngilizce, İspanyolca

Ses Teknolojisi: Dolby Dijital

Festival Gösterimleri: Hamburg 2002 (opening film), Gothenburg 2003, Moscow 2003, İstanbul Film Festivali 2003

Ödüller: Bavarian Film Ödülleri 2003 En İyi Senaryo ve En İyi Genç Oyuncu ödülleri

5.3.3.2. Filmin Konusu:

1964 yılında Solino’da küçük bir sahil kasabasında yaşayan Amato ailesi, Almanya’ya göçmen olarak gider. Anne Rosa için memleketinden ayrılmak hiç kolay olmaz. Baba Romano ise çabuk alışmıştır. Maden ve çelik fabrikalarında iş bulmasına rağmen, işçi olarak çalışmak O’na göre değildir. Kiraladıkları evin karşısında, bölgenin ilk pizza restoranını açarlar. Rosa restoranda yemekleri tek başına pişirirken, oğulları Gigi ve Giancarlo da diğer işlere yardım ederler. Aradan yıllar geçmiş, Rosa’nın memleket özlemi dinmemiştir. İşler ise yine aynı şekilde yürümektedir. Rosa yemekleri pişirmekte, Gigi servis yapmaktadır. Gigi çalışkan, sorumluluk sahibi bir genç iken; Giancarlo farklı sosyal ortamlar edinmiş, uyuşturucu kullanan, serserilik yapan ve işten

kaçan biridir. Romano'yu sarışın bir Alman kadınla yakalayan, ardından lösemi olduğunu öğrenen Rosa, Solino'ya dönmek ister ve Gigi annesini götürür. Gigi'nin en büyük hayali yönetmen olmak ve film çekmektir. Ancak bu hayalini Giancarlo altüst eder. Üstelik çocukluğundan beri aşık olduğu sevgilisi Jo ile de birlikte olur. Gigi ise aradığı aşkı Solino'da bulur ve Ada ile evlenir.

Senaryosunu Ruth Toma'nın yazdığı Solino, her ne kadar bir İtalyan ailenin dramını anlatıyor gibi gözükse de Türklerin yaşadığı çözüme ve çöküşe de işaret etmektedir. Türklerin aile yapısına, komşuluk ve akraba ilişkisine, anavatan sevgisine, damak tadına benzerlikler taşıyan İtalyanların Almanya'da yaşadıkları sorunlara değinen Solino, bazı farklılıklar içeriyor olsa da, şüphesiz Almanya'ya göç eden bir Türk ailesini başından geçebilecek –hatta geçmiş- olayları da aktarmaktadır. Amato ailesinin isimleri değiştirilse, Hıristiyanlık yerine İslamiyet vurgusu ön plana çıkarılsa, tren yerine de otobüsle gidilse ve dükkânın ismi ailenin yaşadıkları köyün ismi olurse ne değişir? Hiçbir şey değişmez. Solino bir İtalyan ailesini anlattığı ölçüde bir Türk ailesini de anlatmaktadır. Almanya'ya büyük umutlarla giderek, işçi olmak yerine gıda sektöründe işveren olup, kendi fedakâr eşini bırakıp sarışın bir Alman bulan baba figürü ve bastırılmışlıktan, görmemişlikten, yaşadığı kültür şokundan dejenere olan çocuk figürleri bizlere tanıdık gelmiyor mu? Almanya'da küçük ama şirin köyüne yani memleketine gitme özlemi çeken ve sürekli bunu düşleyen anne figürü bize yabancı mı? Solino, Fatih Akın'ın diğer filmleri kadar güzel olmasa da, yine de eğlendirmeyi, düşündürmeyi ve hüznlendirmeyi bilen iyi bir aile draması. Hem de içinde hiç Türk bulunmayan, ama göçmen Türklerin içine düştükleri sorun yumağını, sürüklendikleri iç burkucu durumu, yarattığı İtalyan ailesi metaforuyla olanca çıplaklığıyla/yalınlığıyla aktarmasını bilen başarılı bir drama (www.beyazperde.com/filmler/film-53305/elestiriler-beyazperde).

5.3.3.3. Filmin Değerlendirilmesi:

1964 yılında İtalyan kasabası Solino'da başlayan filmde karakterlerin yaşam biçimleri, heyecanları, fiziksel özellikleri ve giyim-kuşamlarıyla Türklere benzerliği dikkat çekicidir.



Resim 49. Solino'dan bir görünüm

Köy kahvesinde tüm gününü geçirirken görmeye alışkın olduğumuz Türk erkeklerine benzeyen Bar del Sole'nin önündeki masalarda oturan İtalyan erkekleri, hamarat ve evcimen İtalyan kadınları, kalabalık aileler, köy yaşamı, büyük sofralar oryantalist temsiller olarak değerlendirilebilir (Resim 50). İtalya'daki evlerinde hasta yatağında yatan büyükbabanın olduğu odaya giren serçe için "Serçe uğursuzluk getirir" ifadesinin kullanılması, hurafelere olan inancı göstermektedir ve oryantalist bir söylemdir (Resim 51). Bunu söylemelerinin ardından, dede ölür.



Resim 50. Bar del Sole'de müşteriler



Resim 51. Hurafelere bir örnek

Senaryo her ne kadar Ruth Toma'ya ait olsa da, Akın, ailesinin Almanya'ya ilk yerleştiklerindeki deneyimleri senaristle paylaşır ve filmde bunlara yer verilir. Örneğin; Almanya'da ilk kaldıkları evin tuvaletinin ortak olması ve taharet musluğunun bulunmaması karşısında annesinin bundan duyduğu şaşkınlık ve rahatsızlık, filmde Rosa tarafından da dile getirilmiş ve yansıtılmıştır (Resim 52). "Biz buraya ait değiliz" ifadesini kullanır. Kendini bir yere ait hissetmemek, "öteki" olmak, göçmen ailelerin en

büyük sorunudur. Bu yönüyle film, farklı bir kültürde yaşanan deneyimler açısından, sadece İtalyan değil, Türk göçmenler açısından da değerlendirilebilir.



Resim 52. Rosa'nın yaşadığı aidiyet sorunu

Yaşadıkları küçük sahil kasabasından ayrılıp onları Almanya'ya götürecek treni kaçırmak pahasına, kilisedeki duasını yarım bırakmamış ve trene son anda yetişmiştir (Resim 53). Rosa çok inançlıdır ve bu yönüyle de Türk göçmen kadınlarıyla benzerlik göstermektedir. Rosa'nın Romano tarafından ikna edilerek Solino'dan kopması ve Almanya'ya gitmesi hiç kolay olmamıştır.



Resim 53. Rosa ve Gigi kilisede dua ederken

Almanya'ya gittiklerinde çeşitli işler deneyip, sanayi sektöründe çalışmanın zorluklarına katlanamayan tembel Romano, Pizza restoranı açmaya karar verir. Adını "Solino" koymaya karar verirler (Resim 54). Bu Rosa'nın fikridir. "Evimizdeymişiz gibi..." der. Rosa, memleketinin özlemini daima çok derinden hissetmiştir. Yaşadığı

aidiyet sorunu, Solino'yu Almanya'da yaşatarak bir nebze hafifleyecektir. (Türklerin de çoğunlukla döner-kebab lokantaları açarak, memleketlerinin isimlerini verdiği bilinmektedir.)



Resim 54. Solino Pizza Restoranı

Solino'dan iş ve yeni bir yaşam kurmak umuduyla Almanya'ya yerleşen ailenin çocuklarının bu göçten etkilendikleri görülmektedir. Zaten suça meyilli olan Giancarlo, Almanya'ya gittiklerinde buna uygun ortamlar bulur ve yaratır. Rosa ve Romano'nun açtığı pizza restoranında çalıştıkları bir akşam, Giancarlo ve Gigi evde verdikleri partide eğlenceyi uçlarda yaşarlar (Resim 55). Alkol, uyuşturucu kullanan ve evin her yerinde uluorta birlikte olan gençler, dejenere Batılı gençlik yaşamının bir temsilidir. “Batıda gençler, madde kullanımı ve seks konusunda özgürdür ve partiler, gece kulüpleri bunlar için uygun ortamlardır. Yozlaşmış Batı kültürü masum gençleri etkisi altına alır, bozar” algısı, filmdeki bu sahnelerle oksidentalit bir temsil olarak aktarılmıştır. Rosa ile eve gelen Romano, gençleri uygunsuz şekilde yakalayarak evden atar ve çocuklarını; “İnançsız, kitapsız serseriler!” diye azarlar (Resim 56). Romano'ya göre çocukları, Alman gençlerin ahlaki değerlerini ve sosyal hayat algısını benimsemiştir ve kullandığı bu ifadeyle, kendine göre Batılının inancı üzerinden sunulan oksidentalit bir söylemde bulunmaktadır.



Resim 55. Partide uyuşturucu kullanan gençler



Resim 56. Romano'nun çocuklarını azarlaması

Romano'nun, yıllarca pizza restoranının küçük mutfağında yardımcısı olmadan, sosyal hayattan kopuk şekilde ailesi için özveriyle çalışan karısı Rosa'yı, Alman bir kadınla aldatması da, Batı'nın kendi halinde göçmen bir aileye verdiği zararı, eşler üzerinden gösteren oksidental bir temsildir (Resim 57-58). Babanın, birçok Türk aile babası gibi Alman bir kadının cazibesine kapılarak ailesini parçalaması ve ailevi değerlerini yok sayması, tembel Doğulu erkeğin seks, kadın ve heyecan düşkünlüğünü ortaya koymasıyla oryantalist bir söylem olarak değerlendirilebilir. Sarışın, Batılı kadının ayartan, yuva yıkan olarak temsili de oksidental bir yaklaşımdır.



Resim 57. Çalışmaktan yorgun düşen Rosa



Resim 58. Romano'nun Alman sevgilisi

Giancarlo'nun, Gigi'nin o çok istediği kamerayı çalmak için fotoğrafçının camını kırarak makineyi çalması karşısında fotoğrafçının hoşgörülü, anlayışlı ve şefkatli yaklaşımı –üstelik kendisine bir de kamera hediye etmesi, ki bu kamera ile ilk filmini çekecektir- birinci kuşak göçmen filmlerinde olduğu gibi, ezen, hor gören, alay eden ve dışlayan Batılı profilinden farklıdır (Resim 59). Fatih Akın'ın filmlerinde güçlü göçmen karakterler karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar da, erkekler kadar güçlüdür.



Resim 59. Fotoğrafçının Gigi'ye kamera hediye etmesi

Solino, masmavi denizi ve pırıl pırıl güneşi ile sıcak, ferah, aydınlık; Hamburg ise, büyük binaları, fabrikaları, küçücük daireleri ile alabildiğine soğuk, gri ve iç karartıcı gösterilmiştir (Resim 60-61). Bir sanayi toplumu olan Batı'nın bu filmdeki temsili, oksidentalit bir temsildir.



Resim 60. Solino'da yaşam



Resim 61. Sanayi kenti Hamburg

Film, Almanlar tarafından yapılan eleştirilere bakıldığında, fazla duygusal bulunmuştur. Bu yorum bile filmin dışında, film için ortaya konan oryantalist ve oksidentalit bir bakış açısını barındırmaktadır. Duygu yüklü olması; ketum, rasyonel, mantıklı Batı için bir eleştiri konusudur. Batı açısından oryantalist bir söylemken; duygusal bir film olduğu için eleştirilmesi, Doğu açısından oksidentalit bir söylemdir.

Solino'daki karakterlerin fiziksel özellikleri incelenecek olursa; Romano boynunda altın zinciri olan, esmer, bıyıklı, minyon tipli bir adamdır. Rosa da esmer, dalgalı saçlı, minyon tipli ve balıketli bir kadındır. Her ikisi de Türkler gibi, Almanlardan oldukça farklı fiziksel özelliklere ve tarza sahiptirler. Çocuklar Almanya'ya ilk geldikleri zamanlarda İtalyan fiziksel özelliklerine sahipken, zamanla

birer Alman gibi görünmeye başlamışlardır. Gigi, Solino'ya yerleşip Ada ile birlikte yıllarını geçirip evlendiği zamanlarda ise, Almanya'daki tarzından uzaklaşmış, uzun saçlarını kesmiş bir şekilde karşımıza çıkmıştır. Almanya'da birlikte olduğu Jo, sarışın, uzun boylu, renkli gözlü, ihanet eden bir karakterken; çocukluk aşkı Ada esmer, uzun saçlı, koyu renk gözlü, kısa boylu, etine dolgun ve vefalı bir İtalyan kadınıdır. Tıpkı Rosa gibi vefalı bir İtalyan...

5.3.4. Duvara Karşı:

Yapımcılarının Birol Ünel ve Sibel Kekilli'nin oynamasını istemediği, sıkıntılı ve çok yorucu bir çekim süreci olan, ancak bittiğinde ödüle doymayan bir film “Duvara Karşı”. Yaşanan birçok sıkıntı nedeniyle film “bıçak sırtında dans” olarak nitelendirilmiştir. Fatih Akın bu süreci şu sözlerle anlatmıştır: “Boğazımıza kadar sıkıntıya gömüldük, duygusal bir deprem bölgesinin ortasında kaldık. Birol Ünel zor bir kişilikti, Sibel Kekilli'nin deneme çekimleri pek de umut verici değildi. Yapımcılar ikisini de istemiyorlardı. Zor insanlara karşı zaafim vardı. Bu film içtenlik ve kendini yok etme üzerineydi, senaryoyu Birol Ünel için yazmıştım. Wüste Film, filmi kesinlikle onunla çekmek istemiyordu. Birol'un “sağı solu belli olmaz” diye adı çıkmıştı ve hâlihazırda bir yapım şirketini batırmıştı. Ralph ve Stefan bana eğer filmde oynarsa yol açacağı zararı karşılamak zorunda olacağımı söylediler. Birol ya çekimlerin yarısında bir daha gelmezse ne yapardım? Sırtımda 1 milyon avroluk borçla evimin yolunu mu tutacaktım? Bu nedenle, eğer ortak yapımcı olursam ve filmin son halini alırsam, bu riski alacağımı söyledim. “Duvara Karşı” benim filmim olacaktı, son filmim olma pahasına!” (Behrens;Töteberg, 2013:113).

Akın, çekimlerin ilk haftasında nasıl bir çılgınlığa kalkışmış olduğunu anlamıştır. Birol Ünel'in asi tavırları çekim sürecini yavaşlatmış, zora sokmuştur. Bazen kamera karşısına çıkmak istememiş, bazen sabah çekimde giydiği tişörtü üzerine geçirmeyi reddetmiş, bazen de kendisine verilecek bir talimatı izleyemeyecek kadar sarhoş şekilde sete gelmiştir. Akın ve Ünel'in sandalyeler savurup, kavgaya tutuştukları da olmuştur. Fakat tüm güçlüklerle rağmen çekimler devam etmiştir. Sibel karakterini ise, kimin oynayacağına dair düşünce sürecindeyken, kesinlikle Türk olması gerektiğini biliyordu. Daha önceden kendisine İtalyan ve Alman kadın oyuncular önerilmişti, ama başroldeki kadın oyuncu, sahici olabilmesi için Türk olmalıydı. İdil Üner gibi gündeme

gelen Türk oyuncular ise çok önceden kadın olmuşlardı. Akın'ın aradığı, film sürecinde kadına dönüşecek bir genç kızdı. “Yaşlı adam ve genç kız” öyküsünü inandırıcı bir biçimde anlatabilmek için, yirmili yaşlarının başında biri olması gerekiyordu. Düşünülen bazı oyuncular da soyunma ve sevişme sahnelerini istemiyordu. Sokaktan oyuncu seçimi yapmaya karar vererek, 500 kadınla kamera kaydı yapılarak görüşülmüş ve bunların içinden 30'u seçilmiştir. Fatih Akın'ın görüştüğü bu 30 kadından biri de Sibel Kekilli'dir. Fatih Akın, Kekilli'nin seçimi ve sonrası ile ilgili şunları söyler: “Sibel beni seçmelerde inandırdı. En gerçekçi performansın onunki olduğunu düşündüm, ne oynayacağını araması gerekmiyordu. Bunun dışında Birol'a görsel olarak en iyi uyan kişiydi. Başlangıçta Sibel'in canlandığı karakterin adı başkaydı. Kekilli deneme çekimlerinde Birol'la büyük sorunlar yaşıyordu. Seçmelerde yine iyi bir performans ortaya koymuştu, ama deneme çekimlerinde oyunculuk olarak yeterli değildi. Sesler, bakışlar, stres... Henüz hepsinin üstesinden gelemiyordu. İkinci ya da üçüncü deneme çekimi haftasında karakterini Sibel olarak adlandırdım, çünkü böylelikle oyunculunun sahiciliğe yeniden kavuşmasını umuyordum. İşe yaradı. Motor dendiği andan çekimin son gününe dek, konsantrasyonunu bir daha hiç yitirmedi” (Behrens;Töteberg, 2013:125-126).



Resim 62-63. “Duvara Karşı” Film Afişleri

5.3.4.1. Filmin Künyesi:

Film adı: Duvara Karşı

Tür: Drama

Yapım Yılı: 2003

Yönetmen: Fatih Akın

Görüntü Yönetmeni: Rainer Klausman

Kurgu: Andrew Bird

Müzik: Klaus Maeck

Senaryo: Fatih Akın

Oyuncular: Birol Ünel, Sibel Kekilli, Catrin Striebeck

Süre: 120 dk.

Format: 35mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca/Türkçe

Altyazılı Versiyonlar: İngilizce, İspanyolca

Ses Teknolojisi: Dolby SR

Festival Gösterimleri: Berlin 2004 (yarışma bölümü), Belgrade 2004, Skopje 2004, Buenos Aires 2004, Sydney 2004, New York 2004, Shanghai 2004, Moscow 2004, Karlovy Vary 2004, Denver 2004, Montreal 2004, London 2004, Pusan 2004, Rio 2004, Seville 2004, Ljubljana 2004

Ödüller: Berlin Uluslar arası Film Festivali: Altın Ayı FIPRESCI Ödülü; Altın Lola Almanya Film Ödülü: En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Kamera, En İyi Yönetmen; Avrupa Film Ödülü: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve İzleyici Ödülü; Altın Birlik Alman Film Birliği Ödülü; Oslo Uluslararası Gümüş Ayna Ödülü; Sevilla Uluslararası Film Festivali: İzleyici Ödülü; Bitola Uluslararası Film Festivali Altın Kamera Ödülü; Alman Kamera Ödülü; Kurgu Ödülü; İspanya Sinema Akademisi: En İyi Avrupa Filmi Goya Ödülü; Amerikan Film Eleştirmenleri Derneği: En İyi Yabancı Film Ödülü kazanmıştır.

5.3.4.2. Filmin Konusu:

“Duvara Karşı” filmi, arada kalmış, yersiz-yurtsuz kimliklerin hikâyesidir. Bu yersiz-yurtsuzluk hayatı zorlaştıran kaotik bir boşluk yaratmaktadır. Bu noktada iki karakterin de klinikte karşılaşmaları, kendi varoluşlarına karşı yıkıcı tutumlarının

olması ve yaşamaya dair motivasyonlarının düşük olması gibi bir gerçeklik ile film başlar. Türkiyeli göçmenlerin statik ve standart düşünülen ve yorumlanan davranış normlarını yersiz-yurtsuzlaştıran iki karakter ve onların bu karmaşa içinde kendi arzularının peşinden koşmaları, hikayenin odak noktasını oluşturmaktadır (Türkgeldi, 2016).

Cahit Tomruk, Almanya’da yaşayan, 40’lı yaşlarında, kendini alkol ve uyuşturucuya vermiş, agresif ve depresif bir karakterdir. Çıkardığı kavganın ardından bir gece arabasına atlar ve duvara çarparak intihar girişiminde bulunur fakat hayatta kalır. Psikiyatri kliniğinde tanıştığı Sibel de, bileklerini keserek intihara kalkışmıştır. Baskıcı ve tutucu bir aileye sahip olan Sibel, özgür olmak istediği için Cahit’e kendisiyle sahte bir evlilik yapmasını teklif eder. Birer eş değil, tamamen bağımsız özel hayatlara ve cinsel yaşamlara sahip olan birer ev arkadaşı olacaklardır. Sibel böylece ailesinin bunaltan kurallarından kurtulmayı planlamaktadır. Önce reddeden Cahit, Sibel’in O’nu ikna etmesiyle bu sahte evliliğe razı olur. Ailesinden Sibel’i ister ve Türk geleneklerine göre bir düğün yapılır. Sibel bu formalite düğün için, evden kaçma planlarında kullanmak üzere biriktirdiği parayı harcamıştır. İsteddiği bu yaşamın tadını çıkaran Sibel, geceleri özgürce dışarıya çıkar, dans eder, farklı adamlarla yatar. Cahit, başlangıçta bundan rahatsız olmaz. Bir süre sonra Sibel’in hayatına girmesiyle, yeniden yaşama dönen Cahit ve Sibel birbirlerine aşık olurlar. Tam birbirlerine bağlanmaya başlamışlardır ki, Cahit, Sibel’in önceden birlikte olduğu adamlardan birini kıskançlık sonucu öldürür ve hapse girer. Sibel, haberin basında yer almasıyla birlikte ailesinin O’nu yaşatmayacağı düşüncesiyle, kaçarak İstanbul’a gider ve yıllar sonra hapisten çıkan Cahit de, O’nu bulmak için İstanbul’un yolunu tutar. İstanbul’da çok şey yaşayan Sibel, bir aile kurmuştur. Cahit Sibel’i bulmayı başarır. Kaldığı otelde birlikte olurlar ve kaçarak Cahit’in memleketi Mersin’e yerleşme planları yaparlar. Ancak Sibel, kızını ve eşini bırakamaz. Cahit’in otobüsü Mersin’e Sibel olmadan gider.

5.3.4.3.Filmin Değerlendirilmesi:

“Duvara Karşı” filminde olaylar Hamburg ve İstanbul olmak üzere iki şehirde geçer. Bu iki şehrin, bir anlamda Batı ve Doğu’nun sınırı olarak yansıtılmak istenen İstanbul Boğazı’nın kıyısında altı kişiden oluşan bir fasıl heyeti, kırmızı elbiseli kadın solistiyle filmin başlangıcında, sonunda ve izleyiciyi bir sonraki sahneye hazırlamak amacıyla belli aralıklarla ekrana gelerek, alaturka şarkılar seslendirmektedir. Zeminde

serili olan Türk halısı, arka planda yer alan cami de dikkat çekicidir. Bu sahneler, söylenen şarkılar, mekân ve kişiler açısından oryantalist unsurlar barındırmaktadır (Resim 64).



Resim 64. İstanbul Boğazı'nın kıyısında alaturka şarkılar seslendiren fasıl heyeti

Filmin öykü akışını bölerek aralara giren bu sahneler, sadece “Duvara Karşı”yı değil, bütün bir Fatih Akın sinemasını yorumlamak için güçlü bir malzeme sunmaktadır. Bu alaturka şarkılar, filmde, tragedyalarda anlatı arasına girip olanları yorumlayan koro gibi işlemektedir. Karakterlerin farkında olmadıkları bir şeyleri izleyiciyle paylaşırlar. İki coğrafya arasında kalmış karakterlerin öyküsünü yorumlayan ses, tam bu coğrafyaları ayıran sınırın üzerinden gelir; Avrupa ile Asya'yı, Doğu ile Batı'yı birleştiren boğazdan. Elde kullanılan kameranın sürekli sarsıldığı, sıçramalı kurguya bolca başvurulmuş bir dil kuran film, bir türlü “sabitlenemeyen” karakterlerin öyküleriyle uyumlu bir gramer oluşturmaktadır. Buna karşılık sabit kadrajda ve tek planda çekilmiş fasıl sahneleri, öykünün ve aynı zamanda izleyicinin nefes aldığı sabitlenme noktaları olur. Ülkeler, coğrafyalar ya da genel olarak mekân ile kimlik arasındaki ilişkiyi tartıştıran öyküde, huzur veren mekân olarak sınır çizgisi seçilmiştir. Fasıl sahnelerinin sınırdaki oluşu, sadece iki mekânın birleşme noktasını mekân edinmesinden kaynaklanmaz, aynı zamanda bir şeyleri ait olmadıkları yerlere ve ait olmadıkları zamanlara taşımaktadır. Yapılan, giyilen, söylenen “yersiz”dir; sokağa halı serilmesi, bu zamanda bu tarz giyinilmesi, sokakta şarkı söylenmesi gibi... Burası, olmayacak şeylerin olduğu hayali bir alternatif mekândır. Bu yüzden, filmin kendilerine bir yer, bir aidiyet bulamayan karakterlerinin rahata ereceği yer, belki de bu sınır çizgisidir. Bir yandan da bu ses, geçmişten gelen bir sestir; müzikle birlikte bütün mizansen öğeleri de

Türkiye'nin geçmişine referans verir. Filmin kurduğu bu hayali huzur mekanı, nostaljik bir geçmişten beslenir; memlekete dair fetişleri, memleketin geçmişine dair imgelerden çıkarıp kurar. Bu anlamda Fatih Akın Türkiye'de yaşayanların zamansal düzlemde kurdukları nostaljiyi, mekânsal hatta kurar gibidir. Memleket, her koşulda özlenen geçmiştir aslında; mekân olarak algılanan zamandır. Uzaklarda doğup büyümüş bir yönetmenin bu toprakların ruhunu bu kadar iyi yakalaması, biri zamanda biri mekanda gelişen bu ortak nostalji hissiyle açıklanabilir (Çiftçi, 2007).

Almanya'da klinikte karşılaştığı Cahit'i, kendisiyle formaliteden evliliğe ikna etmeye çalışan Sibel, hala orada kaldığı esnada Cahit'i bir gece dışarıya çıkarır (kaçırır) ve bara giderler. Baskıcı ve tutucu ailesinden kurtularak, özgürce yaşamak istediğini dile getiren Sibel'in, ikna çalışmaları orada da devam eder. Cahit reddedince Sibel, bira şişesini kırarak bileğini keser. Cahit ani bir hamleyle Sibel'in bileğini sarar ve bardan çıkarak bir otobüse binerler. Otobüste yolcu olarak sadece ikisi bulunmaktadır. Birbirlerine bağırıp çağırarak Sibel'in ailesi ve evlilik hakkında konuşmayı sürdürürlerken, otobüs birden durur. Türk olan şoför; "Allah'ımı, dinini, kitabını tanımayan köpeklerin otobüsümde işi yok. Hemen inin!" diyerek ikisini de otobüsten atar. Burada şoförün yaklaşımı oryantalisttir. Otobüs bir kamusal alandır. Kendisinin malı olmadığı halde ve otobüse binen yolcuların hiçbirinin ne olduğu ve kim olduğu ile ilgili herhangi bir fikri ve eylemi olmayarak işini yapması beklenen şoför, yolcuların Türk olduğunu öğrendiğinde, konuşmalarından rahatsızlık duyarak, bu tepkiyi vermiştir. Burada İslamcı, muhafazakâr, gelenekçi ve tehditkâr bir Türk erkeği kimliğiyle oryantalist bir tavır sergilemektedir (Resim 65) Sibel, hışımına otobüsü terk eder. Baskıcı tutumdan duyduğu rahatsızlık göze çarpmaktadır (Resim 66).



Resim 65. Otobüs şoförü



Resim 66. Sibel ve Cahit'in otobüsü terk etmesi

Türk kimliğinden uzak, bir Alman gibi yaşayan Cahit, Sibel'i istemeye gidecekleri zaman takım elbise giyer, Türk berbere giderek tıraş olur, bir kutu çikolata ve bir buket çiçekle evin yolunu tutar. Bu ritüeller, yıllardır Almanya'da yaşayıp Türklüğünden/Doğululuğundan taviz vermeyen geleneksel ve muhafazakâr kimlikler ve onlardan biriymiş gibi davranan Cahit üzerinden oryantalist temsiller olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 67. Türk berberinde tıraş olan Cahit

Sibel'in evinin duvarında bir Türk kiliminin, çerçevesi bir İstanbul fotoğrafının bulunması ve televizyonda Seda Sayan'ın programının izleniyor olması, ardından Türk geleneklerine göre yapılan düğün de, oryantalist unsurları ortaya koymakta ve pekiştirmektedir (Resim 68).



Resim 68. Kız isteme sahnesi

Düğün salonu, piyanist-şantörü, gösterişli gelin-damat masası ve oyun pisti ile mekân olarak Türk kültürünü yansıtmaktadır. Mekânın süslenmesinde özellikle kırmızı-beyaz kullanılması, bayrağa ve milliyete vurgu yapmaktadır (Resim 69). Cahit başlangıçta dans etmeyi bile reddetse de, gelin-damat odasında aldıkları kokainin etkisiyle, diğer tüm davetliler gibi çiftetelli bile oynamışlardır. Özellikle Cahit için, bu geleneklere katlanmak ve kabullenmek ancak bu şekilde olanaklıdır. Cahit ve Sibel'e takılan kırmızı kurdeleli takılar, birbiri ardına sıralanmış paralar, Sibel'in babaevinde beline bağlanmış olan kırmızı kurdele kemer de Türk kültürünü yansıtan öğelerdir (Resim 70).



Resim 69. Gelin-Damat masası



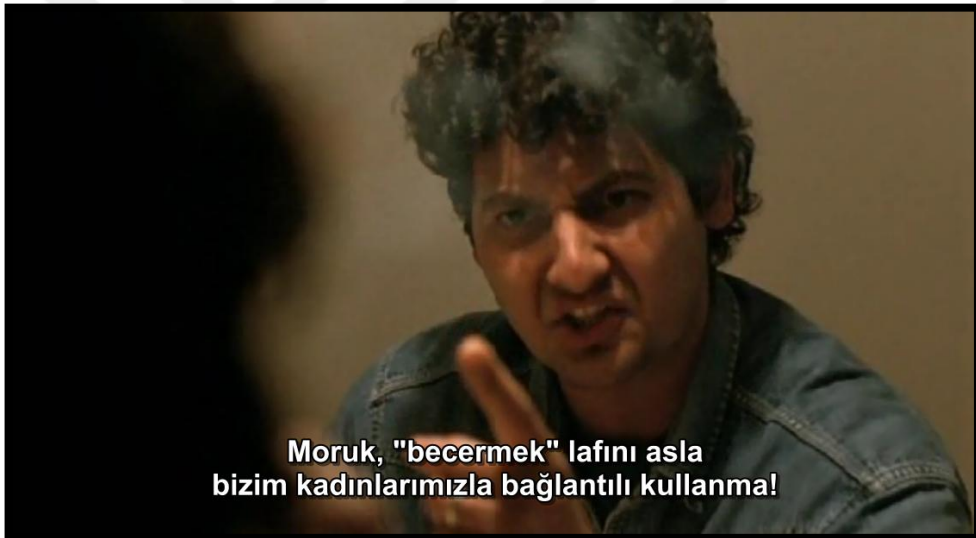
Resim 70. Düğünde varolan geleneksel unsurlar

Düğün salonuna gitmeden önce kıyılacak nikâh için, aile fertlerinin ellerinde çiçeklerle damadı karşıladıkları sahne, Batı geleneklerini yansıtmaktadır. Özellikle başında kasketi, ağzında sigarası, elinde çiçeğiyle karede görülen geleneksel Türk erkeği figürü, bu karede tezatlığı güçlendirmektedir (Resim 71).



Resim 71. Nikah öncesi karşılama töreni

Sibel Cahit'i kuzenlerine bir akşam götürmek için ikna eder. Erkekler mutfakta okey oynarken, kadınlar ayrı bir odada sohbet etmektedirler. Okey masasında ince belli bardaktan içilen çay onlara eşlik etmektedir. Erkekler, gittikleri genelevdeki farklı milliyetlerden kadınlardan ve ilişkilerinden bahseder. Biri diğerine "Türk yok mu?" diye sorar ve "Ev Türklerle dolu moruk, ne yapayım onları" cevabını alır. Cahit'e de o geneleve gitmesi gerektiğini söylediklerinde, "Ne işim var genelevde? Niye kendi karılarınızı becermiyorsunuz siz" der. "Becermek" sözcüğünü eşleriyle bağlantılı kullanmaması konusunda sert bir üslupla uyarılan Cahit, masadakilerden büyük tepki alır. O sırada eşlerden birinin mutfağa çay tazelemeye girmesiyle, futboldan konuşmaya başlarlar. Evli Türk erkeklerinin farklı kadınlarla birlikte olması ve cinsellik içeren sözcüklerle eşlerinin aynı cümlede yer almasına tehditvari bir şekilde karşı çıkmaları, Doğulu erkeğin çokeşliliğine ve namus algısına göndermedir (Resim 72).



Resim 72. Cahit'in Sibel'in kuzeni tarafından tehdit edilme sahnesi

Cahit'le evlenip özgürce hayatını yaşayan Sibel'in bir akşam Sezen Aksu şarkısı eşliğinde, tüm incelikleriyle biber dolması pişirip, kavun, peynir gibi mezeler hazırlayıp donattığı rakı sofrası da, memlekete, Türk kültürüne gönderme yapılan oryantalist temsiller olarak değerlendirilebilir (Resim 73). Cahit'in yemeği yarım bırakıp evi terk etmesine öfkelenen Sibel, yaptığı bir tencere biber dolmasını klozete dökerek sifonu çeker ve gece dışarıya çıkmak için hazırlanır. Bir an Türk ev kadını gibi eşine güzel geleneksel bir sofraya donatan Sibel'in kutsal olan yemeği klozete dökmesi, hissedilen kutsal aile ortamı için bir kırılma oluşturmaktadır.



Resim 73. Sibel'in hazırladığı geleneksel Türk sofrası

Sibel, çalıştığı kuaför dükkânından çıkarken, önceden birlikte olduğu adamlardan biri olan Niko, O'na seslenir. Sibel Niko'ya çıkışır ve “Ben evli bir Türk kadınıyım ve yanıma daha fazla yaklaşırsan kocam seni öldürür” ifadesini kullanarak, oradan uzaklaşır (Resim 74). Bu ifade, Sibel'in zamanla aşık olduğu Cahit'e bağlılığını gösterirken, aynı zamanda geleneksel, klasik bir Türk erkeğinin aldatma, kıskançlık gibi durumlarda şiddet kullanabileceğini ve Türk olmasının bir tehdit unsuru olabileceğini vurgulamaktadır. Çünkü Sibel, burada Niko'yu Türk olmakla tehdit etmektedir.



Resim 74. Sibel ve Niko

Aynı akşam barda Cahit'e sataşan Niko, kışkırtıcı ifadeler kullanır ve sonunda Cahit, eline geçen küllükle kafasına vurarak Niko'nun ölümüne sebep olur. Cahit burada bir Türk erkeği gibi davranmıştır, tıpkı Sibel'in tehdit cümlesinde olduğu gibi... Cahit hapse girer. Gazetelerde “Kıskançlık Cinayeti” başlıklı haberler yapılır. Bu

haberleri okuyan Sibel'in ailesi, çok üzgündür. Baba, Sibel'in fotoğraflarını yakarken, fonda acılı bir Türkçe arabesk şarkı bu görüntüye eşlik etmektedir. Türk müziği ve arabesk müzik gibi yerel müzik formlarına zaman zaman yer verilmesi oryantalist temsilin göstergelerindendir. Ağabeyinin peşine düşmesi ve O'nu öldürmek istemesi üzerine Sibel, Türkiye'ye kaçmaya karar verir. Burada namus kavramı ve onunla ilişkili cezanın aile bireyleri tarafından kesilmesi olgusu ile Doğulunun temsiline oryantalist bir yaklaşım söz konusudur.

İstanbul, karanlık, dar ve güvensiz sokaklarıyla, varoş olarak nitelendirilen kıyıda köşede kalmış mahalleleriyle, medeniyetsiz ve Batı'dan uzak olarak gösterilmiştir. Hamburg sokakları aydınlık, ferah; İstanbul sokakları ise karanlık ve kasvetlidir. Gurbetçilerin özlemini duyduğu memleket kavramı, bir hayal kırıklığı olarak görülmektedir. Sibel gece yolda yürürken, üç adam tarafından sözle taciz edilmiş, sonrasında karşılıklı şiddet olayları yaşanmış ve Sibel bıçaklanmıştır (Resim 75). “Türkiye’de bir kadın tek başına akşam saatlerinde sokaktaysa, o kadının bazı arayışları vardır ve her şeye açıktır, tacizi hak eder” algısı yansıtılmıştır. Kadın İstanbul sokaklarında özgür değildir. Türk erkeği, azgın, şehvetli, medeniyetsiz olarak temsil edilmiştir. Burada gösterilen erkek tipleri ve mekânlar, tüm ülkeyi temsil etmektedir. Sibel'in başka bir akşam barda tecavüze uğraması da, Türkiye'nin suç işlenen bir yer olduğu ve Türk erkeğinin de vahşi, barbar ve saldırgan olduğunu ortaya koymaktadır. Bu eylemle de, Türkiye’de bir kadın tek başına bir eğlence mekânına gidiyor, uyuşturucu veya alkol alıyorsa, kendisine yapılan her şeyi hak eder algısı pekiştirilmiştir. Kaldı ki, Sibel Almanya’da eğlence mekânlarına gidip cinselliğini de özgürce yaşarken hiçbir sorunla karşılaşmamış, oldukça mutludur; ancak Cahit’le birlikte gittikleri Taksim Club’da bir Türk erkeğin zorbaca O’na sarkıntılık etmesi de Almanya’nın içinde yaşanan Türkiye’de de benzer davranışın bir örneğidir. Taksim Club, Taksim’e bir göndermedir. Sarkıntılık eden kişi, Sibel’in Türk olduğunu sonradan anlar ve “Nasıl Yani?” diye bir ifade kullanır. O’na göre “Türkler namusludur; oysa Batılı bir kadın rahattır ve her şeye açıktır” algısı oksidentalit bir yaklaşımdır. Cahit barda kavga edip dövülerek bardan Sibel’le birlikte atılır ve dışarıda Sibel O’nun yaralarını temizlerken, “Lanet Türkler” ifadesini kullanır. Burada ise self-oryantalist bir söylem söz konusudur.



Resim 75. İstanbul sokaklarında Sibel'in şiddete uğraması

Sibel, İstanbul'a geldiğinde kısacık kestirdiği saçlarıyla ve dişilikten uzak, bir erkek çocuğuna benzeyen giyim tarzıyla dikkat çekmektedir. Selma'nın yöneticilik yaptığı otelde oda hizmetlisi olarak çalışmaya başlamıştır ve mazbut bir yaşam sürmektedir. Ancak bu fazla sürmez. Bir akşam iş çıkışı eve doğru gidecekken vazgeçer ve bir büfeye yemek yemeye girer. Sohbet edip yemek yiyen iki gencin masasına gayet olağan bir şekilde oturur ve yemeğini yemeye devam eder (Resim 76). Gençler şaşırılmışlardır. Bunu normal karşılamazlar. "Buralı değilsin galiba" diye sorar gençlerden biri. Sibel "Nereden anladın?" der. "Anladım" diye cevap verir mimikleriyle de şaşkınlığını gösteren genç. Her ne kadar geleneksel bir ailede yetişmiş olsa da, Batı kültüründe yaşamış Sibel için bu, aykırı bir durum değildir. Gençlere nereden uyuşturucu bulabileceğini sorması üzerine "Manyak mısın kızım sen?" cevabını alır. Fonda bu görüntülere eşlik eden korna sesleri mekân olarak İstanbul'u desteklemektedir. Sibel o geceden sonra işe gitmez. Cahit'e yazdığı mektupta: "Sevgili kocam, İstanbul renkli, hayat dolu bir şehir... Burada yaşamayan tek şey benim. Tek yaptığım hayatta kalmaya çalışmak. Tanrı bizi sınıyor. Tanrı? Tüm bu yaşananlardan sonra neye inanacağımı bilemiyorum. İkimizden en zoru yaşayan sensin. Fakat ben de burada kendimi hapiste hissediyorum." ifadelerini kullanır. Sibel, yaşadığı bu aidiyet sorunuyla kendini "öteki" gibi hissetmektedir -ki öyledir. Bu mektubu yazarken fonda zil sesleri ve oryantalist melodileriyle bir müzik eşlik eder.



Resim 76. Sibel'in gençlerin masasına oturduğu sahne

Cahit'in hapishaneden çıktığındaki görüntüsü, eskisinden çok farklıdır. O kesilip taranmış saçıyla, giysileriyle artık tamamen bir Türk erkeği gibi görünmektedir. Arkadaşıyla bir dürümcüye gitmesi, Sibel'siz yapamayacağını söylemesi, fonda bu duygu durumunu destekleyici şekilde çalan Bülent Ersoy'un "Ah Le Yar Yar, Yine Başımda Sevdan", Cahit'in sadece görüntü olarak değil, karakter olarak da bir dönüşüm gerçekleştirdiğini göstermektedir. Sibel'i bulmak için İstanbul'a gittiğinde, O'nu sormak için yanına gittiği Sibel'in kuzeni Selma'ya da poşetten çıkardığı bir kutu çikolata vermiştir. Eli boş gitmeyen, geleneksel düşünce yapısındaki bir erkektir artık Cahit. Alkolden başka sıvı neredeyse tüketmeyen Cahit'in Selma kırmızı şarap içerken sadece su istemesi de, İstanbul'da Sibel'le buluştuklarında, birlikte memleketi Mersin'e yerleşmeyi teklif etmesi de bu dönüşümün bir göstergesidir. Her iki karakterin de sebebi ne olursa olsun, anayurda dönüşü gerçekleşmiştir.

Cahit'in İstanbul'da kaldığı Büyük Londra Otelindeki odasında buluşurlar (Resim 77). Oda, duvarları, mobilyaları ve aksesuarlarıyla oryantalist bir dekorasyon anlayışına sahiptir. Orada birlikte olurlar. Sibel evlidir ve bir kızı vardır. Yaptığı her iki evlilikte de sadık bir eş olmamıştır. Cahit Sibel'e kızını da alarak birlikte Mersin'e gitmeyi teklif eder. Her şeyi planlarlar, ancak Sibel, kurduğu düzenli hayatı bırakamaz ve Cahit Mersin'e yalnız gider (Resim 78).



Resim 77. Cahit ve Sibel'in buluştukları otel odası



Resim 78. Cahit'in yolcu olduğu Mersin otobüsü

Sibel'in ailesinin, yıllardır yaşadıkları Alman toplumuna rağmen Türk gelenek göreneklerine bağlı bir yaşam sürmeleri, özlemin yanı sıra, onların Batı kültürüne bakışlarından kaynaklanmaktadır. Batı'nın bozduğu, dejenere ettiği, yoldan çıkardığı görüşü, oksidentalit bir bakış açısıdır.

Karakterlerin fiziksel özelliklerine değinecek olursak; Sibel esmer, modern görümlü bir Türk kızıdır. Cahit, hapishaneye girene kadar bir Alman, sonrasında ise bir Türk erkeği görünümündedir. Sibel'in ağabeyi esmer, tipik bir Türk erkeğidir. Babası, geleneksel yapısının fiziksel görünümüne de yansımış, sakallı, sert bakışlı bir erkekken; annesi sarı saçları, modern giyimi ile bir Türk kadınından çok, bir Alman'a benzemektedir.

5.3.5. Yaşamın Kıyısında:

İnsan bir film için övülüp ödüllere boğulabilir, ama bu bir sonraki aşamada, seni sinema üzerine hiçbir şey bilmediğin gerçeğine karşı korumaz. Ödüller pazarlama aşamasında işe yarar, bir de insanın sokakta biraz daha kasılarak yürümesini sağlar. Daha fazlası değil. Tersine, insan her zaman ayağını yere sağlam basmalı. Sinema, insanın içinde kaybolabileceği uçsuz bucaksız bir evren. Bu, Yaşamın Kıyısında'da neredeyse aynen başıma geldi (Behrens;Töteberg, 2013:163).

Başlangıçtaki isteğinin, 2004'te Belgrad Film Festivali'nde tanışıp hemen dost olduğu Hanna Schygulla ile bir film yapmak olduğunu belirtmektedir Fatih Akın. Sonrasında kendisiyle Hamburg Film Festivali'nde bir araya geldiklerini ve Tuncel Kurtiz'in de orada olduğunu ve ikisini bir filmde oynatma fikrinin müthiş çekici görüldüğünden bahsetmektedir. "Schygulla için, kızı İstanbul'da kaybolan bir anneyi tasarladım. Anne kızını aramak için yola çıkar. Türk meslektaşlarımın çevresinde o dönemde sık sık Ayten adında bir Kürt aktrist bulunuyordu. Ayten, her hafta sonu, başka bir kentteki hapisanede yatan kız kardeşini görmeye gidiyordu. Hükümetin canını sıkan siyasi metinler yazıyordu. Filmdeki Ayten karakteri böyle doğdu. Almanya'ya gelip, Alman bir gence aşık olacaktı. Ancak bu cinsiyet bağlantısı sonradan bana çok sıkıcı geldi: Anlayışlı Alman ve ateşli eylemci kız. Bu formülle iyice HarkBohm'un "Yasemin" (1998) filminin doğrultusuna girildiğini hissettim, bunu istemiyordum. Formül ters çevrilse –genç, esmer, gür saçlı, Antonio Banderas tipli bir Türk Hamburg'a gelir ve masum bir Alman kıza aşık olur- bu da herhalde "King Kong ve beyaz kadın" gibi bir etki yapardı. Ancak iki kadınla öykü çekici oldu. Aslında bu yeni bir şey değil, belki de Schlöndorff'un "Die Stille Nach Dem Schuss"undan (The Legend of Rita, 2000) kaynaklanıyor. Nadia Uhl ile Bibiana Beglau arasındaki o sevgi dolu ilişki bilinçaltımda epey yer etti, belki biraz da Margaraethe von Trotta'nın "Kurşun Yıllar"ının (1981) etkisi vardır. Henüz elimde bir olay kurgusu olmamasına karşın, bunun "Duvara Karşı"dan sonraki doğru konu olduğunu hissediyordum (Behrens;Töteberg, 2013:163-166).

Fatih Akın, bir kez Trabzon'a giderek babasının köklerinin geldiği yeri görmeye, incelemeye karar verir. Babası ve Andreas Thiel ile birlikte, İstanbul'da araba kiralayarak yaklaşık 1000 km.lik sahil yolunu kat ederek, Temmuz 2005'te oraya

giderler. Bunu, babasıyla yola çıktığı için çok özel bir yolculuk olarak nitelendirir. “Yaşamın Kıyısında” bir baba-oğul öyküsü anlatacaktır. Bu yolculuktan döndüğünde, filmin olay örgüsünün ilk çerçevesini oluşturmuştur (Resim 79).



Resim 79. “Yaşamın Kıyısında” Film Afışı

5.3.5.1. Filmin Künyesi:

Tür: Drama

Kategori: Uzun Metraj

Yapım Yılı: 2007

Yönetmen: Fatih Akın

Görüntü Yönetmeni: Rainer Klausmann

Senaryo: Fatih Akın

Kurgu: Andrew Bird

Müzik: Shantel

Oyuncular: Nurgül Yeşilçay, Baki Davrak, Patrycia Ziolkowska, Nursel Köse, Tuncel Kurtiz, Hanna Schygulla

Süre: 122 dk.

Format: 35 mm, renkli

Orijinal Versiyon: Türkçe, Almanca, İngilizce

Festival Gösterimleri: Cannes Film Festivali, 80. Akademi Ödülleri, 44. Altın Portakal Film Festivali, Sevilla Uluslararası Film Festivali, Midnight Sun Film Festivali, La Rochelle Film Festivali, Bangkok Film Festivali, Cinemania Film Festivali Toronto Film Festivali

Ödüller: 60.Cannes Film Festivalinde En İyi Senaryo Ödülü ve Ekümenik Jüri Ödülü; Avrupa Film Ödüllerinde En İyi Senaryo Ödülü; Avrupa Parlamentosu “Le Prix Lux” Sinema Ödülü; Kuzey Almanya Film Ödülü; Altın Portakal Film Festivalinde Jüri Özel Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü ve En İyi Kurgu Ödülünü almıştır. Nurgül Yeşilçay bu filmdeki rolüyle 15. Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği tarafından En İyi Kadın Oyuncu ödülüne layık görülmüştür.

5.3.5.2. Filmin Konusu:

Üç bölümden oluşan filmde altı ana karakter ve bu karakterlerin bazen birbiriyle iç içe bazen de birbirine teğet geçen hikâyeleri ele alınmaktadır.

Yeter'in Ölümü: Bu bölüm Almanya'da geçmektedir. Ali, emekli bir duldur, bir Alman üniversitesinde profesör olan oğlu Nejat'la birlikte yaşamaktadır. Kendini Jessy adıyla tanıtan, ardından Türk olduğu anlaşılan Yeter'in çalıştığı evde onunla birlikte olur. Yeter'e aşık olan Ali, fahişelik yaparak kazandığı parayı kendisine vereceğini söyler ve birlikte yaşamayı önerir. Yaptığı iş nedeniyle uğradığı tacizlerden dolayı bu teklifi kabul eden Yeter, Ali ile birlikte yaşamaya başlar. Yeter, Ali ve oğlu Nejat bir akşam bahçede yemek yerler ve Ali fenalaşarak hastaneye kaldırılır. Bir süre hastanede kalması gerekir. Hastaneden ayrılırlar ve Yeter, Nejat'a Türkiye'de Ayten adında bir kızı olduğundan, kendisinin işini bilmediğinden ve uzun süredir görmediği için O'nu

çok özlediğinden bahseder. Hastaneden çıkan Ali, Nejat ve Yeter'i kıskanmaktadır. Evde yalnız oldukları bir anda kıskançlık nedeniyle kavga etmeye başlarlar. Ali'nin attığı şiddetli tokat nedeniyle Yeter, kafasını yatağın kenarına çarparak, ölür. Yeter'in cenazesi Türkiye'ye gönderilir, Ali ise hapse girer. Nejat da Türkiye'de Yeter'in cenazesine katılır ve ailesiyle konuşur. Ayten'i bulmak istemektedir. Almanca kitaplar satan bir dükkânı devralan Nejat, İstanbul'da yaşamaya ve Ayten'i aramaya başlar.

Lotte'nin Ölümü: Ayten, yasadışı sol bir örgüte üyedir. 1 Mayıs'ta yapılan eylemlerde, kar maskesiyle polisten kaçarken, cep telefonunu düşürmesiyle birlikte ev arkadaşları yakalanan Ayten, taşıdığı silahı, girdiği bir apartmanın terasında saklar ve kaçmaya devam eder. Örgüt tarafından kendisine sahte pasaport çıkarılır ve Almanya'ya kaçırılır. Oradaki örgüt üyeleriyle tartışması sonucu sokakta kalır, annesine ulaşmaya çalışır, fakat ulaşamaz. Ardından en ucuz yemeğin olduğunu öğrendiği üniversite kampüsünde sabahlar. Dersliklerden birine girer ve uyumaya başlar. O derslikte Nejat ders vermektedir. Bahçede Lotte ile tanışır, Lotte O'na yardım eder, yemek yedirir ve sonra annesi Susanne ile birlikte yaşadığı eve götürür. Lotte ve Ayten çok yakınlaşırlar ve aşk yaşamaya başlarlar. Susanne bu durumdan rahatsızdır. Ayten, pasaportunun sahte olduğunun anlaşılması ve sığınma talebinin reddedilmesiyle birlikte Türkiye'ye gönderilir. Susanne'nin karşı çıkmasına rağmen Lotte de Türkiye'ye gelir. Hapiste olan Ayten'i görmesi zaman alacaktır ve O da bu süre boyunca Türkiye'de kalmaya karar vererek, Nejat'ın kiralık odasını tutar. Bir süre sonra hapisanede Ayten'le görüşür, çok mutludur. Ayte, eline gizlice bir not sıkıştırır. Notta, bir apartmanın terasına sakladığı silahı alması ve bir arkadaşına vermesine ilişkin bilgiler yer almaktadır. Lotte o eve gider, silahı bulur ve çantasına koyar. Yolda yürürken tinerci çocuklar tarafından çantası çalınır. Uyuşturucu maddenin etkisindeki çocuklardan biri, Lotte'yi o silahla vurarak ölümüne sebep olur. Cenazesi Almanya'ya gönderilen Lotte'nin annesi Susanne, bir süre sonra İstanbul'a gelerek Nejat'ı bulup, Lotte'nin odasında kalmaya başlar ve böylece kızını anlamaya çalışır. Ayten de Lotte'nin ölümüyle sarsılmış, örgütün tepkisine rağmen pişmanlık yasası ile hapisaneden çıkmıştır.

Yaşamın Kıyısında: Susanne, Lotte'nin Nejat'ın evindeki odasında kalmaya devam eder. Nejat'ın babası Ali ise hapisaneden çıkmış, memleketi Trabzon'a dönmüştür. Nejat bunu amcasının oğlundan öğrenir. Kurban Bayramının birinci günü Susanne'e bayramın ne anlama geldiğini anlatırken, önceden reddetmiş olsa da,

babasını görmeye karar verir. Arabayla Trabzon'a doğru yola çıkar. Bu arada, hapisneden çıkan Ayten, Susanne'i bulur. Önceden çatışmış olsalar da, birbirlerini anlamaya çalışırlar. Susanne her zaman O'na yardım edebileceğini söyler. Trabzon'a varmış olan Nejat, eve gittiğinde babasının balık tutmaya gittiğini öğrenir. Kumsala gidip oturur ve film, babasının dönüşünü beklerken sona erer.

5.3.5.3. Filmin Değerlendirilmesi:

Bremen ve İstanbul kentlerinde geçen "Yaşamın Kıyısında" filmindeki ana karakterler Ali, Nejat, Yeter, Ayten, Lotte ve Susanne'dir.

Film, Nejat'ın Trabzon'da yolda alışveriş yaptığı benzinlikteki kısa diyaloglar ve oradan otomobiliyle yola devam etmesiyle başlar. Mekân olarak benzinliğin ve bulunduğu yerin bakımsız, derme-çatma ve kırsal görüntüsünün ardından "Yeter'in Ölümü" bölümünün başlamasıyla Almanya'nın tarihi binaları, katedralleri ve ferah caddeleri ile modern bir kent görüntüsü ekrana gelir (Resim 80-81).



Resim 80. Türkiye'de bir benzinlik



Resim 81. Almanya'dan kent görünümü

Ali, Trabzonlu emekli bir duldur. Birinci kuşak göçmen olan Ali, modernizmi reddetmese de gelenekçi bir yaşam tarzına sahiptir. Batı'nın gördüğü/görmek istediği gibi, zevk ve şehvet düşkünü, kaba, sürekli küfür eden, barbar bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Yeter, Almanya'da gerçek kimliğinin bilinmesini istemediği için Jessy adını kullanarak fahişelik yapan bir kadındır. Ali ile, fahişelik yaptığı eve gelmesiyle tanışır (Resim 82). Ali O'nun Türk olduğunu anlar ve adının Yeter olduğunu öğrenir. Ayrıca Türk olduğu için utandığını da söyler.



Resim 82. Ali ve Yeter



Resim 83. Otobüste Yeter'in tehdit edilmesi

Ali oldukça memnun bir şekilde oradan ayrılırken, oradan geçen iki adam, Türkçe konuştuklarını duyarlar. Böylece Yeter'in Türk olduğunu fark eden, bir akşam O'nu takip ederek otobüse bindiği esnada ardından binen bu iki adam, "Selamun Aleyküm" diyerek Yeter'le konuşmaya başlarlar. Fakat Yeter, Almanca konuşarak onları anlamadığını söyler. Onlarsa Türk olduğundan emin olarak: "Sen Türksün, yoksa Türklüğünden utanıyor musun? Saptığın yol yanlış. Sen hem Türk, hem de Müslümansın. Tövbe et. Seni bir daha bu âlemde görmeyelim, yazık olur sana" cümleleriyle tehdit ederler (Resim 83). Milli ve dini unsurlar üzerinden yöneltilen bu tehditle, Doğulu erkeğin tehditkâr, zararlı, baskın, şiddete meyilli olduğu göstergesiyle oryantalist bir bakışı yansıtmaktadır. Yeter, hayat kadını kimliğiyle "öteki"dir.

Yeter'in ölümünün ardından kızı Ayten'i bulmak için İstanbul'a gelen Nejat, karakola giderek, bildiği kadarıyla Ayten'i soruşturmak ister. Nejat'ın Ayten'i ararken karakolda komiserle diyalogu şu şekildedir:

-Niye arıyorsun bu kızı?

-Okul masrafını karşılamak istiyorum.

-Niye?

-Niye mi? Bilgi ve eğitim insan hakkıdır.

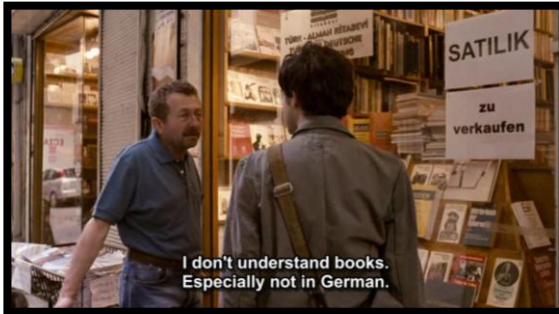
Nejat'ın komisere cevabı, Batılı kimliğinin bir göstergesidir. Batı aydınlıktır, insan haklarına ve eğitime önem verir. Doğulu ise bu kavramlardan uzaktır. Özellikle Almanya'da eğitimin ücretsiz olduğu bilgisinden hareketle, bilgi ve eğitimin her insanın hakkı olduğu söylemi yerindedir. Komiser ise bu cevabı çok inandırıcı bulmayarak:

-Bu sokaklar, bu dosyalar yüzlerce binlerce Kürt çocukla dolu... Eğitimsiz ve aç oldukları için her gün zorla hırsızlık, katillik yapıyorlar. Onlardan birine yardım etmek istemez misin? der. Nejat ne diyeceğini bilemez bir ifadeye bürünür. Komiser burada “öteki”lerden bahsetmektedir (Resim 84).

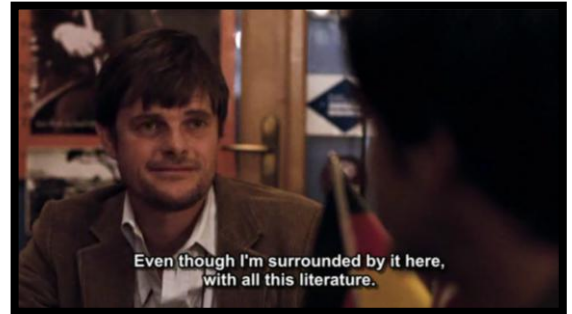


Resim 84. Nejat ve Komiser

Nejat, kuzeniyle birlikte İstanbul sokaklarının duvarlarına Yeter’in posterini yapıştırarak Ayten’e ulaşmak istemektedir. Sokakta yürürken gördüğü Türk-Alman Kitabevi’nin vitrininde “Satılık” yazısı dikkatini çeker ve kuzenine “İçeri girelim mi? diye sorar. Kuzeni: “Amcaoğlu, ben kitaplardan anlamam. Hele Almanca’dan hiç anlamam. Ben dükkâna gideyim, bir şey olursa sen alo dersin” diyerek ayrılır (Resim 85). Türk insanının kitaplarla arasının çok iyi olmadığını, eğitimsiz olduğunun vurgusu yapılmıştır. İçeriye girdiğinde kitap dükkânının sahibi Alman Markus ile tanışır ve neden burayı satmak istediğini sorar (Resim 86). Markus, yaklaşık on yıldır burada olduğunu ve Almanya’yı özlediğini, konuşmayı özlediğini, vatanını özlediğini söyler. Marcus’un da aidiyet sorunu vardır ve “öteki”dir.



Resim 85. Nejat ve Kuzeni



Resim 86. Kitabevi sahibi Markus

Ali'nin oğlu Nejat, Almanya'da doğup büyümüş olan ikinci kuşak bir göçmen olduğu için, Batı kültürünü benimsemiş, medeni, modern, entelektüel bir profesördür. Nejat, Almanya'da iyi bir eğitim görerek saygın bir meslek edinmiş olması nedeniyle ikinci bölümde dâhil olan Lotte gibi “beyaz” olarak gösterilmiştir. Bu iki kahramanın tehlikeden uzak olan hayatı, “öteki” olarak temsil edilen Ayten'in hayatlarına girmesiyle değişir ve altüst olur.

Filmin birinci bölümünde Nejat Almanya'da çalıştığı üniversitede ders anlatırken, sıraya kafasını koymuş uyurken birkaç saniye gösterilen Ayten, filmin ikinci bölümü olan “Lotte'nin Ölümü”nde karşımıza çıkmaktadır. Örgüt üyesi Ayten, 1 Mayıs'ta polisten kaçarken sakladığı silahı, kendisi için her şeyi bırakıp Türkiye'ye gelen Lotte'nin almasını istemiştir. Lotte O'nu görmek için avukat tutmuş, aylarca Türkiye'de kalmış özverili bir Alman kızıdır ve Lotte'nin aylar sonra ilk karşılaşmalarından duyduğu büyük heyecanın aksine Ayten, O'nun bu temiz duygularını çıkarıcı bir tutumla kullanmıştır. Burada vefalı olan Batılı Lotte'dir.

Ayten'in Almanya'da kalacağı örgüt evi Batı'da olmasına rağmen, dağınık, bakımsız, karanlık ve kasvetli atmosfere sahip, Doğu kültürünü yansıtan, adeta hapisane koğuşuna benzeyen bir evdir (Resim 87). “Öteki”lerin kaldığı bu örgüt evinin bu haliyle Türkiye'deki örneğinden bir farkı görülmemektedir. Almanya'da Ayten'i karşılayan Kürt adamlardan biri kahve işletmektedir. Kahvenin de mekân tasarımı açısından Türkiye'dekilerden hiçbir farkı yoktur. Burada da kasvetli bir atmosfer hâkimdir (Resim 88).



Resim 87. Örgüt evi



Resim 88. Almanya'daki kahvehane

Morley ve Robins'in belirttiği gibi; “Farklı düşünce, inanç ve yaşam biçimlerini ötelemeyip, farklılıklarla diyaloga girerek, önyargıları cesaretle yıkmaya çalışarak ve yenedünya görüşlerine, izlenimlerine açık olarak, o dünyayı oluşturan pencereleri “ötekilerin içinde” açabilmek gibi farklı metinsel stratejilerin keşfi, Öteki'yi dinlemeyi

ve Öteki ile konuşabilmeyi olanaklı kılacaktır.” (Uluç;Boz,2015:122). Bu anlamda Lotte'nin, kendisiyle aynı düşünmeyen annesi Susanne'e rağmen, Ayten'e yaklaşımı, O'nu ötekileştirmeyip sahip çıkması, yardım etmesi ve hatta O'na âşık olması, klişelerden ve yerleşik yargılardan uzak bir biçimde hareket etmesi Lotte'nin oksidental bakış açısına göre çizilen dışlayıcı, aşağılayıcı, önyargılı Batılı imajının aksine özverili, yardımsever ve misafirperver bir karakter olduğunu göstermektedir.

Lotte'nin annesi Susanne ise, kızının hiç tanımadığı suçlu, kaçak bir yabancıyı, evine getirmesinden ve Onunla yakınlaşmasından son derece rahatsızdır. Ayten'in Lotte ile cinsel yakınlaşması, yabancı, suçlu ve kaçak olmasının yanında O'nu ötekileştiren bir diğer unsurdur (Resim 89).



Resim 89. Ayten ve Lotte

Sabah Lotte uyurken Ayten uyanıp kahve hazırlamak için mutfığa girer, Susanne mutfakta yemek hazırlamaktadır ve aralarında geçen diyalog şu şekildedir:

-Kızım işkence gördüğünü söyledi, siyasi faaliyetlerinden dolayı...

-Evet, Türkiye'de bir direniş örgütünün üyesiyim.

-Peki, neyin mücadelesini veriyorsunuz?

-Bizler, insan hakları, özgür düşünce ve eğitim hakkı için mücadele ediyoruz.

Türkiye'de sadece parası olan eğitim alabiliyor.

-Avrupa Birliğine girdiğinizde belki düzelir bunlar.

-Avrupa Birliğine güvenmiyorum.

-Peki neden?

-Avrupa Birliğini yönetenler kimler? Almanya, Fransa, Almanya, İtalya ve İspanya... Bunların hepsi sömürgeci lkeler. Bu, küreselleşme ve biz de buna karşı savaşıyoruz.

-Belki de senin kişiliğinde kavga etmek var.

-Deli olduğumu mu sanıyorsun? Bir lke insanlarını, halkı, sırf farklı düşünüyorlar ya da farklı görünüyorlar veya işsizliği protesto ediyorlar diye ldryorsa... Buna karşılık vermek zorundasın.

-Avrupa Birliğine girdiğinizde belki zamanla düzelir her şey (Resim 90).



Resim 90. Ayten ve Lotte'nin annesi Susanne

Burada Susanne'nin Türkiye'de olanlar için, Avrupa Birliği'ne girince her şeyin düzeleceğini ifade etmesi, oryantalist bir söylemdir. "Batı, Doğu'yu iyileştirecek, güzelleştirecek, o coğrafyaya medeniyeti getirecek" yaklaşımları söz konusudur. Ayten ise Avrupa Birliği lkelerinin sömürgeci ülkelerden olduğunu söyleyerek, oksidental bir söylem ortaya koymuştur. Ayrıca Ayten, ülkesinde "teki"nin durumundan da bahsetmektedir.

Susanne'nin söylemini destekleyici ve yineleyici nitelikteki benzer ifadeler, Ayten'in sığınma talebinin reddedilmesine dair gerekçe olarak da kullanılmıştır. Avrupa Birliğine girme niyeti olan bir ülkede, kötü muamele görme ihtimalinin olmadığı şeklindeki ifadeler tam olarak şu şekildedir:

-Bayan ztrk, temyiz davasını kazanma ihtimaliniz yoktu. Sonuç olarak, idare mahkemesi size iltica hakkı tanımamakla beraber, davanızı da haklı olarak reddetmiştir. Anayasanın 16. Maddesi A1 paragrafı, siyasi baskılara maruz kalanlara iltica hakkı

tanır. Kim ki, dini, ırkı, milliyeti veya belirli bir sosyal gruba ait olduğundan dolayı baskı ve zulme uğruyorsa, ya da siyasi görüşlerinden dolayı can ve mal güvenliği yoksa, ya da kişilik haklarına bir müdahale söz konusu ise... Türkiye'nin Avrupa Birliğine girme niyetini düşünecek olursak, ülkeye dönüşünüzde kötü muamele, yani işkence görmemiz için ortada herhangi bir sebep bulunmuyor.

Aydınlık, ferah, düzenli, sakin caddeleri, geniş meydanları ve üniversitesi ile Almanya işlerin yolunda gittiği yer olarak gösterilirken; dar, bir labirent gibi karmaşık, korna ve siren seslerinin sürekli duyulduğu tehlike barındıran sokakları, kalabalık caddeleri, yıkık dökük binaları, kötü koşullu hapisaneleri, örgüt evleri, göstericinin ve polisin şiddet kullandığı miting alanları ile İstanbul, karanlık, kasvetli ve güvensiz bir yer olarak aktarılmıştır. İstanbul'da başınıza her an her şey gelebilir. Lotte'nin başına gelenler gibi... Seçilen bu yerler özelde İstanbul'un kenar mahallelerini yansıtsa da, genelde tüm ülkeyi temsil etmektedir. Ekrana gelen cami görüntüleri ve ezan sesleriyle, Türkiye'nin İslamcı yönü de vurgulanmaktadır.

Lotte'nin uzun bir bekleyişin ardından, hapisanede olan Ayten'i ziyaret ettiği görüş odası, kalabalıklığı ve kargaşası ile dikkat çekmektedir (Resim 91). Oysa Almanya'daki hapisane oldukça sakin ve daha iyi koşullarda gösterilmiştir. Hapisanedeki koşu kadınların satranç oynamaları, Fatih Akın'ın diğer filmlerinde de görmeye alışkın olduğumuz ironilerden biridir (Resim 92).



Resim 91. Türk hapisanesinde görüş günü



Resim 92. Satranç oynayan kadın mahkumlar

Lotte, Ayten'le hapisanede görüştüğünde, eline sıkıştırdığı kâğıtta yazılı adrese gitmiş ve Ayten'in sakladığı silahı bularak çantasına koymuştur. Tedirginlik duysa da, çok değer verdiği Ayten'e yardım etmek ve istediğini yerine getirmek, Lotte için çok önemlidir. İstanbul'un sokaklarında ilerlerken, arkasında birkaç tinerci çocuk belirir. Çocuklar, Lotte'ye bir şeyler satmak bahanesiyle, O'nu sıkıştırırlar (Resim 93). O sırada çocuklardan biri, Lotte'nin çantasını hızla kaparak kaçar. Lotte de peşlerinden gider. Bu

kovalamaca esnasında görülen sokaklar, yıkık-dökük, bakımsız, oldukça dar ve labirent gibidir. Lotte pes etmeden kovalamacayı sürdürür (Resim 94). Ancak bu kovalamacanın sonu, çocukların silahı bulması ve Lotte'nin karşılarında belirmesiyle, kötü bitmiştir. Lotte, çocuklardan biri tarafından öldürülür (Resim 95). İstanbul sokakları bakımsız olduğu kadar, güvensizdir de...



Resim 93. Lotte ve tinerci çocuklar



Resim 94. Lotte'nin çocukları araması



Resim 95. Lotte'nin tinerci çocuklar tarafından öldürülmesi

Lotte'nin İstanbul'a ilk geldiğinde kaldığı otel ve Lotte'nin ölümünün ardından İstanbul'a gelen Susanne'nin kaldığı otel; mobilyaları, duvar kâğıtları, perdeleriyle ve tüm aksesuarlarıyla, oryantalist bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 96-97). Camdan baktığında gördüğü İstanbul manzarasında kalabalık, karmaşık, sürekli akan bir yaya ve araç trafiği hâkimdir. Karmaşıklığının yanında canlı ve hareketli bir şehirdir de aynı zamanda...



Resim 96. Lotte'nin kaldığı otel



Resim 97. Susanne'nin kaldığı otel odası

Susanne Nejat'a ulaşmış ve O'nunla buluşarak, Lotte'nin kiraladığı odayı görmek istemiştir. Nejat'la birlikte eve giderler. Lotte'nin odasında geceyi geçirir. Ertesi gün akşamüzeri, kitap dükkânını kapatarak eve gelen Nejat, kapıda Susanne'yi otururken görür. Susanne Nejat'ın kaldığı binanın yanındaki yıkık tarihi binayı göstererek;

-Yazık, güzelim ev ne olmuş? Kimse ilgilenmiyor mu? Diye sorar.

-Rüşvet, otopark mafyası, kültür yozlaşması... der Nejat.

Bu cevap, İstanbul'da yaşanan usulsüzlükleri ortaya koymaktadır ve "hilekâr, kanunsuz Doğu" vurgusu yapan oryantalist bir söylemdir. Birkaç gün daha kızının odasında kalmak isteyen Susanne'yi, Nejat bir meyhaneye götürür. Alaturka müzik eşliğinde, mezelerle donatılan bir rakı sofrası kurulmuştur. Türk kültürünün yansıması olan bu sofraya ve mekân oryantalisttir (Resim 98).



Resim 98. Nejat'ın Susanne'yi götürdüğü meyhane

Ayten, kendisini ziyarete gelen Susanne'nin sıcak yaklaşımı ve daima yanında olduğunu söylemesi ile, pişmanlık yasasından yararlanarak hapisneden çıkmak üzeredir. İki kadın gardiyanın arasında hapisane bahçesindeyken, kendisiyle aynı

sebepten içerde olan kadın mahkûm yanına yaklaşır: “Sen pişmanlıktan mı çıktın?” diyerek yüzüne tükürür ve hakaretler yağdırır (Resim 99). Ayten bu kez, mensubu olduğu örgüte ihanet ettiği için “öteki”dir. Ancak çıktığında Susanne O’nu, söylediği gibi sahiplenir.



Resim 99. Pişmanlık yasasından faydalanan Ayten'in tepki görmesi

Karakterleri fiziksel özellikleri açısından ele alacak olursak; Ali, kasketiyle, giyim-kuşamıyla tipik bir Türk erkeğidir. Türkiye'ye döndüğünde bıyık bırakmış olarak karşımıza çıkar. Oğlu Nejat ise açık tenli ve açık renk gözlere sahip, bıyıksız, modern görünümlü bir erkektir. Batı kültürüyle yetişmiş ve onu benimsemiş olan Nejat, görünümüyle de bir Alman erkeğine daha çok benzemektedir. Ayten ve annesi esmer, ortalama boy ve kiloda kadınlardır, Lotte ve annesi ise renkli gözlü ve sarışındır.



Resim 100-101. İstanbul sokaklarında düzensiz tabelalar ve afişler

Dar ve bakımsız sokaklarda, hatta büyük caddelerde tabelaların çokluğu ve düzensizliği de görüntü kirliliği oluşturmaktadır (Resim 100). Duvarlarda üst üste yapıştırılmaktan doku oluşturmuş rastgele asılan, yapıştırılan afişler de bu kirliliği pekiştirerek, kent estetiğinden yoksun bir görünüm yaratmaktadır (Resim 101).

Babasının Trabzon'a gittiğini öğrenen Nejat, yanına gitmek için yola çıkar. Yol boyunca yerel, kültürel manzaralar ve müzikler ekrana gelir. Çay toplayan yaşlı kadına babasını soran Nejat, balık tutmaya gittiğini öğrenir. Kaval çalan adam, köhne benzinlik ve çalışanlar, yeşilin her tonunun ve mavinin bulunduğu, insanların birbirini tanıdığı, huzurlu ve sıcak Karadeniz, memleketidir.

5.3.6. Aşka Ruhunu Kat:



Resim 102. “Aşka Ruhunu Kat” Film Afışı

Fatih Akın “Aşka Ruhunu Kat” filminin yaratım süreciyle ilgili şunları dile getirmiştir (Resim 102): “Son filmlerim kimlik sorunuyla ilgiliydi, rota Türkiye’ye anne babamın memleketine, benim de sosyal bir sorumluluk hissettiğim kökenimdeki ülkeye çevrilmişti. “Soul Kitchen” (Aşka Ruhunu Kat) ile doğrudan sinemayla ilgili bir ifadeyi

kullanabildim. Benim memleketim Hamburg ve bu kente bir de film borçlu olduğumu hissediyordum. Hamburg benim memleketim olduğundan ve bir kapalı devre oluşturmak istediğimden, kahramanlar bu kez kimlik arayışında değiller. Bu filmdeki karakterler memleketlerini savunuyorlar. Atıl durumdaki bir fabrika binası moda bir mekâna dönüşüyor; işçi ve göçmenlerin eski sanayi mahallesi giderek yok oluyor. Çekimlerde sinema ailesini yine çevresine toplamasına ilişkin, üç oyuncunun kariyerinin en önemli destekçisi olduğunu ifade etmiştir: “Adam Bousdoukos “Kısa ve Acısız”ın ruhuydu, Moritz “Temmuz’da” ve “Solino”da başrol oynayarak filmlerimi Almanya’da büyük bir izleyici grubuna ulaştırdı, Birol da “Duvara Karşı”da uluslararası bir boyutta izleyici kitlesinin kapılarını açtı. Bu üçlüyü bir filmde bir araya getirmek istiyordum. Diğer tüm oyuncuları bu üçlünün çevresine yerleştirmek üzere aradık.” (Behrens;Töteberg, 2013:194-196).

5.3.6.1. Filmin Künyesi:

Tür: Komedi

Kategori: Uzun Metraj

Yapım Yılı: 2009

Yönetmen: Fatih Akın

Senaryo: Fatih Akın, Adam Bousdoukos

Kurgu: Andrew Bird

Oyuncular: Adam Bousdoukos, Birol Ünel, Moritz Bleibtreu, Anna Bederke

Süre: 99 dk.

Format: 35 mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca

Ses Teknolojisi: Dolby Digital

Festival Gösterimleri:

Ödüller: 66. Venedik Film Festivali Jüri Özel Ödülü

5.3.6.2. Filmin Konusu:

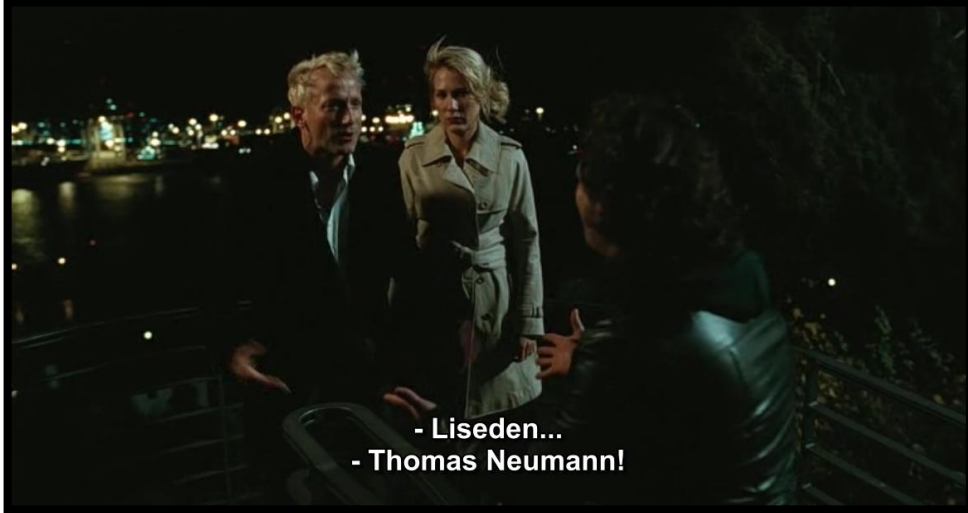
Restoranında sunduğu özensiz ve ucuz yemeklerden para kazanamayan Zinos’un, sevgilisi ile de arası açılmıştır. Sevgilisi Nadine, yeni bir iş için Shangay’a giden Zinos, belindeki disk kayması nedeniyle de acılar içinde kalmıştır. Zinos’un

hapishaneden çıkış izni olan kardeşi Illias'ın restorana gelmesi, vergi dairesinin restoranın ses düzenine el koyması, kamu sağlığı yetkililerinin restorana kapatmakla tehdit etmesiyle, her yönden baskı altındadır. Restorana eskiden okul arkadaşı olan bir gayrimenkul tüccarına satmaya çok yakındır. Sıkıntılı bir dönemde, bin bir yokluk içerisinde sıra dışı ve ünlü bir aşçı olan Shayn'ı işe alarak yeni bir müşteri kitlesine kavuşur. Yaşanan tüm bu gelişmeler mizahi bir dille anlatılmaktadır.

5.3.6.3. Filmin Değerlendirilmesi:

“Aşka Ruhunu Kat” filminde, Fatih Akın'ın diğer filmlerindeki özlem duygusundan farklı özelemler işlenmektedir. Zinos, Nadine'e kavuşma, Shayn, yemeklerini özgürce yapma, restoranda garsonluk yapan Lucia ressam olma, Illias, hapishaneden kurtularak kolay para kazanma, Neumann ise Zinos'un restoranına sahip olma özlemi duyar. Bunlar, bir şekilde buldukları yerden ayrıлып yine bir şekilde köklerine geri dönen veya dönmek isteyen, göç, kimlik ve aidiyet sorunları yaşayan insanların özlemlerinden oldukça farklıdır. Film, farklı etnik kökenlerden kişileri yine bir arada göstererek, farklılıklarla uyum içinde yaşayan çokkültürlülüğe bir gönderme yapmaktadır.

Zinos, restoranında belli bir müşteri kitlesi için, belli yemekler yapan bir aşçı ve restoran sahibidir. Son derece özensiz, kuralsız, gelişigüzel yaptığı fast-food yemekleri, dağınık ve pis mutfağı, bu yemekleri iştahla tüketen müşterileri ile “Toplumun Macdonaldlaştırılması” olarak nitelenen durum gözler önüne serilmiştir. Batılı toplumların, sanayileşme, iş yükü, modern yaşamın koşulları gibi nedenlerle hızlı, besin değeri düşük ama doyurucu ve özensiz yemeklere yani fast-fooda yönelmesi, -Shayn'ın yaptığı gibi farklı, ustaca yapılmış, özenli ve lezzetli yemekleri reddetmesi- oksidental bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Fast food, tek tip bir yemek anlayışını getirmesi ve farklı coğrafyaların yemek kültürlerini zedelemesiyle, bir sömürge aracı olarak görülmektedir.



Resim 103. Zinos ve Neumann'ın karşılaşmaları

Zinos'un uzun zaman sonra, bir akşam karşılaştığı eski okul arkadaşı Thomas Neumann, O'nun Wilhelmsburg'daki restoranına sahip olmak istemektedir (Resim 103). Neumann, Zinos'un iyi niyetli yaklaşımına rağmen, O'nu sövmeye, dolandırmaya niyetlidir. Göçmen Zinos'un "öteki"nin sahip olduğu restoranı elinden alarak, patronuyla birlikte kazancını arttırmayı istemektedir. Üstelik bunu O'nu daha iyi koşullara ulaştırma vaadiyle yapmaktadır. Normal yollardan elde edemediği restorana, hilelerle kavuşmuştur. (Sağlık dairesini arayarak, Soul Kitchen'da yediği yemekten zehirlendiğini söylemiş, yapılan teftiş sonrasında Zinos'a 1 ay süre veren görevliler, tekrar geleceklarini, düzeltmeler yapılmadığı takdirde restoranı kapatacaklarını söylemişlerdir. Bu şekilde amacına ulaşamayan Neumann, Illias'ın zaafı olan kumar sayesinde restorana sahip olmuştur.) Bu tavır, Batının Doğuya karşı takındığı sömürgeci, sömürücü tutumla bağdaşmaktadır. Neumann fırsatçı ve çıkarıcıdır.



Resim 104. Zinos'un Nadine'in ailesiyle akşam yemeği

Zinos, ertesi gün Shangay'a gidecek olan sevgilisi Nadine'in ailesinin, şık bir restoranda verdiği aile yemeğine gecikmeli olarak katılır (Resim 104). Masadaki herkes özenli ve şık görümlü "beyaz" Alman'dır. Masanın başında oturan Nadine'in büyükannesi Zinos'a sıcak davranırken, anne-babası da dâhil diğer kişiler soğuk ve mesafelidir. Zinos masadakilerden tarz ve tavır olarak farklıdır, "öteki"dir. Oturuş biçimi, giyim kuşamı, restorandan geldiği için üzerine sinmiş olan yemek kokusu, masadakileri rahatsız etmiş, ters bakışlara ve uyarılmasına sebep olmuştur.

Nadine ve Zinos'un havaalanında vedalaştığı görüntülerin ardından, açılan bir koğuş kapısıyla, Zinos'un kardeşi Illias, ekrana gelir. Hapishanenin aydınlık, temiz, bakımlı görünümü, Akın'ın diğer filmlerinde gösterilen Türk hapishanelerinden oldukça farklıdır (Resim 105). Mahkûmlara gardiyanlar tarafından daha iyi bir tavır sergilenmektedir. Türk hapishanelerinde yansıtılan, mahkûmun koluna girerek hareketlerini kontrol altında tutma, iteleyerek yönlendirme gibi davranışlar görülmemektedir. Illias, bir suçludur ve hapishanededir. Düzenli bir iş bulması halinde şartlı tahliye edilecektir. Birkaç saat izinli olarak dışarı çıktığında, bunu Zinos'la paylaşır ve O'ndan, kendisini restoranda çalışıyor göstermesini ister. Zinos, kabul ederek kâğıtları imzalar ve Illias restorandan ayrılır (Resim 106).



Resim 105. Alman hapishanesi



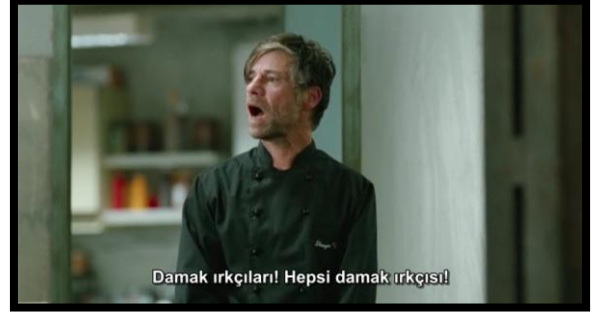
Resim 106. Zinos ve Illias

Bozuk olan bulaşık makinesinin yerini değiştirmeye çalışan Zinos, fazla zorlanma sonucu belini sakatlar. Bulaşık makinesinin, Yunan malı olduğu için bu kadar ağır olduğunu söylemiş, cihazın kullanışsız ve kötü çalışıyor olmasını Yunan malı olmasına bağlamıştır. Bu, self oryantalist bir söylemdir. Sigortası olmayan Zinos'un belini sakatlaması, restoranın kaderi açısından bir dönüm noktası olmuştur. Fast food kültürüne ve hazır yemeklere karşı olan gurme şef Shayn'ı işe alır. Ancak daimi müşteri

kitlesi Shayn'ın yemeklerini beğenmez ve restoranı terk ederler. Şef Shayn, arkalarından “damak ırkçıları” diye bağırır (Resim 107-108).



Resim 107. Müşterilerin yemeklere tepkisi



Resim 108. Shayn'ın tepkisi

Illias ve Socrates restoranda rock müzik çalan grup prova yaparken, tavlada oynamaktadırlar (Resim 109). Fatih Akın, daha önceki filmlerinde (Kısa ve Acısız, Temmuz'da, Yaşamın Kıyısında) olduğu gibi bu filmde de, tavlada veya satranç oynama sahnesine yer vermiştir. Burada Türk kahvehanelerine, dolayısıyla Türk kültürüne bir gönderme yapılmaktadır. Provası izlemeye gelen rocker tarzındaki müşterilerin, fast food yerine, menüdeki özel yemeklerden istemeleri ve bunda ısrarcı olmaları da, ironik olarak değerlendirilebilir (Resim 110). Zinos Shayn'ı acil olarak çağırır. Müşteriler yemekleri çok beğenirler. Yandaki dans okulunun açılmasıyla birlikte müşteri kitlesi genişler, restoran her gün dolup taşar. Çok iyi para kazanmaya başlayan Zinos, restoranda yapılması gereken tüm düzeltmeleri yaparak, sağlık görevlilerinden tam not alır.



Resim 109. Illias ve Socrates'in tavlada oynadıkları sahne



Resim 110. Özel yemekleri beğenen müşteriler

Bir akşam restoranda verilen partide, menüdeki afrodisyak içeren tatlının tüketilmesiyle, restorandaki yemeğin seks partisine dönüşmesi sonucu uluorta gerçekleşen cinsel birliktelikler de, dejenere Batı imajını pekiştirmektedir (Resim 111). Zinos'un restoranına gelen, afrodisyaklı tatlıdan yiyerek etkilenen kadın vergi memurunun kendisini kaybetmiş durumundan faydalanan Neumann'ın, bir de bu anları

telefonuyla fotoğraflaması ve sonrasında vergi kaçırdığıyla da övünmesi, fırsatçılığını bir kez daha ortaya koymaktadır (Resim 112).



Resim 111. Afrodizyaklı yemekleri tüketen müşteriler

Resim 112. Neumann ve vergi memuru



Resim 113. Zinos ve Illias'ın Yunan müziği eşliğindeki yerel dansları

Partinin sonlarında, Zinos ve Illias kardeşler çalan Yunan şarkısı eşliğinde yerel danslarını yaparlar (Resim 113). Müzikteki oryantal melodiler ve yerdeki oryantalist motiflere sahip halı, dikkat çekicidir.

Ağrıları artan ve yürümekte oldukça zorlanan Zinos, sigortası olmadığı için ameliyat olamaz. Fizyoterapisti Anna, O'nu Kemikkıran Kemal'e götürür. Filmdeki tek Türk karakter, Uğur Yücel'in canlandığı "Kemikkıran Kemal"dir (Resim 114). Kemal'in yaşadığı ve kendisine gelen sancılı hastaları tedavi ettiği evi, büfenin raflarından sarkan örtüler, sehpadaki örtü ve tam ortasındaki küllük, duvardaki nazar boncuklu dekoratif obje, yerdeki halı, bekleyen hastalara ikram ettikleri ince belli bardaktan çay ve bardakların yer aldığı geleneksel pirinç tepsi, çayı getiren kadının başörtüsü, masanın üzerindeki Türk gazeteleri, duvar kâğıtlarının desenleri ve

aksesuarlar gibi özellikleri ile oryantalist temsillerin vurgulandığı bir mekândır (Resim 115-116).



Resim 114. Kemikıran Kemal'in Zinos'u tedavi metodu

Kemal, hem yaşadığı mekân, hem başındaki takkesi, elindeki tesbihi ve tavırları ile karakter olarak, hem de bilimsel yollara alternatif olarak kullandığı geleneksel ve riskli iyileştirme yöntemleriyle yaptığı iş açısından; filmde yer alan tüm olay ve mekânlardan farklılığıyla, filmin tüm modernizmine zıt bir konumdadır ve “öteki”dir. Bu zıtlık, Zinos'un kardeşi Illias'ta daha yumuşak bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Illias, maço tavırlı, takım elbise giyen, suçlu göçmen bir karakterdir. O da elinde kolyesini tesbih gibi taşımaktadır. Bu haliyle “ben”den farklıdır ve O da “öteki”dir. Adının Illias olması bile, Türk erkeği tipine benzerliğine bir gönderme sayılabilir. Boynunda taşıdığı haç kolye de dini değerlere önem veren bir karakter olduğunu göstermektedir. At yarışı oynamak için sattığı kolyesini, eline para geçince hemen geri almıştır.



Resim 115. Kemikıran Kemal'in evindeki detaylar



Resim 116. Kemikkıran Kemal'in evindeki bekleme odası

Modern mimarisi, geniş, düzenli ve ferah caddeleri ile karşımıza çıkan Hamburg'da, gece kulüplerinin, diskoların, yoğun alkol kullanımının olduğu gece hayatının gösterilmesi, Batı'nın eğlence anlayışı ve alışkanlığındaki dejenerasyon açısından oksidental bir temsil olarak değerlendirilebilir.

Zinos, uzun saçlı, kumral, giyimi ve tavırlarıyla modern bir Yunan göçmandır. Zinos'un kendisini ilk fırsatta aldatan kız arkadaşı Nadine, sarışın, uzun boylu, düzgün fizikli bir Alman kadınıdır. Neumann da açık sarı saçları, renkli gözleri, uzun boyuyla tam bir Alman erkeğidir. Nadine ve Neumann "beyaz"dırlar.

5.3.7. Kesik:

Filmin siyasi olarak sakin bir dil oluşturmaya çalıştığı görülmektedir Kesik filminin Fatih Akın filmografisini seven bir eleştirilen olarak beni asıl üzen tarafı, Akın'ın kendine özgü sinematografisinden uzaklaşmış olmasıdır. Akın, filmografisinin sınırlarını aşacak, kendisini dünya çapında bir yönetmen yapacak bir adım atmışsa da, ne yazık ki kendi özünü de belli ölçülerde kaybetmiştir. (Akbulut, 2014).



Resim 117. “Kesik” Film Afifi

5.3.7.1. Filmin Künyesi:

Tür: Western, Drama

Kategori: Uzun Metraj

Yapım Yılı: 2014

Yönetmen: Fatih Akin

Senaryo: Fatih Akin, Mardik Martin

Görüntü Yönetmeni: Rainer Klausmann

Müzik: Alexander Hacke

Oyuncular: Tahar Rahim, Simon Abkarian, Hindi Zahra, Bartu Küçükçağlayan

Süre: 138 dk.

Format: 35 mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca

Altyazılı Versiyonlar: İngilizce, Fransızca

Ses Teknolojisi: Dolby Digital

Festival Gösterimleri: Venedik Film Festivali, Londra Film Festivali

5.3.7.2. Filmin Konusu:

Fatih Akın, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş arifesinde Doğu Anadolu Bölgesi'nde yaşanan 1915 Ermeni olaylarını filmde Mardin ekseninde yorumlamıştır (Resim 117). 1915 yılında Mardin'de demircilik yaparak geçimini sağlayan Nazaret, ikiz kızları, eşi ve akrabalarıyla sade bir hayat süren mutlu bir aile babasıdır. Bir gece Osmanlı askerleri kapılarını çalar ve onsekiz yaş üzeri tüm Ermeni erkeklerini askerlik amacıyla evlerinden alırlar. Nazaret ve diğer Ermeniler, amele taburunda taş kırma işinde zor şartlar altında çalıştırılırlar. Zorluklara rağmen, bu işin cephede savaştan iyi olduğunu düşünürler. Diyarbakır valiliğinden gelen bir görevli, İslamiyete geçmeleri durumunda özgür bırakılacaklarını söyler. Birkaç kişi dışında bunu kabul etmeyenler, öldürülür. Nazaret, adam öldüremeyecek biri olan Mehmet tarafından boğazına bir kesik atılarak, baygın düşmüştür. Görevliler oradan ayrılmıştır ve Mehmet, akşam olduğunda kendine gelen Nazaret'e bir testi suyla birlikte gelerek O'nu kurtarır. Boğazındaki kesik nedeniyle ses telleri kesilen ve artık konuşamayan Nazaret'in ailesini arama yolculuğu başlar. Ras al-Ain'a gelir, ailesinin öldürüldüğünü öğrenir. Halep'te başıboş kalmışlara yardım eden Nasreddin isimli bir Arap, Nazaret'i alıp sonradan başka mültecilere de açacağı sabun fabrikasına götürür. Bu sırada kızlarının ölmediğini öğrenen Nazaret, onları bulmak için önce Lübnan'a, sonra Küba'ya, ardından da Amerika Birleşik Devletleri'ne uzanan yolculuk serüvenine başlar.

5.3.7.3. Filmin Değerlendirilmesi:

Film, “Bir varmış, bir yokmuş... Yüzyıllarca süren hükümlanlıktan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü başladı. Osmanlılar I. Dünya Savaşında kaybettikleri topraklarını yeniden kazanmak için, umutsuz bir çaba içinde Almanya ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile müttefik oldular. İmparatorluktaki azınlıklar bir gecede düşman ilan edildi” ifadesinin ardından, Osmanlı İmparatorluğu'nu gösteren bir harita ve görüntünün Mezopotamya bölgesine odaklanmasıyla başlamaktadır. Masallardaki gibi bir başlangıcın ardından, tarihten yorumlara yer verilmesi ve harita

gösterilmesiyle belgesele dayanan bir gerçeklik yaratılmıştır. İddia boyutunda olan ve ispatlanmamış olan bir meselenin ele alındığı filmin öyküsü, egemen sistemin söylemine dayanan, Batı'nın yarattığı gerçekliği yansıtan öznel bir yorum olarak kabul edilebilir.

Filmdeki mekânlar, Batı'nın oryantalist söylemini somutlaştıracak şekildedir. Osmanlı toprakları, kıraç, gelişmemiş, gri, karanlık atmosfere sahip, medeniyetten ve moderniteden uzak haliyle geri kalmışlığı temsil ederken, Nazaret'in gemi yolculuğuyla gittiği Küba, modernliği, ferah ve aydınlık mekânları ile gelişmişliği temsil etmektedir (Resim 118-119).



Resim 118. Küba sokakları



Resim 119. Osmanlı topraklarında Ermeni kampı sahnesi

Oryantalizme göre Batı medeniyetin, Doğu ölümcüllüğün, parçalanmışlığın ve gelişmemişliğin mekânıdır. Bu zıtlık, Batılı ve Doğulunun görünümünde de yansıtılmıştır. Doğu ve Batı'nın farklılığı oryantalist sunumu desteklemektedir. Ancak Nazaret'in gittiği Amerika Birleşik Devletleri'nin, Batı'ya özgü yaşanası mekân imajından uzak temsil edildiği görülmektedir. Başlarında askerlerle yol yapımında çalıştırılan Ermenilerin yerini burada, başlarında şefle demiryolu yapımında çalıştırılan işçiler almıştır. Bu işçiler genellikle dünyanın farklı yerlerinden gelmiş olan

göçmenlerdir. Akın'ın ifadesine göre, o dönemde azınlıkların birbirlerine zarar vermesi (hırsızlık, katletme, tecavüz etme gibi) Osmanlı tarafından müdahale edilmeyen bir durumdur. Filmde, taş kırılan Ermeni erkeklerinin hemen yanında, Ermeni bir kadına tecavüz edilirken, Osmanlı askerlerinin müdahale etmeyip ve ettirmeyip, sadece izlemek zorunda bırakılmaları yıkıcı bir etki yaratmıştır (Resim 120). Aynı durumu Akın, Nazaret'in de içinde olduğu Amerika Birleşik Devletleri'nde demiryolu yapımında çalışan bir grup erkeğin, oradan geçmekte olan Kızılderili bir genç kıza tecavüz etme girişimini gösterdiği sahneyle tekrarlamıştır (Resim 121). Kızılderililerin Amerikalılar tarafından soykırıma uğramış olmalarından hareketle izleyiciye sunulan bu sahnede Nazaret tepkisiz kalmamış, öldüresiye dayak yemek pahasına genç kızı kurtarmıştır.



Resim 120. Ermeni kadının tecavüze uğrama sahnesi



Resim 121. Amerikalı işçinin Kızılderili genç kıza tecavüz girişimi

Amerika Birleşik Devletleri'nin aşağılayan, horgören, pis ve kaba insanlarıyla, soğuk mekânlarıyla ve yaşam şartlarının zorluğuyla, oksidental bir bakış açısıyla temsil edildiği görülmektedir. Barakada kalan Amerikan demiryolu işçilerinden birinin, sürekli aşağılayıcı tavır sergiledikleri Nazaret'e, burnundan çıkardığı pislikleri atması ve diğerlerinin bununla eğlenmesi de bu aşağılayıcı tavra bir örnektir.



Resim 122. Amerikalı demiryolu işçileri

Ayrıca oksidentalizme göre Batı, makineleşmenin de yeridir. Nazaret'in kızlarını aramak için gittiği Edelman'ın fabrikasında dönemin koşullarına göre makineleşme göze çarpmaktadır (Resim 123).



Resim 123. Edelman'ın fabrikası

Halep'te bir akşam ilk kez sinemada Charlie Chaplin filmi gösterilecektir. Bir kadın bağıırır: “Çarşafa bakmayın. Hareketli resimler şeytanın işidir.” Kadının görsel bir sanat dalı olan sinema için bu ifadeleri kullanması dini bir anlam taşımaktadır. Doğu'nun görsel sanatlara, dolayısıyla sinemaya olan mesafeli duruşunu ortaya koyan bu oryantalist söylem, İslamiyete yönelik bir vurgudur (Resim 124).



Resim 124. Arap bir kadının İslamiyet vurgusu

Suriye'nin Halep kentinin İngilizler tarafından Osmanlı'dan alınmasının ardından, Türkler'in o coğrafyayı terk etmeleri sağlanır. Bir kabile halinde oradan ayrılmaları esnasında, etraflarında dizilmiş olan, bir süre önce Osmanlı'nın sürgün ettiği Ermeniler, kabileye hakaretler yağdırarak, onları taşlarlar. Batı, kaos ortamındaki Doğu'yu aydınlatan, insanları haklarına ve özgürlüğe kavuşturan bir otoriteyi temsil etmektedir.



Resim 125. Türkler'in Halep'ten çıkarılması

Batılıların Arap ülkelerindeki dansöz fantezisi bu filmde, sürgün edilen Ermeni kadınların çalıştığı genelevde temsil edilmiştir. Nazaret'in ikiz kızlarını sormak için gittiği genelevde, mutsuz Doğulu kadınlar ve etraflarında çoğunlukla Batılı erkekler bulunmaktadır. Mekanın atmosferi karanlık ve kasvetlidir (Resim 126).



Resim126. Ermeni kadınların çalıştığı genelev



Resim 127. Küba’da bir kilise

Nazaret kızlarının Diaspora tarafından kendilerine bulunan zengin Ermeni eşlerle evlendirilmek üzere Küba’ya gittiklerini öğrenir. Tayfa olarak iş bulduğu gemiyle Küba’ya vardığında kendisiyle ilgilenen berber Hagob Nakashian’ın evinde bir süre kalır. Hagob ve karısı, medeni, düzgün yaşayan, dindar insanlardır. Küba’nın modern atmosferi onların yaşadıkları mekânlarda da kendini göstermektedir. İbadet ettikleri kilise, temizliği ve ferahlığıyla dikkati çekmektedir (Resim 127).



Resim 128. Hagob’un evinde akşam yemeği



Resim 129. Nazaret’in evinde akşam yemeği

Hagob'un şık evinde yemek masasında çatal-bıçak kullanılarak yemek yenmektedir (Resim 128). Ancak Nazaret yemeğini hızlı bir şekilde ve eliyle yer. Mardin'deki evlerinde de yemek yer sofrasında ellerini kullanarak yemek yenmektedir (Resim 129). Bu da oryantalist bir temsildir. Hagob ve karısı Batılı, Nazaret Doğuludur. Ancak Hagob'un evinin bir köşesindeki masada Türk kültürüne ait semaver, ince belli çay bardakları ve bakır cezve oryantalist unsurlar olarak yerini almıştır.



SONUÇ:

Bu araştırmada, Fatih Akın filmlerinde oryantalist ve oksidentalit söylemlerin irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, oryantalizm ve oksidentalizm kavramları ve tarihsel süreçleri incelenerek, Doğu-Batı ve ben-öteki kavramlarının neden ve nasıl ortaya çıktığı ele alınmış; bu kavramların sinema ile ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Oryantalizm 14. yüzyılın başlarında Viyana Kilise Konseyi tarafından Doğu dillerinin ve kültürlerinin anlaşılmasını teşvik etmek amacıyla bir dizi üniversitede kürsü kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan bir bilim dalıdır. 1498 yılında Vasco de Gama'nın Ümit Burnu'ndan Asya'ya gidiş yolunu keşfetmesi oryantalizmin alanını büyük oranda genişletse de, Avrupa'da detaylı oryantalist toplum araştırmalarının yayınlanması onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılda olmuştur. İngiltere, Fransa ve Almanya'da kurulan dernek ve kurumlar yoluyla, Doğu toplumlarının dilleri ve kültürleri hakkındaki bilgiler geliştirilerek kurumsallaştırılmıştır. Oryantalizm, ondokuzuncu yüzyılda Batılıların emperyalist bir tavırla siyasi ve askeri yönden istila ettikleri Doğu ülkelerine boyun eğdirmelerinde, bazı oryantalistlerin ülke yönetimlerinde danışman olarak görev almalarıyla, rol sahibi olmuştur. Batılılar, siyasi ve toplumsal açıdan cazibe merkezi olarak gördükleri Doğu ülkelerini sömürgeleştirmeye başlamışlardır. Batı'nın gözünde ötekileştirilen Doğu, moderniteden, rasyonalizmden, akıldan ve ilerlemeden yoksundur. Modernleştirilmesi ve denetlenmesi gerekmektedir. Kendi egemenliğini kurmak için Batı, Doğu'yu bir söylem olarak yeniden üretmiş, Doğuluya daima küçültücü özellikler yüklemiştir. Doğulu cahil, kaba, barbar olarak nitelendirilirken; Batılıların bazen hiç görmeden aktardıkları Doğu da zenginliğin, haremin, tutkunun ve fantezilerin yeri olmuştur. Doğulu kadın da, arzu nesnesi olarak gösterilmiştir.

Oryantalizmde Doğu'yu ötekileştiren Batı, kendisinin tamamen zıttı olan bir Doğu icat ederek, Doğu'yu doğululaştırmaktadır. Kendisinde var olan iyi Şeylerin Doğu'da olmadığını ve kendisinde olmayan bütün kötü Őeylerinse Doğu'da var olduğunu iddia etmektedir. Oryantalistler, dini, siyasi ve bilimsel sebeplerle Doğu üzerine araştırmalar yapmaya yönelmiştir. Dini sebeplerle yapılan oryantalist çalışmalar; genellikle kilise tarafından Hz. Muhammed, İslamiyet'in temel esasları ve kutsal kitap Kur'an-ı Kerim hakkında Şüphe uyandırma ve yanlışlama amaçlı yapılan çalışmalardır. Güç ve iktidarla

bağlantılı olan siyasi sebeplerle yapılan oryantalist çalışmalar; Doğu'nun egemenliğini ele geçirme isteği, Doğunun kendi kendini yönetemeyeceği, aciz olduğu ve yönetilmesi gerektiği düşüncesiyle yapılan çalışmalardır. Buna göre, Doğunun yönetilmesinde en güzel metot “böl, parçala, yönet”tir. Bölebilmek için tanımak gerekir. Bu düşüncedeki oryantalistler, egemen olmak istedikleri ülke insanların aralarındaki farklılıkları körükleyerek ülkenin parçalanmasını sağlamak, ele geçirmek ve sömürmek gayesindedirler. Batı için zenginlik kaynağı olan Doğu'nun bu zenginliğinin Batı'ya kazandırılması amaçlanmaktadır. Bunların dışında, bilimsel sebeplerle, Doğu'ya ait medeniyetleri, dilleri, dinleri öğrenmek amacıyla araştırmalarda bulunan oryantalistler, gittikleri Doğu ülkelerinin geçmişine ait eserleri ortaya çıkarıp incelemiş, kendi dillerine çevirerek, objektif bir bakış açısıyla bunları bilim dünyasına kazandırarak katkı sağlamışlardır.

Oksidentalizm ise Batı üzerine düşünme, Batı'yı yorumlama ve incelemeyi kapsamaktadır. Bu kavramın ortaya çıkmasında etkili olan oryantalizmin uzun bir geçmişi olmasına karşılık, oksidentalizm kısa bir tarihe sahiptir. Mısırlı felsefeci Hasan Hanefi'nin 1992'de kaleme aldığı “Oksidentalizm Bilimine Giriş” (Mukaddime fi İlmi'l İstiğrab) adlı kitabıyla, bu kavram kendisine dayandırılmaktadır. Oksidentalizm genel anlamıyla, Batılılarca zorbalık, ihtişam, acımasızlık, şehvet, felsefe, bilgelik gibi kavramlara indirgenmiş olan Doğu'nun, Batı'yı sömürgeciliğe, sığılğa, makineleşmeye, inançsızlığa ve ahlaksızlığa indirgemesidir.

Oksidentalizme ilişkin görüşler üç grupta ele alınmıştır. Bunlar; oksidentalizmin, Doğu'nun Batı'yı kendi çıkarlarına göre incelediği ve Batı'ya karşı bir savunma metodu olarak ele aldığı görüşler; oksidentalizmin Batı düşmanlığı olarak ele alındığı görüşler ve son olarak nasıl daha iyi Batılı olunabileceğini yanıtlayabilecek bir söylem veya bilim olarak ele alındığı görüşlerdir.

Doğu'nun ve Batı'nın temsiline ilişkin bakış açıları sadece yazınsal alanda değil, sinema, plastik sanatlar, fotoğraf, radyo, televizyon gibi medya kültürü ürünlerinde de sıklıkla görülmektedir. İdeolojik içeriklere sahip olan ve bir Doğu-Batı imajı yaratacak şekilde inşa edilen bu temsiller, medya ürünleri ile daha geniş kitlelere ulaşmakta ve “ben” ve “öteki” algısını şekillendirmekte ve güçlendirmektedir.

İnsanoğlunun hareketli resim tutkusu, tarihin eski çağlarına dek uzanan bir geçmişe sahiptir. Sinemanın teknik açıdan icadı, uzun bir evrimin sonucudur. Başlangıçta sıradan insanlar için eğlencelik bir unsur olan sinemaya, teknolojik gelişmelerle birlikte ses, renk, üç boyutluluk gibi yeniliklerin eklenmesi, yaşanan dünyanın beyaz perdeye birebir aktarılmasını sağlamıştır. Zamanla mizansen ve senaryo unsurları, sinemanın aynı zamanda bir düş fabrikası olduğunu da ortaya koymuştur. Gerçekle gerçek olmayan arasındaki ince çizgiyi ideolojik serüvenlerle donatan sinema sanatı, temsil ettiği düşünce şeklini izleyiciye aktarmaktadır. Günümüzde uluslararası boyutta büyük kitlelere ulaşabildiği için oldukça etkili bir kitle iletişim aracı olan sinema, anlam üretmede, birey için davranış modeli oluşturmada, sosyalleşmede, kültürlerin tanımlanmasında ve ideolojinin aktarılmasında da önemli bir işleve sahiptir. Sinema mesajlarını bazen açıkça, bazen de izleyicinin bilinçaltını hedef alarak gizlice izleyiciye aktarmaktadır. Emperyalist bakış açısına sahip, kendi ideolojisini “öteki”lere kabul ettirmeye çalışan kapitalist devletler, ekonomik ve psikolojik baskının yanında, sinemayı da egemenlikleri altındaki milletlere karşı kullanmaktadırlar.

“Biz” ve “onlar” algısını şekillendirmeye yönelik ürünler sunan sinema, günümüzde sömürgecilik anlayışının gerçekleşmesinde önemli bir araç olarak görülmektedir. Batılı izleyici için yaratılan Doğu temsilleri, çoğunlukla Hollywood tarafından ortaya koyulan oryantalist söylemler yoluyla gerçekleşmektedir. Önceleri mistik, geleneksel ve egzotik bir yer olarak gösterilen Doğu, sonradan terör eylemleri ve teröristlerle gündeme getirilmiştir. Sinemanın Doğu tarafından uzun yıllar bir sanat formu ya da siyasi bir söylem aracı olarak görülmemesi sebebiyle, sinemada oksidentalizmin bir söylem aracı olarak kullanılması, Batı’nın oryantalist söylemleri kullanmasına göre oldukça yumuşak ve yüzeyseldir. Oksidentalist söylem daha çok ahlaki ve kültürel boyutta ele alınmıştır.

Almanya’da yaşayan ikinci kuşak bir Türk yönetmen olan Fatih Akın’ın “Kısa ve Acısız”, “Temmuz’da”, “Solino”, “Duvara Karşı”, “Yaşamın Kıyısında”, “Aşka Ruhunu Kat” ve “Kesik” adlı 7 uzun metrajlı filmi, literatür tarama sonucunda elde edilen bulgular ışığında, oryantalist ve oksidentalist söylemleri açısından, diyaloglar, karakterler ve mekanlar bağlamında eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Metissage sinemasında önemli bir isim olan Fatih Akın’ın incelenen filmlerinde çoğunlukla var olan oryantalist söylemlerin yanında, oksidentalist söylemlerle de karşılaşmıştır. Fatih Akın’ın Türk kültürüne yönelik algısının, oryantalist bakış

açısıyla şekillendiği ifade edilebilir. Doğu'nun temsili, genellikle İstanbul üzerinden gerçekleştirilmiştir. Almanya, modern hayatlar, aydınlık caddeler, ferah sokaklar, modern yapılar ve otomobiller, sakin, gürültüsüz ve kargaşadan uzak caddeler ile temsil edilirken, İstanbul güvensiz, tehlikeli, kargaşanın hâkim olduğu bir yer olarak temsil edilmiştir. Ekranaya gelen cami görüntüleri ve ezan sesleriyle, Türkiye'nin İslamcı yönü de vurgulanmaktadır.

Hamburg'dan İstanbul'a uzanan yol boyunca yaşanan olumsuzluklara, dönüşüme, değişime tanıklık edilen "Temmuz'da" filminde, Almanya'nın en güvenli yer olduğu, uzaklaştıkça başınıza çeşitli sıkıntıların gelebileceği mesajı verilmektedir. "Duvara Karşı" ve "Yaşamın Kıyısında" filmlerinde de, İstanbul'a geldiklerinde karakterlerin hayatlarının altüst olduğu görülmektedir. Tecavüz, darp, kapkaç, ölüm gibi trajik olayların yaşandığı İstanbul, ötekileştirilmiştir. Bu ötekileştirme, "Kesik" filmiyle tüm Osmanlı İmparatorluğu'nu ve Türkleri kapsamaktadır. İkiz kızlarını bulmak için uzun yolculuklara sürüklenen Nazaret karakteri de, Mardin'de mutlu bir aile babası olarak yaşadığı topraklarda bir gecede mensubu olduğu etnisiteden dolayı ötekileştirilmiş, ardından gittiği farklı ülkelerde de hep "öteki" olmuştur. Ermeni meselelerini öznel bakış açısıyla yorumlayan Akın, Osmanlı topraklarında Türkler tarafından Ermenilere yaşatıldığını iddia ettiği trajediyi perdeye yansıtmıştır. Filmde, aydınlık, ferah temiz caddeleri, mekânları, düzeyli insanları ile ideal yaşam yeri olarak Küba gösterilmiştir. Doğu ise ölümün, şiddetin, kasvetin, işkencenin, tecavüzün mekânı olarak kasvetli, karanlık ve gelişmemiş bir coğrafyadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşam ise oksidental bir bakış açısı ile yansıtılmıştır. Makineleşme, sanayi, işgücünün ön planda olduğu soğuk atmosferiyle ve insanların ezen, aşağılayan, horgören tutumuyla, Doğu'nun gözünden tipik bir Batı ülkesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fatih Akın'ın da doğup büyüdüğü, genç göçmenlerin yaşadığı Altona'da geçen ve getto estetiği olgusunu yansıtan "Kısa ve Acısız" filmi, yönetmenin ilk uzun metrajlı filmidir. Bu olguya göre öykü, ya intikam ya da kahramanın başarısızlıkla sonuçlanacak olan gettodan kaçış girişiminde bulunması üzerine kurulmaktadır. Filmde, hapisaneden çıktıktan sonra Türkiye'ye gidip düzenli bir hayat kurma özlemi duyan ana karakterin de içinde yaşadığı gettonun oryantalistleşmesi söz konusudur. Filmde özlem duyulan, hiç gidilemeyen ve sadece Gabriel'in odasında bir afişte gösterilen yer, Türkiye'nin güney sahilleridir. Gabriel, düzenli bir hayat kurmak, suç ortamından uzak olmak ister

ancak arkadaşlarının intikamını almak için kendini yine suç işlemiş olarak bulur. Filmdeki karakterler “suçlu” profiliyle “öteki” durumundadırlar. Altona da, karanlık ve kasvetli atmosferi ve çetelerin, mafyanın, illegal işlerin yürütüldüğü getto oluşu ile “öteki”dir. Ayrıca mekânlardaki oryantalist temsiller dikkat çekicidir. Ceyda ve Alice’in takı tasarım dükkânlarının adı “Kısmet”tir. Gabriel’in ağabeyinin düğün sahnesinde, tıpkı “Duvara Karşı” filminde Sibel ve Cahit’in düğün sahnesindeki gibi oryantalist temsiller görülmektedir. Mekânlarda, bayrağa gönderme yapan kırmızı beyaz renklerdeki balonlar, kumaşlar, süslemeler, takı törenleri, el öpme, gelinin beline bağlanan kırmızı kuşak, müzik tercihleri ve danslar gibi geleneksel Türk kültürünü yansıtan detaylar göze çarpmaktadır. Gençlerin, ailelerinin görmeyeceği şekilde sigara içmeleri, hapishaneden çıktığında babasının Gabriel’i önce tokatlayıp sonra sarılması, Gabriel’in babasını kırmamak için namaz kılmak zorunda olması, ataerkil Türk aile yapısına birer göndermedir.

Göçmenlik ve çokkültürlülük olgularının vurgulandığı filmlerinden biri olan “Solino”da ise İtalyan bir ailenin Almanya’ya göç serüveni ele alınmıştır. Aidiyet sorunu, memleket özlemi, kültürel dejenerasyon, özveri ve aldatma gibi, göç olayında genellikle yaşanan sorunlar duygusal bir dille işlenmiştir. Ruth Toma’nın yazdığı senaryoyu, Fatih Akın diğer filmlerinde olduğu gibi kendi ailesinden ve yaşamından kesitlerle desteklemiştir. Geleneksel Türk aile yaşantısıyla benzerlik gösteren ailede, Akın’ın güçlü kadın karakterlerinden biri olan Rosa, sarışın bir Alman kadınıyla aldatıldığında, bunu kabullenmeyerek evi terk etmiş ve Solino’ya geri dönmüştür. Filmde oğulları Gigi ve Giancarlo’nun yaşadıkları kültürel melezleşmenin olumlu olumsuz yansımaları da gözler önüne serilmiştir. “Aşka Ruhunu Kat” filminde Yunanlı göçmen Zinos’un etrafında dönen olay örgüsünde, Alman Neumann tarafından hile ile, sahip olduğu restoranının ele geçirilmek istenmesi, oksidental bir bakış açısıyla, sömürgeci Batı ile özdeşleştirilmiştir. Filmdeki tek Türk karakter olan kırık-çıkıkçı Kemikkıran Kemal’in fiziksel özellikleri, tavrı ve yaşadığı mekânla, birçok göçmen gibi Hamburg’da kendi memleketini yaşamaktadır ve yaşadığı kentin modernitesinden uzak şekilde oryantalist bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Benzer durum “Duvara Karşı” filminde Sibel’in evi ve ailesinde de mevcuttur. Sibel ve Cahit’in bir akşam eğlenmeye gittikleri, Türk müzikleriyle dans ettikleri Taksim Bar ve Sibel’in Cahit’e evlerinde Sezen Aksu müziği eşliğinde hazırladığı, dolma, rakı, meze gibi Türk yeme-içme kültürünü yansıtan sofrada bu temsillere birer örnektir. “Yaşamın Kıyısında” filminde

Nejat'ın İstanbul'a gelen Susanne'i götürdüğü meyhanede de, kurulan sofraya, dinlenen müzik ve mekânın genel atmosferiyle, bu temsilin başka bir örneği karşımıza çıkmaktadır. Gelenekleri reddeden, özgürce yaşamak isteyen Sibel'in kendisine musallat olan Niko'yu, evli bir Türk kadını olduğunu ve peşini bırakmazsa kocasının O'nu öldüreceğini söyleyerek tehdit etmesi, oryantalist bir tavidir.

İncelenen filmlerde mekân olarak hapishaneler, Almanya ve Türkiye özelinde farklılıklar içermektedir. “Temmuz'da” filminde Türkiye sınırında İsa ve Daniel'in atıldıkları nezarethane oldukça bakımsız, yıkık dökük ve kirlidir. “Yaşamın Kıyısında” filminde Ayten'in bulunduğu Türk hapishanesi de birçok kadının bir arada olduğu, bakımsız koşulları ve bahçesiyle dikkat çekicidir. Lotte'nin Ayten'i ziyaret ettiği görüş sahnesinde de mahkûmların ve ziyaretçilerin karşılıklı oturdukları uzun bir masanın ve gardiyanların bulunduğu görüşme odası da modernlikten uzaktır. Aynı zamanda yakın temasta bulunabildiklerinden güvenlik zafiyeti de mevcuttur. Ayten'in Lotte'nin eline iliştiği not, buna bir örnektir. Bir başka güvenlik zafiyeti de, Temmuz'da filminde gardiyanın dikkatsizliği sonucu kapıyı açık bırakmasıyla Daniel'in nezarethaneden kaçtığı sahnedir. Burada, Daniel'in nezarethaneden kaçarak binadan çıktığı anda karşılaşılan cami imgesi, Batı sinemasında kalıplaşmış bir sahnedir. Böylelikle “orient” imajı vurgulanmıştır. Almanya'daki hapishanelerin ise Türkiye'dekilerden oldukça farklı olduğu görülmektedir. Aydınlık ve ferah atmosfer, hapishanelerde de mevcuttur. Beyaz boyalı, temiz ve bakımlı mekânlar aynı zamanda soğuktur. “Yaşamın Kıyısında” filminde Ali'nin ve Almanya'da kaçak olarak bulunduğu Ayten'in, “Duvara Karşı”da Cahit'in, “Aşka Ruhunu Kat” filminde Illias'ın ve Neumann'ın bulunduğu hapishanelerin hepsinde bu özellikler görülmektedir. Kısa ve Acısız'da Gabriel ve “Solino”da Gigi de hapishane serüveni yaşamışlardır ancak karakterlerin çıkış anları gösterildiği için, bu filmlerde hapishaneler mekân olarak fikir vermemektedir.

Genel olarak filmlerde karşılaşılan oksidental bakış açısı, batının özellikle gençler üzerinde yarattığı kültürel ve ahlaki dejenerasyondur. Birinci kuşak göçmen olan ebeveynler, kendi geleneklerini ve kültürlerini yaşamakta ve yaşatmaktayken, ikinci kuşak göçmen olan çocuklarının gelenekleriyle çatıştıkları, iki kültür arasında sıkıştıkları görülmektedir. Fatih Akın bu sorunları filmlerine yansıtmıştır. Makineleşmenin, sömürgeciliğin, ahlaksızlık ve inançsızlık vurgularının yapılması oksidentalizmi, Doğu'nun gözünden Batı'yı yansıtmaktadır. “Solino”da sanayi kenti

olan Hamburg, makineleşmeden kesitler sunan, çok katlı gri binaları ve sokaklarıyla soğuk bir yaşam alanı olarak yansıtılırken, ailenin geldiği Solino herkesin birbirini tanıdığı, sakın ve sıcak bir kasaba olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde evde verdikleri partide Gigi ve Giancarlo'ya Romano tarafından kullanılan “İnançsız, kitapsız serseriler”; “Duvara Karşı” filminde Türk kültüründen uzak yaşayan Cahit ve Sibel'in otobüsteki tartışmaları sırasında şoförün aniden otobüsü durdurarak kullandığı “Allah'ını, dinini, kitabını tanımayan köpeklerin otobüsümde işi yok. Hemen inin!”; “Yaşamın Kıyısında”da Yeter'in hayat kadını olduğunu öğrenen iki muhafazakâr Türk erkeğin O'nu takip edip bindiği otobüste “Sen Türksün, yoksa Türklüğünden utanıyor musun? Saptığın yol yanlış. Sen hem Türk, hem de Müslümansın. Tövbe et. Seni bir daha bu âlemde görmeyelim, yazık olur sana” şeklindeki ifadeleri, Doğulunun gözünden, Batı'nın Doğulu üzerinde yarattığı düşünülen dejenerasyonu yansıtmaktadır. Dini vurgular üzerinden tehdit içeren bu yaklaşımlar, aynı zamanda oryantalist söylemlerdir. “Aşka Ruhunu Kat” filminde restorandaki partide şef Shayn'ın yaptığı afrodisyaklı tatlının tüketilmesiyle yaşanan uluorta cinsel ilişkiler, “Duvara Karşı”da Sibel'in özgürleşmek için formalite evlilik yapıp, farklı erkeklerle birlikte olması, filmlerdeki göçmen ailelerin çocuklarının neredeyse tamamının alkol ve uyuşturucu kullanması, yasadışı işlere bulaşmaları da Batı'nın ahlaki yönden yozlaştırdığı düşüncesinden hareketle oksidentalit söylemlerdir. Ayrıca, “Yaşamın Kıyısında” filminde Ayten ve Susanne arasında geçen diyalogda; bir örgüt üyesi olduğunu ve insan hakları, özgür düşünce ve eğitim hakkı için mücadele ettiklerini söyleyen Ayten'e, Susanne: “Avrupa Birliği'ne girdiğinizde belki düzelir bunlar” ifadesini kullanması, oryantalist bir söylemdir. Çünkü oryantalizme göre Batı, yanlış olan Doğu'yu iyileştirme ve idealleştirme iddiasındadır. Avrupa Birliği'ne güvenmediğini belirten Ayten sözlerine şu şekilde devam eder: “Avrupa Birliğini yönetenler kimler? Almanya, Fransa, Almanya, İtalya ve İspanya... Bunların hepsi sömürgeci ülkeler. Bu, küreselleşme ve biz de buna karşı savaşıyoruz”. Burada Batı ülkeleri için kullanılan “sömürgeci ülkeler” ifadesi ise oksidentalit bir söylemdir.

Akın'ın incelenen filmlerindeki Türk kadınları, önceki kuşaklardaki göçmen filmlerinde olduğu gibi ezilen, boyun eğen, güçsüz kadınlar değil; kendi kararlarını alabilen, ekonomik ve kişilik olarak özgür veya özgürlüğünün peşinde olan güçlü kadınlardır. “Duvara Karşı” filminde Sibel geleneklere karşı durarak özgürlüğünü yaşamak istemiş ve ödediği bedellere rağmen yaşamıştır. “Kısa ve Acısız”da Ceyda,

“Temmuz’da” filminde Melek, “Yaşamın Kıyısında” filminde Yeter ve Ayten de oldukça güçlü kadın karakterlerdir.

Karakterlerin fiziksel özellikleri için bir genelleme yapılacak olursa, Alman ve Doğu Avrupalı karakterler genellikle sarışın, renkli gözlü, ince ve uzun yapılyken; Türk, Yunan ve İtalyan karakterlerin ortalama boy ve kiloda, esmer veya kumral oldukları görülmektedir. Fakat “Yaşamın Kıyısında” filmindeki Nejat karakteri’nin, Almanya’da aldığı eğitim, yaptığı iş ve sosyal statüsü gibi nedenlerle, “öteki” olmaktan bütünüyle çıktığı görülmektedir ki, bu durum fiziksel görünümüyle de desteklenmiştir. Nejat renkli gözleri, modern tarzı ile bir Türk’e değil, Alman’a daha çok benzemektedir. Karakterlerin fiziksel görünümünde ve tarzlarında filmlerin akışına göre farklılıklar gözlemlenmiştir. Örneğin; Cahit başlangıçta uzun dağınık saçları, salaş giyim tarzı ve tavırlarıyla Türk kimliğinden uzak bir görünümdeyken, hapisneden çıktıktan sonra büyük bir değişim yaşamıştır. Artık takım elbise giyen, kısa taranmış saçlı bir Türk erkeğidir. “Yaşamın Kıyısında” filminde hapisneden çıkarak köklerine dönüşü gerçekleştiren Ali’nin de İstanbul’a geldiğinde bıyıklı olması, yerel kültürün fiziksel görünümüne yansması olarak dikkat çekicidir.

Uluslararası başarılar imza atan ikinci kuşak bir göçmen olan ve filmlerinde kendi yaşamından da kesitler sunan Fatih Akın’ın, genel olarak öz kültürüne ve etnik kökenlerinin ait olduğu coğrafyaya bakışının oryantlizmle şekillendiği söylenebilir. Filmlerinin, oryantlist söylemlerin yanında nispeten daha az oranda oksidentalit söylemler de içerdiği görülmüştür. Çalışmada elde edilen sonuçlar, özellikle sinemada oksidentalizm alanında yapılmış olan çalışmaların sayıca az olduğu düşünüldüğünde, benzer konularda yapılacak olan çalışmalar için veri oluşturması açısından da önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA:***Kitaplar:***

Adanır, Oğuz. 2012. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İstanbul: Say Yayınları

Ahıska, M. (2005). **Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**. İstanbul: Metis Yayınları, 374.

Arlı, Alim. 2014. **Oryantalizm Oksidentalizm ve Şerif Mardin**. İstanbul: Küre Yayınları

Bazin, Andre. 2013. **Sinema Nedir?**. Çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları

Behrens, Volker; Töteberg, Michael. 2013. **Fatih Akın, Sinema Benim Memleketim, Filmlerimin Öyküsü**. Çeviren: Barış Tut. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık

Buckland, Warren. 2013. **Sinemayı Anlamak**. Çeviren: Tufan Göbekçin. İstanbul: Optimist Yayınları

Bulut, Yücel. 2004. **Oryantalizmin Kısa Tarihi**. İstanbul: Küre Yayınları

Buruma, Ian; Margalit, Avishai. 2009. **Garbiyatçılık: Düşmanlarının Gözünde Batı**, çev: Güven Turan, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. 1986. Cilt 7, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Çaycı, Ahmet. 2015. **Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat**. İstanbul: İnsan Yayınları

Demirbilek, Alev. 1994. **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Yön Yayıncılık

Derin, Süleyman. 2006. **İngiliz Oryantalizmi ve Tasavvuf**. İstanbul: Küre Yayınları

Dönmez-Colin, Gönül. 2012. **Öteki'nin Sinemaları, Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bie Yolculuk**. İstanbul: Agora Kitaplığı

Erkan, Hilal. 2009. **Hollywood Sinemasında Oryantalizm**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları

Germaner, Semra; İnankur, Zeynep. 1989. **Orientalism and Turkey**. İstanbul: The Turkish Cultural Service Foundation.

Germaner, Semra; İnankur, Zeynep. 2002. **Oryantalistlerin İstanbul'u**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Güçhan, Gülseren. 1999. **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları

Hentch, Thierry. 1996. **Hayali Doğu**. İstanbul: Metis Yayınları

Hobson, John M. 2004. **Batı Medeniyetinin Dogulu Kökenleri**, çev: Esra Ermert, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.23.

Karasar, Niyazi. 1999. **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. Ankara: Nobel Yayınları

Kılıç, Levent. 2008. **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kırel, Serpil. 2012. **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları

Makdisi, Ussama. 2004. **Edward Said ve Ortadoğu Tarih Yazımı**. Toplum ve Bilim Dergisi. Sayı:99. İstanbul: İletişim Yayınları

Metin, Abdullah. 2013. **Oksidentalizm, İki Doğu İki Batı**. İstanbul: Açılım Kitap

Morley, D. ve Robins, K. 1997. **Kimlik Mekânları**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nowell-Smith, Geoffrey. 2003. **Dünya Sinema Tarihi**. Çev:Ahmet Fethi. İstanbul: Kabcacı Yayınevi

Parla, Jale. 2002. **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Said, Edward. 2016. **Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Arayışları**. İstanbul: Metis Yayınları

Said, Edward. 2004. **Kültür ve Emperyalizm**. İstanbul: Hil Yayınları

Süphandağı, İsmail. 2004. **Batı ve İslam Arasında Oryantalizm**. İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

Teksoy, Rekin. 2005. **Dünya Sinema Tarihi**. İstanbul: Oğlak Yayıncılık

Timur, Taner. 2003. **Oryantalizm(ler) Tartışması. Toplumsal Tarih**. Sayı:119. Cilt:20. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tromans, Nicholas. 2009. **Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi**. İstanbul: Suna ve İnan Kırac Vakfı, Pera Müzesi

Turner, Bryan S. 2003. **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm**. İstanbul: Anka Yayınları

Uluç, Güliz. 2009. **Medya ve Oryantalizm**. İstanbul: Anahtar Kitaplar

Yaren, Özgür. 2008. **Altyazılı Rüyalar Avrupa Göçmen Sineması**. Ankara: De Ki Basım Yayım

Yıldırım, Suat. 2003. **Oryantalistlerin Yanılgıları**. İstanbul: Ufuk Yayınları

Yıldız, Aytaç. 2007. **Oryantalizm: Tartışma Metinleri**. Ankara: Doğubati Yayıncılık

Walia, Fhelley. 2004. **Tarih Yazımı ve Edward Said**. İstanbul: Everest Yayınları

Dergiler:

Edwards, Brian T. 2001. **Yankee Pashas and Buried Women Containing Abundance in 1950's Hollywood Orientalism**. Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies, Volume 31, Number 2.

Falk, Richard. 2003. **Güç Veren Sorgulama, Said'e Borcumuz**. Virgül Dergisi. Sayı:67. İstanbul: Pusula Yayıncılık

Karakoç, Ender; Mert, Abdullah. 2013. **Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi**. Türkiyat Araştırmaları Dergisi. Sayı:34. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayını.

Keyman, Fuat. 2002. **Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu, 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet**. Doğu Batı Dergisi. Sayı:20. Ankara: Doğu Batı Yayınları

Kontny, Oliver. 2005. **Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine**. Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I. Yıl:5. Sayı 20. Ankara: Doğu Batı Yayınları

Öztürk, Serkan. 2015. **Sinema Bağlamında Sanat ve Oksidentalizm İlişkisi: "Cennet Batı'da" Filminin İçerik Analizi**. I. Uluslararası Sanat Sempozyumu. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt:6 Özel Sayı. Malatya: İ.Ü. Yayını

Turna, Boğaç Babür. 2002. **Şarkiyatçılığı Anlamak, Edward Said'in "Şarkiyatçılık"ı Üzerine Notlar**. Doğu Batı Dergisi. Sayı:20. Ankara: Doğu Batı Yayınları

Türkbağ, Ahmet Ulvi. 2003. **Kimlik, Hukuk ve Adalet Sorunu**. Doğu Batı Dergisi: Kimlikler. Sayı 23. Ankara: Doğu Batı Yayınları

Uluç, Güliz ve Boz, Mikail. 2015. **Karşılıklı Ötekileştirmeye Bir Yolculuk: "Otobüs" Filmi**. Tesam Akademi Dergisi. Cilt:2 Sayı:2.

Uzun, Turgay; Atasever, Gülbahar. 2010. **Türkiye’de Modernleşme Süreci Bağlamında Oryantalist ve Oksidentalst Bakışlar**. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı:36.

İnternetten Edinilen Kaynaklar:

Akbulut, Kültigin Kağan. 2014. **Kesik: Bu Bir Fatih Akın Filmi Değildir**. <http://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/262-bu-bir-fatih-akin-filmi-degildir.aspx> (Erişim Tarihi: 13.02.2017).

Çiftçi, Ayça. 2007. **Sınırdan Gelen Ses: Fatih Akın**. Altyazı Dergisi. Ekim. <http://siyad.org/article2.php?id=3350> (Erişim Tarihi: 11.02.2017).

Elmas, Selma. 2016. **Ahmet Çaycı ile Oryantalizm, Oksidentalizm ve Sanat Üzerine**. Nida Dergisi. <http://nidadergisi.com/bu-sayi/ahmet-cayci-ile-oryantalizm-oksidantalizm-ve-sanat-uzerine.html> (Erişim Tarihi: 06.11.2016).

Endervitz, Susanne. 2014. **Oryantalizm ve Oksidentalizm**. Sabah Ülkesi/ Kültür, Sanat ve Felsefe Dergisi. <http://sabahulkesi.com/oryantalizm-ve-oksidantalizm/> (Erişim Tarihi: 06.12.2016).

Gedik, Esra. 2014. **Yeşilçam’ın Kötü Kadınları**. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7801/yesilcam-in-kotu-kadinlari> (Erişim tarihi: 16.02.2017).

Hür, Ayşe. 2006. **Eleştiriden Düşmanlığa**. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/yorum/elestiriden-dusmanliga-772466/> (Erişim Tarihi: 02.05.2016)

Kartal, Zeynep. 2016. **İslamofobinin Sinema Sektörüne Yansımaları**. http://www.edebiyatevi.com/yazi/162271_islamofobinin-sinema-sektorune-yansimalari.html (Erişim Tarihi: 22.11.2016).

Lary, Diana. 2006. **Edward Said: Orientalism and Occidentalism**. Journal of the Canadian Historical Association, Cilt:17, Sayı:2. <http://id.erudit.org/iderudit/016587ar> (Erişim tarihi: 09.07.2016).

Margalit, Avishai. 2014. **Avishai Margalit'le Oksidentalizm'i, Düşmanlarının Gözünden Batı'yı Konuştuk.** Sabah Ülkesi Kültür Sanat ve Felsefe Dergisi.

<http://sabahulkesi.com/category/sayi-38/> (Erişim Tarihi: 12.10.2016).

Önal, Hülya; Beykal, Kemal Cem. 2015. **Oksidentalizm ve Sinema.** Sabah Ülkesi Kültür Sanat ve Felsefe Dergisi. <http://sabahulkesi.com/oksidentalizm-ve-sinema/> (Erişim Tarihi: 25.03.2016).

Öz, Asım. 2013. **Abdullah Metin'le Oksidentalizmi Konuştuk.** Genç Birikim/ Dünya Bülteni. <http://www.gencbirikim.net/abdullah-metinle-oksidentalizmi-konustuk/> (Erişim Tarihi: 11.06.2016).

Sağlam, Nuri. 2014. **Türk Edebiyatındaki Tezahürleri Bakımından Oksidentalizm Kavramı ve Bir Tanımlama Denemesi.** Sabah Ülkesi Kültür Sanat ve Felsefe Dergisi. <http://sabahulkesi.com-türk-edebiyatındaki-tezahürleri-bakımından-oksidentalizm-kavramı-ve-bir-tanımlama-denemesi/> (Erişim Tarihi: 12.10.2016).

Singleton, Ralph. 1969. **Amerikan Sinema Terimleri Sözlüğü.** <file:///C:/Users/PRO2000/Downloads/0387-Amerikan-Sinema-Terimleri-Sozlugu-Ralph-S-Singleton.pdf> (Erişim Tarihi:28.01.2017).

Türkgeldi, Kıvanç. 2016. **Minör Sinema Olarak “Duvara Karşı”.** Avusturya: Turkish Migration Conference, <http://tplondon.com/books> (Erişim Tarihi:13.02.2017).

-www.beyazperde.com/filmler/film-53305/elestiriler-beyazperde. **Solino.** (Erişim Tarihi:11.10.2016).

-<http://docplayer.biz.tr/2945201-49-uluslararası-antalya-altin-portakal-film-festivali-ulusal-uzun-metraj-film-yarismasi-yonetmeli.html> **49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Yönetmeliği.** (Erişim Tarihi: 11.12.2016).

Tezler:

Güngör, Fatma Senem. 2011. **Oryantalizm Ve Amerika Birleşik Devletleri'nin Ortadoğu'ya Bakışının Sinemaya Yansımaları.** Hacettepe

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı. Ankara. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İnceiplik, Halil. 2008. **Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm.** Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Ankara. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Metin, Abdullah. 2011. **Bilimsellik, Karşı Söylem Ve Düşünce Tarzı Bağlamında Oksidentalizm.** Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı. Ankara. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Önder, Ahmet Sedat. 2007. **Arap ve İran Entelektüellerinin Oksidentalizm Bağlamında Batıyı Ötekileştirmesi.** Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmalar Enstitüsü Ortadoğu Sosyolojisi ve Antropolojisi Anabilim Dalı. İstanbul. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sarı, Osman. 2008. **Oryantalizm Üzerine Bir Araştırma.** Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı. Elazığ. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Saygın, Alkım. 2015. **20. Yüzyıl Türk Düşüncesinde Garbiyatçılık (Oksidentalizm) Üzerine Bir İnceleme.** Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı. Ankara. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Tosun, Ahmet. 2006. **Almanya'da Yaşayan Türk Göçmenlerin Filmlerinde Göçmen Olgusu.** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı. İzmir. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yıldırım, Elif. 2015. **Bir Auteur Yönetmen Olarak Fatih Akın Sineması.** Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı. Erzurum. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gazeteler:

Arman, Ayşe. 2004. **Abi resmen Almanım Ben!** Hürriyet Gazetesi. 13 Mart 2004.

Armutçu, Emel. 2004. **İki Ülkeye Birden Hasret Kaldıkları Ödülü Getiren Türk Fatih Akın.** Hürriyet Gazetesi. 21 Şubat 2004.

Erdem, Aynur. 2004. **Annemin Tepkisinden Korktum.** Sabah Gazetesi. 22 Şubat 2004.

Yüreklik, Güner. 2004. **Yaşamın İçinde Fatih Akın.** Milliyet Gazetesi. 22 Şubat 2004.

